

Giulio Ferroni
**Profilo storico
della letteratura italiana**
volume I
978-88-286-0307-8

Questo volume sprovvisto del talloncino a fronte (o opportunamente punzonato o altrimenti contrassegnato) è da considerarsi copia di saggio-campione gratuito, fuori commercio (vendita e altri atti di disposizione vietati art.17, c.2 L.633/1941). Esente da I.V.A. (D.P.R. 26.10.1972, n.633, art.2, lett.d).

FERRONI 3 2013
PROFILO STORICO DELLA LETTERATURA
Intero 44,10 2990000120564
Scont. 29,39  9788828603078
RIPORTALO! Potremmo riacquistarlo.
I libri sprovvisti di bollino non verranno cambiati.

ISBN 978-88-286-0307-8



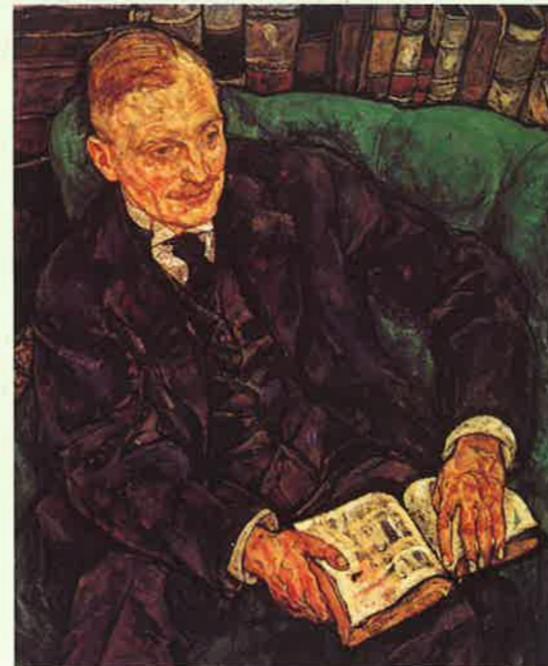
9 788828 603078

Opera in due volumi
indivisibili.



volume I

Giulio Ferroni
PROFILO STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA



Giulio Ferroni
**PROFILO
STORICO
DELLA
LETTERATURA
ITALIANA**

volume I



Einaudi scuola

Il Sistema Qualità di Edmond Le Monnier S.p.A.
è certificato da BVQI
secondo la Norma UNI EN ISO 9001:2000
(Vision 2000) per le attività di:
progettazione, realizzazione
e commercializzazione di testi scolastici
e universitari, dizionari e supporti.

In copertina
Egon Schiele,
Ritratto di Hugo Koller, 1918
Österreichische Galerie, Vienna

Impostazione grafica e copertina
Gloriano Bosio, Alfredo La Posta

Realizzazione grafica
Studio R2

Ricerca iconografica
Roberta Erali

Cartine
Giuseppe Maserati

Redazione
Benedetta Centovalli, Rossella Buschi

Hanno collaborato
Marco Beretta, Angela Di Luciano, Martino Marazzi,
Paola Mazzucchelli, Giorgio Ravanelli, Alessandro Sandrini

© 1992 by Mondadori Education S.p.A., Milano

Tutti i diritti riservati

www.pianetascuola.it - www.einaudiscuola.it

ISBN 88-286-0307-0

Tiratura

15	16	17	18
2008	2009	2010	2011

Stampato in Italia · Printed in Italy

Giulio Ferroni

Profilo storico della letteratura italiana

volume I



Einaudi scuola

Introduzione

Nozioni elementari di teoria della letteratura

La funzione di questa introduzione.

Questa introduzione cerca di spiegare alcuni concetti basilari per lo studio della letteratura, offrendo una rapida sintesi di quella che viene chiamata teoria della letteratura. Per leggere questo Profilo storico della letteratura italiana non è però necessario iniziare da queste pagine, che potranno essere consultate in momenti successivi, quando bisognerà chiarire termini, problemi e questioni di ordine generale. Tutto il libro è del resto costruito su rinvii interni che permettono una consultazione incrociata delle diverse parti: nel testo sono inserite varie tavole, con numero d'ordine progressivo, che spiegano termini particolari e riassumono dati di diverso tipo; esse possono essere consultate indipendentemente. Questa stessa introduzione rimanda più volte ai TERMINI BASE che subito la seguono (da consultare quando necessario) e rinvia anche a varie tavole presenti nel manuale.

Riunendo i materiali qui raccolti e quelli sparsi all'interno del volume si possono ricavare i dati teorici e istituzionali necessari per lo studio della letteratura italiana, costruendo una specie di manualetto «propedeutico». Occorre comunque tener presente che lo studio della letteratura è possibile solo a partire dall'interesse per le opere e gli autori, per le situazioni in cui i testi sono stati prodotti, per le esperienze che la loro lettura può suscitare. La conoscenza e lo studio della letteratura non possono scaturire da una definizione di regole preliminari, ma da un diretto confronto con i testi: i dati tecnici, teorici, istituzionali, diventano interessanti solo a partire dalla curiosità per i testi: prima di ogni altra cosa dovrebbe venire il piacere della lettura, la partecipazione all'esperienza che la letteratura comunica, l'impegno a comprendere i mondi che essa rappresenta.

1. Che cos'è la letteratura.

Una domanda e molte risposte.

Alla domanda «Che cos'è la letteratura?» si è risposto in molteplici modi, seguendo diverse ideologie, visioni del mondo, scelte di vita, gusti, umori, pregiudizi, prospettive politiche, teoriche, filosofiche, scientifiche. Basta guardare

ad alcune di queste risposte, per lo più assolutamente inconciliabili tra loro, per rendersi conto della difficoltà e dell'impossibilità di una definizione semplice e univoca, da tenere a mente una volta per tutte, della letteratura. Ma difficile è perfino circoscrivere il campo della letteratura, separarla nettamente da ciò che letteratura non è; e assai vari, confusi e incontrollabili sono anche gli usi automatici e correnti del termine *letteratura*, che tendono a designare le cose più eterogenee. Se di tutto ciò si dovesse tener conto fino in fondo, si potrebbe arrivare solo a dire una cosa più che ovvia: letteratura è ciò che viene chiamato letteratura, ciò che volta per volta gruppi e ambienti sociali riconoscono come letteratura.

Origini e sviluppo della nozione di *letteratura*.

Ma la nozione di *letteratura* non è sempre esistita: la stessa parola ha un'origine storica. In latino il termine *litteratura* (da *littera*, "lettera") veniva usato per indicare l'atto stesso del tracciare le lettere, dello scrivere, e solo nel secolo I d.C. cominciò a indicare l'insegnamento e più in generale lo studio della lingua, la *grammatica* (parola greca, da *grámma*, "lettera", a cui *litteratura* direttamente corrisponde). L'aggettivo *litteratus* (che in origine aveva il significato di "scritto con lettere") indicò chi possedeva la scrittura e quindi più in generale chi era colto e istruito. Il grande retore latino Quintiliano usò le nozioni di *litteratura* e di *grammatica* in un senso molto esteso, fino a comprendere in esse tutte le tecniche della scrittura e del sapere: affermò il valore disinteressato degli studi riguardanti la lingua, e in essi attribuì un ruolo preminente alla lettura dei poeti.

Questi usi più antichi della parola mostrano comunque in modo assai chiaro lo stretto legame tra letteratura e scrittura: si chiamò letteratura la conoscenza e lo studio della lingua scritta; solo più tardi, con processi tortuosi e complicati, si arrivò a riassumere sotto il termine *letteratura* l'insieme della cultura scritta. Poiché la cultura scritta era prerogativa di pochi, la padronanza della letteratura si poneva come segno di distinzione: nelle lettere si vedeva un valore superiore a quello dell'esperienza più comune e volgare, un esercizio nobile e disinteressato.

Ogni nuova scrittura si collegava d'altra parte alla letteratura già prodotta in passato, ai documenti che erano riusciti a conservarsi nel tempo: dal loro insieme si ricavava un'idea di ciò che la letteratura dovesse essere, in un necessario legame di continuità con il passato. Questa situazione si definì nel corso del Medioevo e si prolungò, con varie trasformazioni, fino al secolo XVI: la diffusione della stampa fece nascere un concetto moderno di letteratura, con nuove distinzioni e gerarchie tra le diverse scritture, con l'elaborazione di codici e forme più propriamente letterarie e degne di essere considerate tali, nettamente distinte dall'universo vario e caotico delle altre scritture.

Questi processi si chiariranno man mano nel corso del presente libro (cfr. tra l'altro i capp. 4.1 e 4.4): qui basta sottolineare il fatto che le diverse nozioni

di *letteratura* si sviluppano, nel tempo, da distinzioni tra le varie forme di scrittura, alcune delle quali vengono inserite entro la letteratura mentre altre ne vengono espunte. La letteratura si costruisce così come un'*istituzione*, che ha statuti, caratteri, regole specifiche che variano con il tempo e con l'azione degli individui e dei gruppi sociali; e si sviluppa entro una *tradizione*, mettendosi cioè in un rapporto (che può essere molto variabile) con le scritture e le forme già elaborate in passato (cfr. TERMINI BASE 1). Questo carattere istituzionale della letteratura la lega strettamente alle esigenze e alle visioni del mondo delle diverse società entro cui essa si elabora: a partire da esso si definiscono volta per volta valori e disvalori, si creano gerarchie tra le diverse scritture.

Letteratura e poesia.

Nella nostra cultura ha assunto un peso determinante la distinzione tra scritture di tipo pratico, scientifico, filosofico, comunque legate all'esperienza di discipline particolari, e scritture di tipo artistico o comunque «creativo». Il termine *letteratura* viene spesso circoscritto appunto alle scritture legate all'ambito dell'esperienza artistica (il cui studio più generale è di pertinenza dell'*estetica*, cfr. TERMINI BASE 2), intrecciandosi e confondendosi così con il termine più antico *poesia*, in greco *poiēsis*, da *poiēin*, "fare" (la forma latina fu *poēsis*, mentre *poesia* si formò nel latino medievale), indicante in origine degli oggetti «fatti» con le parole, che attraverso le parole costruiscono mondi o definiscono esperienze, che fingono o *imitano* aspetti della realtà, senza coincidere immediatamente con essa (cfr. TERMINI BASE 3). Questa nozione della *poesia* come costruzione di una realtà fittizia, che imita quella reale, la apparenta strettamente alla pittura, come mostra la diffusione della formula usata dal poeta latino Orazio, *ut pictura poēsis*, "la poesia come la pittura". Sul «fare» della poesia, legato originariamente alla presenza del verso e del canto, ha insistito la più antica riflessione teorica, che ha dato luogo a una vera e propria disciplina, la *poetica* (cfr. TERMINI BASE 4). Nella tradizione europea la poesia ha fatto per lo più riferimento alla presenza del verso, con una distinzione tra forme di scrittura in *poesia* e in *prosa* (cfr. anche o.i.10). Nelle loro forme originarie, come mostrano ancora le tradizioni popolari sopravvissute in tempi a noi vicini, il verso e il canto erano determinati direttamente dall'oralità, erano la base essenziale di una comunicazione che prescindeva totalmente dalla scrittura (cfr. o.3.2).

Poesia e non poesia.

Assai complicato è il rapporto della nozione di *letteratura* con le opposizioni oralità / scrittura, poesia / prosa. Abbiamo visto che il concetto di letteratura nasce riferendosi direttamente alle forme scritte: la poesia, considerata la manifestazione più alta della letteratura, nasce invece proprio nella comunicazio-

ne orale, e solo più tardi assume forma scritta. La prosa si lega alla forma di comunicazione più normale e quotidiana: ma in tutte le società un'elaborazione artistica della prosa è possibile solo con uno sviluppo avanzato della cultura scritta. Fin dall'antichità, molte concezioni tendevano ad affermare il carattere artistico sia della poesia che della prosa, e variamente il termine *poesia* e l'aggettivo *poetico* si sono usati, in senso più generale, per forme di scrittura artistica in prosa, come novelle, romanzi, ecc. In Italia questo uso ha trovato una giustificazione teorica nell'*Estetica* di Benedetto Croce (cfr. 10.2.3), basata su una distinzione nettissima tra *poesia* e *non poesia*: definita come «espressione del sentimento» e «intuizione lirica pura», la poesia è apparsa come una forma spirituale che si può manifestare entro le più diverse tecniche artistiche; si è detto «poetico» ciò che raggiungerebbe quella forma spirituale, «non poetico» ciò che non la raggiungerebbe. La nozione di *poesia* si estende così molto al di là delle forme della scrittura: si può parlare di poesia e di espressione poetica per la musica, le arti figurative, ecc.; e d'altra parte a certe opere in versi si può negare ogni carattere di poesia, mentre certe opere in prosa possono essere riconosciute piene di poesia. A Croce risale anche una netta distinzione tra *poesia* e *letteratura*: nella sua ottica sarebbe letteratura tutto ciò che non è direttamente poesia, tutta quella serie di scritture che rappresentano il gusto di una società, i suoi modi di comunicazione, le sue forme di pensiero e di intrattenimento che non raggiungono la poesia, ma costituiscono la sua premessa, il suo retroterra culturale e sociale (e in questo orizzonte rientrerebbe anche la *poetica*, cfr. TERMINI BASE 4).

La nozione di *letterarietà*.

La prospettiva di Croce tendeva comunque a sottolineare la specificità e l'autonomia della poesia, a distinguerla nettamente come manifestazione pura e assoluta del linguaggio. In modo diverso, con una precisa attenzione agli aspetti tecnici e formali, nelle prospettive che possono genericamente definirsi come *formalistiche* o *strutturalistiche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 143, PAROLE, tav. 167) si è affermata la specificità e l'autonomia dei fatti letterari, sulla base di un concetto più ampio, quello di *letterarietà*: da questo punto di vista l'uso letterario del linguaggio è stato distinto dagli usi non letterari e si sono definiti precisi caratteri tecnici e formali, specifici orientamenti della comunicazione, che hanno permesso di isolare una *funzione poetica* del linguaggio, distinta da altre funzioni.

Un ruolo essenziale, in questa prospettiva, è stato svolto dalla teoria del grande linguista russo Roman Jakobson, che ha definito la funzione poetica come un uso del linguaggio orientato sul messaggio in quanto tale, come fine a se stesso. Anche l'ottica del formalismo ha portato a una relativa non distinzione tra i due termini *poesia* e *letteratura*. A partire da queste premesse si è cercato comunque di definire una rigorosa *scienza della letteratura*, basata sullo studio della *letterarietà* e della *funzione poetica* del linguaggio.

2. *La letteratura in prospettiva antropologica.*

La letteratura e l'esperienza dell'uomo.

Solo per seguire il significato di termini come *letteratura* e *poesia* abbiamo dovuto sfiorare varie definizioni e distinzioni, che si riallacciano a più ampie visioni del linguaggio, della comunicazione e dell'intera esperienza umana. La pratica impossibilità di circoscrivere la letteratura in limiti troppo netti e definiti, oltre agli intrecci e alle contraddizioni tra le varie teorie, consiglia di allargarne la nozione fino a comprendervi tutte quelle manifestazioni linguistiche del modo di essere dell'uomo nel mondo, che hanno la capacità di resistere nel tempo, che mantengono, al di là del loro primo immediato apparire, una testimonianza di comportamenti e di forme vitali, che possono suscitare rapporti, scambi, nuove comunicazioni, esperienze, anche fuori dello spazio e del tempo in cui all'origine si sono svolti.

In questo senso più ampio nell'ambito della letteratura vanno comprese non solo le molteplici scritture accumulate nella storia, ma anche molte forme di comunicazione orale, che hanno costituito uno strumento vitale di scambio e di espressione in determinati gruppi umani e che hanno avuto una persistenza e uno sviluppo nel tempo (bisogna però avvertire che è molto difficile ricostruire queste forme di letteratura orale, che per lo più possono esserci note solo attraverso testimonianze scritte). La letteratura si iscrive così nell'orizzonte dell'*antropologia* (cfr. PAROLE, tav. 122), è parte essenziale del sistema culturale su cui si fonda ogni società civile, forma privilegiata in cui per una lunga fase della storia umana le civiltà e le società hanno elaborato, riconosciuto, espresso il loro essere, la loro identità, i loro modi di rapporto, i loro comportamenti, le loro regole civili, i loro desideri, le loro paure, le loro speranze.

In linea di principio qualsiasi testimonianza di scrittura o qualsiasi memoria orale può rientrare nell'ambito della letteratura e rivelare questo valore antropologico: ma ciò non significa che si debba mettere tutto allo stesso livello. Tra le varie entità che possono essere comprese nella letteratura si crea necessariamente una gerarchia di interessi, non legata a valori assoluti, ma alla tradizione culturale e alla coscienza dei lettori, al senso del loro rapporto col passato e della loro partecipazione al presente: tutte cose che possono subire nel tempo molteplici variazioni.

In termini generali, si può dire che l'interesse degli oggetti letterari è tanto più forte quanto più denso è il loro spessore antropologico, quanto più essenziale è la loro capacità di rispondere alle esigenze del sistema culturale in cui essi sono inseriti: questa capacità viene determinata in primo luogo dalla scelta di particolari strutture di comunicazione, da legami con codici, tecniche e forme comuni, da modi di organizzazione interna, da essenziali elementi sociali e psicologici. E l'interesse si accresce ulteriormente quanto più questi oggetti riescono a comunicare al di là dei limiti dello spazio e del tempo in cui sono stati prodotti, a rappresentare i caratteri più profondi del mondo di cui sono parte,

a legarsi ad esigenze umane piú integrali ed essenziali, a scoprire nuove possibilità di essere, a creare addirittura nuovi sistemi culturali, nuove forme di comportamento e di relazione (i grandi capolavori sono quelli che rispondono nel modo piú intenso a queste istanze).

Aspetti essenziali dell'esperienza letteraria.

Proprio in una prospettiva antropologica si possono fissare schematicamente alcuni aspetti essenziali della letteratura, il cui vario manifestarsi rende piú o meno interessanti le opere e i testi:

1. La letteratura trasmette le forme dell'*immaginario* (cfr. TERMINI BASE 5), dalle originarie elaborazioni del *mito* (cfr. TERMINI BASE 6) a quelle legate alla piú libera evasione fantastica: in essa si raccolgono figure, fantasie, invenzioni che hanno la loro origine nei profondi e originari caratteri dell'uomo, ma che si svolgono, si modificano, si accrescono nel corso del tempo e nell'esperienza di società diverse, e vengono scambiate attraverso la forma generale del *racconto* (cfr. TERMINI BASE 7).
2. Nella letteratura il linguaggio si muove tra due opposte dimensioni, quella della *comunicazione*, che approfondisce e arricchisce la sua natura sociale, di scambio, di rapporto, e quella dell'*espressione*, che invece mira a esternare (il latino *ex-primere* significa originariamente proprio "tirare fuori, estrarre") realtà non immediatamente comunicabili, sentimenti, desideri, passioni, significati, immagini del mondo non definibili con la struttura linguistica di base.
3. La letteratura tende a suggerire *modelli di comportamento*, sia collegandosi a modelli preesistenti, sia elaborandone di nuovi: tende a riprodurre *norme e valori* che hanno un peso e un rilievo sociale, oppure a rompere norme e valori tradizionali, a cercare l'*innovazione* (cfr. TERMINI BASE 1). Modelli, norme e valori si collegano sempre a un *pubblico*, con cui la produzione letteraria istituisce i rapporti piú vari, secondo l'assetto delle diverse società. Questo carattere sociale della letteratura si appoggia su un sistema globale, in cui si organizzano le forme del comportamento linguistico: la *retorica* (cfr. TERMINI BASE 8).
4. Tutte le manifestazioni letterarie, anche quelle che piú sembrano tendere all'astrazione o alla fantasia, nascono da un rapporto con il presente, da una volontà di partecipazione o di rifiuto verso la vita, da bisogni determinati dal fatto che chi scrive vive comunque in un mondo concreto. Lo studio della letteratura deve perciò tener conto della realtà naturale e sociale da cui essa si sviluppa, delle ideologie, dei desideri e delle aspirazioni collettive, del pensiero, della psicologia, di gioie, sofferenze, rapporti umani degli autori. Questo rapporto con il presente si definisce in modi diversi secondo i differenti momenti storici e gli usi e le nozioni della *letteratura*: in generale si può dire che le opere letterarie si rivelano tanto piú interessanti, quanto piú sanno dare il senso della *situazione* di cui sono partecipi e quanto piú forte è la qualità dell'*esperienza* che esse condensano in sé.

5. La letteratura fa uso di alcuni grandi schemi di rapporto con il mondo, appunto di carattere antropologico, che quasi sempre hanno origine nell'esperienza stessa della vita individuale e collettiva e abbracciano tutti gli ambiti della realtà. Questi schemi possono essere variamente definiti e catalogati. Alcuni teorici di questo secolo hanno suggerito per essi l'uso di termini molto generali come *modi o tipi*: senza addentrarci nei problemi e nella distinzione tra varie classificazioni, ricordiamo alcuni tra questi essenziali modi di esperienza, come il *mitico*, il *fiabesco*, il *simbolico*, il *sublime*, il *tragico*, il *basso*, il *comico*, il *grottesco*, l'*ironico*, l'*elegiaco*, il *patetico*, l'*idillico* (per cui cfr. TERMINI BASE 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 22). Sulle opposizioni e sulle scelte gerarchiche tra *modi o tipi* diversi si basano, d'altra parte, quasi tutti i sistemi culturali globali.

3. Letteratura e scrittura.

Le forme materiali.

Quelli antropologici non sono caratteri tangibili: ma la letteratura non esisterebbe senza una forma materiale. Essa suscita anche un rapporto di tipo fisico: il rapporto con qualcosa che il lavoro e l'intelligenza ricavano dalla realtà naturale. Le forme orali si servono della fisicità della voce, accompagnata magari dalla musica prodotta da qualche strumento; le forme scritte hanno bisogno di materiali di scrittura, di un supporto su cui conservarsi, e restano affidate a oggetti concreti, come libri, fogli, giornali. Chi studia la letteratura deve quindi partire dal suo aspetto fisico, e fare in primo luogo i conti con la scrittura, le sue forme (modificate nel tempo), i suoi materiali: deve considerare i libri anche nel loro aspetto concreto, nei modi della loro produzione, diffusione, e conservazione (piú difficile è fare i conti con la fisicità della letteratura orale, che d'altra parte ci è nota quasi soltanto attraverso documenti scritti).

Una prima evidentissima distinzione va fatta tra la scrittura a mano e la scrittura a stampa. È ovvio che, fino all'invenzione della stampa (sec. xv), si ha a che fare solo con libri manoscritti, e che in seguito si impone in modo sempre piú assoluto il libro a stampa, mentre continuano a sussistere le scritture a mano; nel Novecento la situazione si è ulteriormente complicata, prima con la diffusione della macchina per scrivere, poi con quella del *computer*; infine la diffusione dei moderni metodi di registrazione e trasmissione del suono e dell'immagine ha creato nuovi intrecci tra le forme della scrittura e quelle dell'oralità.

Opera e testo.

Per individuare e indicare la particolare natura degli oggetti letterari, a un livello diverso da quello costituito dai loro materiali fisici, la tradizione europea ha elaborato due categorie essenziali, di amplissima estensione, quella di

opera e quella di *testo*. La nozione di *opera* (i termini latini *opus* e *opera* hanno prima di tutto il significato di "lavoro, attività" anche manuale) si riferisce a singole unità letterarie, prodotte in determinati momenti e situazioni, legate a determinate esperienze, distinte da altre unità, ma solo parzialmente concluse in se stesse (infatti ogni *opera* è in comunicazione con altre opere, e molte sono anche le opere *non finite*). La nozione di *testo* (parola che risale al latino *textum*, "intreccio, trama", dalla radice di *texere*, "tessere") si riferisce all'insieme dei caratteri linguistici che si organizzano nella scrittura: un *testo* è ciò che comunica qualcosa con un sistema di segni; può quindi avere estensione e limiti molto vari, può coincidere con un'opera intera o soltanto con una sua piccolissima porzione, può essere qualcosa di parziale e frammentario o di organico e concluso in sé. La nozione di *opera* e quella di *testo* si usano naturalmente anche per arti e forme di comunicazione diverse dalla letteratura. Sia che si adotti il termine *opera* o il termine *testo*, l'oggetto così designato si suole comunque quasi sempre riconoscere attraverso un *titolo* e può presentarsi articolato e diviso in parti (cfr. TERMINI BASE 15 e 16).

In linea di principio la nozione di *opera* chiama in causa una serie di rapporti più ampi, che vanno al di là della immediata consistenza fisica dell'oggetto letterario; quella di *testo* chiama in causa i segni linguistici, non soltanto nella loro semplice evidenza di caratteri scritti, ma nell'insieme di relazioni e di funzioni che riguardano l'intero sistema della comunicazione e dell'espressione. Un *testo* si organizza, in realtà, con un particolare uso della lingua e con scelte all'interno del sistema linguistico a disposizione: a queste scelte di base se ne collegano altre che riguardano lo *stile*, la *retorica*, la *metrica* (cfr. TERMINI BASE 17, 8, 18), il cui rilievo e la cui importanza possono avere gradi diversi e variabili. I testi sono giunti fino a noi nel tempo, si sono trasformati entro una *tradizione* (cfr. TERMINI BASE 1): molti testi più antichi sono andati perduti, o sono stati tramandati in forma solo parziale e scorretta, o in versioni contrastanti, che possono creare dubbi molteplici sulla forma in cui vanno letti. Tutto ciò è studiato dalla *filologia* e dalla *critica del testo*, che hanno il compito di fornire edizioni attendibili studiando le *varianti* tra diverse redazioni e testimonianze dei testi stessi (cfr. TERMINI BASE 19 e 20); strumento di lavoro per muoversi nei testi possono essere le *concordanze* (cfr. TERMINI BASE 27).

Teorie della scrittura e del testo.

Nel nostro secolo alcuni dei termini legati alla designazione della forma del testo sono stati trasformati in categorie teoriche e critiche di tipo generale: è accaduto così che la nozione di *scrittura* (specie nella forma francese *écriture*) sia stata utilizzata per indicare un uso delle parole che va al di là della loro funzione pratica, un modo letterario che si oppone radicalmente alle forme logorate del linguaggio corrente, e che la nozione di *testo* sia stata usata per sottolineare l'autosufficienza del testo letterario, la sua natura formale, la sua organizzazione strutturale, la sua indipendenza dall'autore. Sono sorte varie *teorie della*

scrittura e del testo, che hanno messo in circolazione categorie più generali, come quella di *testualità*, con cui si è ritenuto di definire e circoscrivere i caratteri specifici dei testi letterari: secondo queste teorie, il linguaggio letterario sarebbe come piegato su se stesso, dominato da un continuo movimento di autoriflessione.

4. Codici, generi e tecniche.

Codici della comunicazione letteraria.

Al di là della più immediata sostanza materiale e fisica, è la stessa natura del linguaggio a far sì che ogni *testo* si ponga in rapporto con un sistema più ampio: raramente la parola letteraria sorge come per incanto da una immediata e spontanea sensibilità, da un uso diretto e ingenuo del linguaggio; essa si sviluppa quasi sempre da un confronto con alcuni codici essenziali (accogliendoli o rifiutandoli), facendo uso di tecniche specifiche.

Un *codice* è un insieme di entità particolari, di regole e di caratteri generali: qualsiasi sistema di comunicazione (e lo stesso più generale sistema della lingua), nella sua funzione istituzionale e sociale, si appoggia sull'uso di un codice. I codici letterari vengono elaborati nel corso del tempo, sulla base di dati dall'origine più varia, mutando e trasformandosi nelle diverse situazioni storiche e nell'uso dei diversi gruppi sociali; possono essere di varia durata, di livelli diversi, di peso e autorità differenti; possono essere rigidi e chiusi o, al contrario, permettere larghe trasgressioni; possono addirittura essere creati *ex novo* da un'opera specifica, ecc. Essi possono definire norme e valori vincolanti, legati all'elaborazione di modelli di comportamento (cfr. par. 2); oppure, più semplicemente, offrire il sistema di base necessario per la realizzazione della comunicazione. Il riferimento a un codice implica sempre il richiamo del testo a un possibile lettore. Come ogni tipo di testo e di messaggio contiene in sé l'indicazione di un possibile ascoltatore, di qualcuno a cui ci si rivolge, ogni opera letteraria contiene sempre in sé un'istanza interna che rappresenta colui che emette il messaggio (*emittente* o *destinatore*, che non coincide necessariamente con l'autore) e un'istanza che rappresenta il *destinatario* (che non coincide necessariamente con un lettore reale). Questi rapporti possono avvenire soltanto all'interno di particolari codici.

La varietà estrema dei codici letterari non permette una loro definizione e catalogazione univoca: nel corso di questa storia letteraria avremo modo di individuare numerosi, legati a scelte molteplici, elaborati da gruppi particolari, intrecciati a istanze ideologiche, politiche, filosofiche. Si vedrà, inoltre, che entro determinate opere possono convivere e intrecciarsi codici diversi. In ogni modo, codici di più grande estensione e più direttamente riconoscibili sono senza dubbio quelli stilistici, retorici, metrici (cfr. TERMINI BASE 8, 17, 18 e, più in generale, gran parte delle tavole GENERI E TECNICHE).

I generi letterari.

Da un intreccio di codici, legati a una serie di possibilità tematiche e formali, più o meno vincolati nelle diverse situazioni storiche e soggetti a trasformazioni molteplici, risulta il *genere letterario*: quasi tutte le letterature si articolano attraverso distinzioni e gerarchie tra generi diversi. I *generi letterari* possono essere definiti come grandi «quadri» precostituiti, rappresentati da opere specifiche dotate di particolari caratteri, che offrono il modello per la costruzione di nuove opere: alcuni di essi si legano ai *modi e tipi* più costanti dell'esperienza umana (cfr. par. 2); altri vengono elaborati in momenti particolari o possono essere addirittura «fondati» da opere particolarmente innovatrici e geniali. La letteratura si sviluppa proprio in un continuo confronto tra le nuove opere e i generi già assestati: si hanno momenti di netta codificazione dei generi, di assoluta chiusura tra generi diversi, e momenti di dialogo continuo, di scambio, interferenza, rottura, di libera creazione di altri generi. Nella tradizione occidentale si sono elaborati alcuni grandi generi di ampio respiro, sulla cui base si sono formati poi, in diversi momenti, generi più particolari e definiti. Si fornisce qui (TERMINI BASE 21, 22, 23) la definizione dei generi di più lunga durata storica, che hanno assunto una funzione per così dire categoriale e che possono essere anche designati come *macrogeneri*: in primo luogo i tre generi dell'*epica*, della *lirica*, del *dramma* (distinto quest'ultimo, fin dall'origine, in *tragedia* e *commedia*), poi generi relativamente più circostanziati, come l'*elegia*, l'*epigramma*, l'*idillio*, il *dialogo*. Sugli altri numerosi generi, che spesso hanno avuto una lunghissima vita storica, si forniranno indicazioni di base in molte delle apposite tavole GENERI E TECNICHE, inserite volta per volta entro le epoche in cui i rispettivi generi sono stati «fondati» o hanno assunto un ruolo essenziale.

Tecniche specifiche.

I vari codici e generi e la stessa concreta forma dei testi comportano la messa in opera di varie tecniche specifiche, che possono essere dell'ordine più diverso, da quelle strettamente linguistiche, a quelle stilistiche, metriche, retoriche: anch'esse saranno definite variamente nelle tavole GENERI E TECNICHE. È evidente che in taluni casi queste tecniche assumono un rilievo assoluto, offrono delle forme imprescindibili per lo stesso manifestarsi della parola letteraria: e basta vedere il caso della *prosodia* e della *metrica*, delle tecniche di versificazione e delle forme dei componimenti poetici (cfr. TERMINI BASE 18 e GENERI E TECNICHE, tavv. 14, 15, 19, 20, in cui si riassumono le nozioni elementari necessarie per la conoscenza della metrica italiana).

Meno immediatamente riconoscibili sono le tecniche e le strutture della rappresentazione e in particolare quelle della *narrativa*, legate ai modi originari della *fiaba* e del *racconto* (cfr. TERMINI BASE 3, 7, 9). La grande varietà delle tec-

niche stilistiche, retoriche, metriche, narrative, e la sottigliezza delle distinzioni che sarebbero necessarie non consentono di fornire qui un repertorio esauriente: nel corso del manuale si daranno comunque indicazioni per quelle che hanno un rilievo determinante e che sono essenziali per la comprensione dei testi fondamentali (per rintracciare definizioni e riferimenti, cfr. comunque l'*Indice dei termini notevoli*).

5. Il contesto.

Situazione ed esperienza.

Si è parlato finora di dati che riguardano prevalentemente la natura interna dei testi e delle opere, che si manifestano entro la loro stessa costituzione fisica e linguistica: ma non bisogna trascurare mai il fatto che, proprio per il suo legame con la *situazione* e la sua natura di *esperienza*, la letteratura è in stretto rapporto con un contesto esterno ai testi, con una serie di condizioni reali che va dall'individualità biografica dell'autore all'orizzonte più ampio della società e del tempo in cui egli si trova a vivere. Si suole spesso dire che certe opere contengono in sé il segno della loro epoca: questa è in realtà solo una constatazione ovvia e banale, che spesso impedisce di rendersi conto che il legame di un'opera con il suo tempo è dato da una serie molto precisa di circostanze e di strutture, e che queste possono essere studiate allargando lo sguardo all'intero contesto storico e sociale.

In primo luogo le esperienze letterarie si rapportano alla vita materiale e mentale, alle realtà fisiche e geografiche, alle forme della cultura quotidiana, alle classi e ai gruppi sociali, alle strutture economiche, alle ideologie elaborate dai diversi gruppi sociali, ai modelli coscienti e inconsci di cui questi fanno uso. Ciò non significa però che le singole opere siano effettivamente determinate da questi fattori oppure che ne riflettano volta per volta i rispettivi caratteri: i rapporti possono infatti essere molto diversi, e devono venire valutati e studiati caso per caso.

È certo che chi scrive, scrive comunque sempre entro un mondo che per lui è essenziale, che rappresenta il contesto inevitabile della sua vita e della sua esperienza: non possiamo trascurare gli effetti che questo contesto esercita su di lui, come su ogni uomo che vive. Così occorrerà rendersi conto degli eventi storici, delle vicende politiche e militari, di tutti quei fatti grandi e piccoli che costituiscono la vita quotidiana. E occorrerà conoscere la stessa origine e posizione sociale degli scrittori, il carattere e le condizioni delle loro famiglie, i loro modi di sussistenza economica, le loro attività lavorative. Si dovrà tener conto di come essi entrano in contatto con le forme di potere e con i sistemi statali, sociali, economici, amministrativi del loro tempo, dei loro rapporti con le istituzioni su cui si articolano le forme della vita civile, dell'attrazione che essi sentono per centri e luoghi specifici.

Le istituzioni culturali, la produzione e i gruppi sociali.

Nella storia della società europea acquistano un rilievo particolare alcune specifiche *istituzioni culturali*, cioè organismi che hanno la funzione di trasmettere, regolare, produrre cultura, e che spesso creano le condizioni perché gli uomini di cultura possano sottrarsi alle necessità pratiche della vita materiale e dedicare il loro tempo allo studio, alla scrittura, all'elaborazione dei modelli più diversi. Lo studio del contesto della letteratura deve prestare particolare attenzione a questi organismi, che variano naturalmente nel tempo e che hanno ciascuno una storia specifica.

Le istituzioni culturali di base sono quelle della scuola e dell'educazione (che comunque hanno caratteri storici molto vari e subiscono trasformazioni essenziali che non si possono ignorare). Parallelamente ad esse esiste poi una serie vastissima di istituzioni, dotate di funzioni e finalità culturali diverse, anche molto specifiche (in rapporto a qualche gruppo sociale, nell'ambito di qualche arte o competenza particolare o addirittura di qualche genere letterario): tra esse si potranno distinguere quelle legate più strettamente al potere politico, in genere create dalle forze dominanti per regolare la cultura, per promuoverne, organizzarne e controllarne le esperienze, e quelle più autonome, che nascono direttamente dall'iniziativa, più o meno libera, degli stessi uomini di cultura.

Un peso essenziale, nello sviluppo della letteratura, hanno le forme concrete della produzione e della trasmissione, che devono appoggiarsi comunque sul lavoro materiale e che danno luogo a forme di organizzazione particolari: si devono così prendere in considerazione anche i modi di confezionamento dei libri, i rapporti economici che li rendono possibili, le modalità di diffusione e di vendita, in altre parole, tutti quei passaggi e rapporti che oggi riguardano l'editoria, ma che si sono trasformati continuamente di società in società. A tutto ciò si collega inoltre il problema della ricezione, della composizione del pubblico, della circolazione reale che le opere hanno avuto nel loro tempo e nella tradizione successiva.

Va poi tenuto presente il fatto che, per una serie di ragioni legate sia alla realtà materiale e al mondo della produzione, sia ai caratteri stessi del loro lavoro, coloro che si occupano di cultura tendono per lo più a sentirsi separati dal resto della società, a concepirsi come parte di un gruppo o di una casta specializzata. Un termine molto usato per sottolineare questa autonomia dei « colti » (in cui rientrano quasi sempre gli scrittori), che anche noi useremo ampiamente, è quello di *intellettuali* (cfr. TERMINI BASE 24): per la storia della stessa produzione letteraria è perciò necessario conoscere le origini sociali e le forme di reclutamento degli intellettuali, studiare come essi definiscono la loro coscienza di gruppo, si mettono in rapporto con le classi e con i poteri dominanti, sentono l'attrazione di centri e luoghi diversi, si subordinano a ideologie o valori definiti, elaborano nuove visioni del mondo, si organizzano in gruppi spesso in conflitto tra loro.

6. L'interpretazione.

Il valore della lettura.

Non bisogna però credere che un autentico rapporto con la letteratura sia possibile soltanto dopo aver acquisito in modo minuto e articolato la conoscenza di tutti quei dati antropologici, tecnici, istituzionali, storici, di cui si è parlato nei precedenti paragrafi: né che l'acquisizione completa di quei dati possa portare a una conoscenza risolutiva, di tipo « scientifico », degli oggetti letterari. In realtà la conoscenza della letteratura è legata direttamente alla *lettura* delle opere e dei testi: conoscere la letteratura è, prima di tutto, riattivare, attraverso la lettura, l'esperienza che essa rappresenta; e non ha senso occuparsi di letteratura, se essa non viene fatta vivere nella lettura, se non ci sono lettori che rinnovano continuamente il valore e il significato delle opere e dei testi. Molte recenti teorie hanno concentrato l'attenzione soprattutto sull'atto della lettura: esse hanno insistito proprio sul fatto che gli oggetti letterari sono costruiti e orientati in primo luogo in funzione della lettura. Fuori della lettura, la loro realtà è solo astratta e virtuale: sono le letture a creare esperienze concrete, estraendo dai testi possibilità sempre nuove e aperte. E per questo diventa essenziale riflettere sui modi in cui il lettore (spesso assai lontano dal tempo e dalla cultura in cui si sono sviluppate le opere che ha davanti) entra in comunicazione con ciò che legge, sul significato dell'*interpretazione*.

Il dialogo con i testi.

La riflessione sull'*interpretazione*, secondo la prospettiva dell'*ermeneutica* (cfr. TERMINI BASE 25), mostra che ogni rapporto con un testo si svolge in un intreccio tra *comprensione* e *deformazione*: le interpretazioni variano nel tempo, e ciò avviene proprio perché ogni lettore rapporta il testo alla propria esperienza presente e parallelamente subisce l'azione delle interpretazioni precedenti. Ogni interpretazione trasforma il testo, vi scopre o vi aggiunge significati che precedentemente non erano stati individuati; può tendere ad allontanarsi al massimo dai valori originari del testo, ma anche mirare a una comunicazione più profonda e autentica con essi. In realtà non esiste una verità oggettiva, data una volta per tutte, dei testi letterari: essi vivono in un sistema che mette in rapporto l'autore e l'opera con dei destinatari diversi, con un pubblico che ne trasforma e interpreta diversamente i valori; ma nessuna interpretazione è definitiva, in grado di esimersi da un ulteriore impegno di comprensione e di ascolto del testo.

Tutto questo non significa che si debba arrivare a un relativismo assoluto e distruttivo: bisogna evitare di credere, come succede a molte recenti teorie legate all'*ermeneutica*, che l'interpretazione sia assolutamente aperta, gratuita, manipolabile e rovesciabile a piacimento. Se non c'è una verità definitiva dei

testi, è comunque necessario rapportarsi ad essi con concretezza e con rigore razionali: l'esperienza della lettura e dell'interpretazione sarà tanto più autentica quanto più cercherà la *comprensione*, ed eviterà di abbandonarsi indifferentemente alla *deformazione*. Non si dovrà così trascurare la realtà concreta, fisica e materiale dei testi; occorrerà riconoscere tutte le situazioni e le circostanze particolari che definiscono il loro rapporto con il mondo, inevitabilmente diverso dal nostro, che tanto più saprà divenire nostro, penetrare nella nostra esperienza, quanto più sapremo sentire la sua irriducibile particolarità. Nello stesso tempo si dovrà rifiutare ogni tipo di schematismo: l'interpretazione della letteratura richiede prima di tutto una grande disponibilità a capire i punti di vista, le differenti prospettive, le realtà mentali e materiali più diverse. Schemi e formule saranno necessari a scopo didattico, per capire meglio certi caratteri e certe situazioni, per fermare meglio nella memoria elementi e nozioni di base: ma deve essere chiaro, prima di ogni altra cosa, che nessuna formula e nessuna nozione sono in grado di darci una conoscenza sicura e tranquillizzante della letteratura.

Il processo dell'interpretazione richiede al lettore di modificare continuamente il suo punto di vista, impone progressive precisazioni e correzioni di giudizio: non è importante saper dire con una formula cosa significa o come è fatto un determinato testo, ma piuttosto saper dialogare con i testi, trovare, attraverso di essi, immagini di mondi possibili, di realtà e di condizioni diverse da quelle già date. L'universo della letteratura è un universo *dialogico*, che propone un *dialogo* ininterrotto con esperienze dai caratteri vari e molteplici (cfr. TERMINI BASE 23), un campo aperto alla comunicazione e allo scambio con qualcosa di «altro», che può divenire nostro solo se comprendiamo la sua «alterità». La partecipazione a questo dialogo si lega intimamente allo sviluppo e all'esercizio di una coscienza critica, che sia in grado di rifiutare ogni sapere rassicurante e chiuso in se stesso.

7. I metodi critici.

Origini e sviluppo della critica letteraria.

Delle opere e dei testi della letteratura si occupa direttamente una disciplina dalle attribuzioni molto variabili, la *critica letteraria*: in termini generali si può dire che ad essa appartengono tutti i discorsi relativi alle opere e ai testi letterari, che nelle culture più antiche erano di competenza della retorica e della poetica o si legavano alle varie forme di interpretazione e commento dei testi. Una critica letteraria vera e propria è sorta solo quando si è affermata la specificità del discorso letterario, si sono operate distinzioni e gerarchie tra i testi, si sono verificati conflitti tra interpretazioni e giudizi diversi. Si può dire che la critica letteraria in senso moderno si sia sviluppata nel corso del Cinquecento (cfr. 4.4.16): ma i suoi presupposti possono variamente essere ritrovati nei se-

coli precedenti, mentre per trovare una definizione più netta del suo ambito bisogna arrivare almeno al Settecento. Solo nel Settecento, infatti, la critica letteraria ha cominciato a porsi come una vera e propria istituzione, volta a definire i caratteri delle opere letterarie, a sostenere o a respingere certe opere, a suggerire le tendenze più feconde per la letteratura contemporanea: il critico letterario si è posto allora come una specie di interprete del giudizio pubblico, come colui che accompagna i lettori, indicando loro, sul piano di una esplicita coscienza culturale, la posizione da prendere nei confronti delle opere. Il carattere istituzionale della critica ha avuto comunque fortissime variazioni (legate a quelle della letteratura e del suo rapporto con il pubblico) in momenti storici e in società differenti: a queste variazioni si è legata l'elaborazione di metodi critici, poggiati su teorie filosofiche ed estetiche o sui punti di vista di discipline diverse. È la stessa natura antropologica della letteratura a renderne possibile lo studio e l'interpretazione servendosi di metodi ricavati da tutte le scienze o categorie che riguardano la cultura: i metodi si distinguono proprio in base ai loro legami con ambiti diversi dell'esperienza culturale, individuale e sociale.

Gli orientamenti della critica contemporanea.

Nella critica contemporanea si sono sviluppate metodologie e prospettive critiche diverse: in forma molto generale si possono distinguere metodi che partono dal carattere formale dei testi e metodi che riguardano il loro rapporto con realtà esterne; tuttavia tra queste due categorie sussistono numerosi intrecci, che rendono difficile ogni tentativo di classificazione semplice o rigorosa. Semplificando possiamo distinguere, tra gli orientamenti più essenziali della critica contemporanea, una *critica semiologica*, una *critica sociologica*, una *critica psicoanalitica*, una *critica formalistica* (per questi indirizzi, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 161), una *critica linguistico-stilistica*, una *critica filologica*, una *critica mitica* o *archetipica* o *simbolica*, una *critica ermeneutica* (cfr. TERMINI BASE 17, 19, 6, 10, 25).

Spesso i confini tra questi metodi non sono del tutto chiari: e quanto più la critica si colloca in una prospettiva antropologica, tanto più essa tende a integrare metodi molteplici, ad avvicinarsi alle opere attraverso la convergenza di punti di vista diversi. È certo, comunque, che nessun metodo critico appare oggi capace di rivelarci, con i suoi soli strumenti, la ricchezza di significati delle esperienze letterarie: nessun metodo può pretendere di offrirci procedimenti «oggettivi», regole dalla cui applicazione possa risultare una esauriente definizione «scientifica» dei testi letterari. I singoli metodi possono darci soltanto letture e interpretazioni parziali delle opere studiate, fornire dati di grande interesse, essenziali per capire certe opere, marginali e collaterali per altre. La validità dei metodi varia secondo la natura delle opere con cui si ha a che fare: in un certo senso sono le opere stesse a imporre la scelta e l'uso di un metodo piuttosto che di un altro.

Prima di tutto ci sarà insomma la volontà di comprendere e di interpretare, di cui i vari metodi possono essere soltanto strumenti parziali e provvisori. In questo modo l'esperienza della critica mantiene un suo legame con quella della lettura: il vero critico letterario ci appare oggi non un tecnico che applica meccanicamente certe regole e ci rivela i presunti caratteri oggettivi di un'opera letteraria, ma un lettore attento ed esperto, che partecipa pienamente al contesto della cultura contemporanea ed è in grado di utilizzare e di integrare i diversi metodi critici per ritrovare la forza dell'esperienza delle opere studiate, per farle diventare parte del nostro presente, comprendendole e insieme facendole strumento di comprensione del nostro essere nel mondo, del nostro presente e passato. Il critico è un lettore che sa usare i contributi delle discipline e dei metodi che caratterizzano la cultura contemporanea per far vivere ancora la letteratura come modo integrale di rapporto con l'esterno: la vera forma della critica è quella del *saggio* (cfr. TERMINI BASE 26), che porta a ritrovare nelle opere del passato e del presente il senso della *situazione* dell'uomo nel mondo, riconoscendo per intero il valore di un'esperienza che deve riuscire a diventare anche «nostra».

8. La storia letteraria.

Varie storie possibili.

Trattandosi di un dato essenziale dell'esperienza umana, la letteratura si lega necessariamente a un percorso storico: chi vuole conoscerla non può prescindere dalla *storia letteraria*. Questa può naturalmente essere costruita a partire da criteri e categorie diversi: si può concepire come storia «interna», rivolta a studiare i processi che collegano i caratteri interni dei testi, le forme della scrittura, i codici linguistici, stilistici, retorici, l'evoluzione dei generi letterari; oppure come storia «esterna», rivolta a studiare l'insieme dei modi con cui la letteratura si collega ai contesti storici, alla realtà materiale, economica, sociale, politica. Una prospettiva intermedia, tra quella di una storia interna e quella di una storia esterna, può essere rappresentata dalla *storia delle istituzioni*: e anche qui si possono distinguere le istituzioni interne ai processi della scrittura (che si identificano ancora una volta con i codici linguistici e retorici, con i generi letterari, o con altre strutture specifiche come le poetiche, gli schemi narrativi, ecc.) e le istituzioni di cui si è detto nel par. 5, legate in vario modo alle modalità storiche e materiali della produzione (dalle istituzioni scolastiche alle accademie, alle corti, all'editoria, ecc.).

Si possono avere storie letterarie parziali, dedicate in modo specifico a una sola delle forme, interne o esterne, di cui si è detto: ci può essere così la storia di una forma metrica, di un singolo genere letterario, di una figura retorica, di una struttura narrativa, di un tema dell'immaginario, di una particolare istituzione, di particolari rapporti sociali e politici legati alla letteratura; e alcune di

queste storie, in primo luogo la *storia degli intellettuali* (cfr. par. 5 e TERMINI BASE 24), possono risultare dal nesso tra forme diverse e seguire sviluppi complessi e problematici.

Molte sono le difficoltà teoriche e pratiche che si pongono nella costruzione di qualsiasi storia letteraria: esse si accrescono nel caso di storie dedicate all'intero sistema letterario di una determinata epoca o addirittura di una tradizione nazionale. In queste storie più ampie, come quella che qui segue, occorre tener conto di una vastissima quantità di testi e di spazi cronologici di eccezionale estensione; e a ciò si aggiunge la necessità di confrontare continuamente la ricostruzione del contesto, delle istituzioni, dei codici, delle forme, con l'interpretazione delle opere più essenziali, con la definizione dei modi in cui esse si situano nel loro presente. Occorre collegare tra loro opere e autori diversi, ma anche far riconoscere la loro storicità e la loro sostanza irriducibile, individuare al loro interno quei caratteri in cui più nettamente si evidenzia la loro partecipazione all'esperienza del mondo. Occorre inoltre tener presente il continuo e contraddittorio rapporto che, nella storia delle forme, si dà tra *tradizione* e *innovazione* (cfr. TERMINI BASE 1).

La periodizzazione.

Un problema essenziale per ogni storia letteraria è quello della *periodizzazione*, cioè della distinzione di periodi dotati di caratteri storici particolari, che permette di articolare in modo coerente lo sviluppo cronologico: e si può partire da periodi di ampia estensione, per individuare poi, al loro interno, periodi più limitati e di breve durata. La distinzione dei periodi più ampi viene fatta di solito attraverso dei termini entrati già in uso nella tradizione come grandi concetti e categorie storiografiche (*Rinascimento*, *Barocco*, *Romanticismo*, cfr. PAROLE, tavv. 30, 70, 101), o utilizzando schemi più automatici e meccanici, come la ripartizione per secoli. Rispetto alla concreta realtà della vita storica e delle esperienze letterarie, questi periodi sono soltanto delle costruzioni mentali, che aiutano l'esposizione storica, la comprensione e l'interpretazione. Per questo è necessario controllare rigorosamente i termini impiegati nella periodizzazione, evitando semplificazioni e generalizzazioni che possono portare a pericolosi fraintendimenti; e nello stesso tempo occorre tener presente che ogni concetto di periodizzazione ha un valore parziale e che i confini tra i diversi periodi non sono mai rigidi e assoluti, dato che le realtà storiche mutano sovente con processi lenti ed estremamente complicati. Per individuare periodi più brevi, che si pongono come *fasi* parziali dello sviluppo storico, si possono usare altri criteri, derivati da realtà storiche circostanziate, da dati più specificamente letterari (come codici, forme, istituzioni), da iniziative, rapporti e conflitti tra gruppi intellettuali o dallo stesso succedersi di differenti generazioni di scrittori.

Oltre a queste distinzioni di tipo cronologico, la storia letteraria deve utilizzare anche altre di tipo spaziale: essenziale è lo studio della *geografia lettera-*

ria, della distribuzione delle esperienze in luoghi diversi, dei rapporti e degli intrecci tra questi luoghi, dei segni che l'appartenenza a un luogo lascia all'interno di opere e di programmi. La stessa produzione della cultura si svolge spesso come una dialettica tra centri culturali diversi, di cui la storia letteraria deve mettere in evidenza caratteri e trasformazioni.

I problemi posti dalla periodizzazione e dalla geografia sono naturalmente diversi per ogni specifica tradizione letteraria: e nel corso di questo manuale dovremo volta per volta motivare le scelte dei concetti di periodizzazione, i problemi e le difficoltà posti dall'individuazione di ampi periodi e di fasi più ridotte, la particolare natura che nei diversi secoli assume la geografia letteraria italiana (per la mancanza di un vero centro nazionale, per la particolare natura dei rapporti tra i diversi centri, per lo scontro tra ricerca di una lingua letteraria uniforme e molteplicità dei linguaggi regionali e dialettali).

Questa storia della letteratura.

Informazione e metodo.

In questo Profilo storico della letteratura italiana si cerca di tener conto di tutte le prospettive indicate nelle pagine precedenti. La vicenda letteraria è seguita con una narrazione continua, che volge lo sguardo a tutti gli elementi in gioco, dai dati istituzionali agli elementi materiali di produzione della letteratura, dalle forme di organizzazione degli intellettuali ai caratteri dei centri culturali, dai modi di trasmissione dei testi alla definizione di generi e di codici: a questi elementi sono dedicati ogni volta appositi paragrafi, ma con una distribuzione variabile a seconda del rilievo storico che assumono nelle diverse epoche. Nello stesso tempo si insiste sulle esperienze individuali degli autori e sulle opere essenziali, offrendo spunti di interpretazione, che tengono conto di metodi e punti di vista diversi, senza però cadere in un'ecclettica indifferenza. Gli essenziali dati storici, sociologici, tecnici, istituzionali offerti volta per volta mirano in realtà a definire i caratteri dell'intero sistema culturale, in un più ampio orizzonte « antropologico », e tutto ciò tende a porre in risalto il grande valore di conoscenza globale che la letteratura ha saputo assumere nei diversi momenti storici; l'attenzione a ciò che è intorno alla letteratura conduce direttamente ai più specifici valori della letteratura stessa, rivela come essa sappia concentrare in sé gli essenziali e profondi caratteri del mondo a cui appartiene.

Un ampio numero di elementi di informazione e di conoscenza, un diretto confronto con il vasto lavoro storico, critico, teorico, che si è svolto negli ultimi trent'anni, mirano qui a far riconoscere le situazioni e le esperienze concrete ed essenziali che si sono date nella lunga vicenda della nostra letteratura, e a far vivere ancora la letteratura del passato (e la letteratura in generale) nella nostra situazione e nella nostra esperienza, nello studio e nella lettura (e, magari, prima ancora nella lettura che nello studio). L'uso di punti di vista diversi, di metodi e

orientamenti molteplici, si giustifica con la convinzione che nello studio della letteratura non c'è, e non ci deve essere, un metodo valido una volta per tutte: i metodi e i punti di vista devono adattarsi ai caratteri dei testi, alla necessità di interpretarli e di comprenderli, di riconoscere il senso delle loro esperienze e ciò che essi ci dicono del mondo di cui fanno parte.

Perciò il discorso storico e interpretativo di questo manuale si costruisce rifiutando ogni formula preconstituita: esso cerca di far capire come schemi e concetti siano spesso utili per riconoscere, individuare, ricordare certe situazioni, per dare un filo continuo all'esposizione, ma non possano essere accettati come definizioni univoche e rassicuranti. Con particolare cura viene data ogni volta la spiegazione e la definizione dei concetti di periodizzazione e delle categorie di interpretazione, cercando di chiarirne l'origine storica, mettendo in guardia il lettore dal prenderli come etichette assolute e indiscutibili. In questo modo si tenta di far capire che la storia reale è qualcosa di diverso dagli schemi in cui si suole spesso racchiuderla: si suggerisce che non esiste una continuità provvidenziale e rassicurante tra i fenomeni storici. Questo soprattutto si cerca di far comprendere: che ogni testo e ogni esperienza umana presentano molte facce e che la lettura deve saperle seguire, comprenderne le molteplici possibilità. Ma si cerca di perseguire questo obiettivo attraverso un discorso il più possibile chiaro e oggettivo: l'ambizione è quella di far convergere un rinnovamento dei quadri storici e critici con la funzione didattica, che implica una scelta di comprensibilità e di essenzialità.

Struttura dell'opera.

Rifiutando la scansione per secoli, che è troppo meccanica e convenzionale e non corrisponde in nessun modo alla realtà degli svolgimenti storici, l'intero percorso della letteratura italiana è qui suddiviso, a scopo pratico e didattico, in dodici epoche corrispondenti ad ampie fasi della storia sociale (più brevi per il Novecento), precedute da un Prologo, che riguarda la cultura del Medioevo e tutto ciò che di solito viene accolto sotto l'etichetta delle « origini ». Intenzionalmente si è scelta una parola desueta e ambigua come epoca che fa pensare a una nozione del tempo storico come organismo omogeneo, articolato in grandi categorie: questo termine viene qui svuotato di ogni connotazione forte, viene preso nel senso più neutro possibile, lontano da ogni concezione organica della storia. Ma nello stesso tempo il suo uso serve a far comprendere la necessità di costruire comunque il discorso storico con una scansione molto ampia, per sezioni di « lunga durata », riferite ai grandi processi della storia sociale. Come a ogni concetto e schema, anche a questa partizione non si deve attribuire un valore normativo: si deve considerare che i confini cronologici indicati sono puramente convenzionali, che molte esperienze essenziali si svolgono al limite tra un'« epoca » e l'altra, partecipando dell'una e dell'altra (anche se la scelta di parlarne nella trattazione dedicata all'una anziché all'altra ha sempre delle precise giustificazioni).

Ogni epoca è distinta in capitoli (dedicati a quadri storici generali, a generi letterari, ad esperienze di ampio raggio, a grandi autori, ecc.; tra l'altro il primo

capitolo di ogni epoca contiene sempre un riassunto dei piú essenziali dati della storia materiale e sociale) e i capitoli sono a loro volta distinti in paragrafi, indicati con una formula ternaria (tipo I.I.I, di cui il primo numero indica l'epoca, il secondo il capitolo, il terzo il paragrafo).

Tavole e altri apparati.

Al testo vero e proprio, ripartito in questo modo, si affiancano, in riquadri a parte, le tavole a cui già si è accennato (distinte in quattro categorie: PAROLE, GENERI E TECNICHE, DATI, CARTE), che forniscono notizie ed elementi informativi, definiscono generi letterari, termini tecnici, concetti e situazioni particolari, seguendo lo sviluppo del percorso storico: quando si tratta di generi, tecniche o grandi concetti che superano i confini storici di una singola epoca, le tavole relative vengono inserite entro l'epoca in cui si affermano o assumono un rilievo storico essenziale. La lettura delle tavole può essere incrociata a quella del testo, ma esse possono anche essere consultate separatamente per acquisire elementi informativi generali o per trovare spiegazioni di termini tecnici. Molteplici rimandi tra il testo e le tavole, tra paragrafi e tavole diversi, fanno sì che il manuale sia percorribile in lungo e in largo, per ricavarne anche nozioni teoriche e tecniche di base (cfr. quanto si è già detto all'inizio di questa Introduzione). L'Indice dei termini notevoli elenca poi tutte le voci teoriche e tecniche, rinviando al luogo (dei TERMINI BASE, del testo o delle tavole) dove si può ritrovare la formulazione della definizione.

La lettura del manuale non richiede particolari accorgimenti: si tenga presente soltanto che le date poste tra parentesi dopo i titoli delle opere, quando non esista altra indicazione, sono quelle della prima edizione a stampa (ma, per le opere precedenti all'invenzione della stampa, i pochi casi di date tra parentesi riguardano il tempo di composizione delle opere relative); mentre per i singoli componimenti poetici si tratta delle date della prima apparizione precedente l'uscita della raccolta e per i testi teatrali della prima rappresentazione.

Termini base

TERMINI BASE 1 Tradizione/Innovazione

Dal latino *traditio* (da *tradere*, "consegnare, trasmettere"), *tradizione* indica la trasmissione del patrimonio culturale, in tutti i suoi vari aspetti, tra le diverse generazioni umane: la parola viene piú generalmente impiegata per designare l'insieme delle forme culturali, delle credenze, degli usi e dei modi di vita, ereditati dal passato e tenuti in qualche modo vivi nel presente. Essa si riferisce quindi a tutte le manifestazioni di persistenza e continuità del passato, sia nelle forme della scrittura che in quelle dell'oralità, dall'ambito della religione a quello del costume e dei rapporti tra gli uomini (e tra l'altro si suole distinguere una *tradizione scritta* e una *tradizione orale*). L'intero percorso della cultura umana nella storia può essere visto come lo svolgimento di un insieme di tradizioni, legato a uno scontro continuo tra *tradizione*, cioè che una cultura ha ereditato dal passato, e *innovazione*, tentativo di creare nuove forme e modi di vita e di cultura: e la stessa storia della letteratura viene spesso concepita come lo sviluppo di una continuità dialettica tra tradizione (continuità di forme, stili, tecniche, codici, generi, poetiche, visioni del mondo) e innovazione (tensione alla rottura dei codici stabiliti, alla ricerca del «nuovo», che si accelera nel mondo moderno, trovando la sua espressione estrema nelle *avanguardie*, cfr. 10.1.3).

In senso piú specifico, nell'ambito della *filologia* (cfr. TERMINI BASE 19) si intende per *tradizione* la concreta trasmissione di un testo nel tempo, l'insieme dei manoscritti, delle stampe, delle testimonianze relative alla sua circolazione, dei modi della sua diffusione pubblica: la tradizione della *Commedia* di Dante è così l'insieme dei manoscritti e delle eventuali testimonianze di altro genere che hanno trasmesso fino a noi il testo, delle forme, spesso anche assai diverse da quella originariamente scritta dall'autore, in cui esso è stato trascritto e letto nel corso del tempo.

TERMINI BASE 2 Estetica

È la disciplina che studia le forme artistiche nel quadro del sistema generale della conoscenza, definendone caratteri e fondamenti da un punto di vista filosofico. Essa nasce nel corso del secolo XVIII, quando si cerca di spiegare la conoscenza artistica nel suo rapporto con le sensazioni, in relazione ai concetti di *gusto* e di *sensibilità*: la stessa parola *estetica* fu introdotta dal filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-

1762), che la ricavò dal greco *aisthesis*, "sensazione", e intitolò *Aesthetica* (1750) un suo trattato latino. La parola fu riferita in un primo momento sia allo studio della sensazione in genere che più in particolare allo studio del carattere sensibile delle forme artistiche. La filosofia idealistica tedesca (cfr. 8.1.7) attribuì un ruolo essenziale all'estetica, come studio del significato della dimensione artistica nella vita dello spirito. Tra Ottocento e Novecento l'estetica filosofica si è sviluppata come disciplina autonoma e ha avuto un ruolo essenziale nella critica, nella riflessione sulla letteratura e nella stessa elaborazione delle poetiche: nella cultura italiana essa ha assunto un rilievo centrale per opera di Croce (cfr. 10.2.3). Parallelamente all'autonomo sviluppo dell'estetica, si sono diffuse varie tendenze artistiche che hanno esaltato l'arte e l'atteggiamento estetico al di sopra di ogni altra esperienza umana (cfr. *estetismo*, PAROLE, tav. 135).

Nel corso del Novecento, nel tentativo di definire il carattere peculiare dei fatti artistici, l'estetica si è servita del contributo delle più varie scienze umane (linguistica, retorica, storiografia, sociologia, psicoanalisi, semiotica, antropologia, ecc.), e tra l'altro ha prestato grande attenzione ai rapporti tra le diverse arti e alle funzioni del pubblico (è in particolare il caso dell'*estetica della ricezione*). La diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, facendo circolare la dimensione artistica in ogni momento della vita sociale, ha allargato notevolmente l'ambito dell'estetica: di fronte alle società ricche e sviluppate, in cui vengono meno le condizioni tradizionali dell'esperienza estetica e si diffondono nuovi atteggiamenti estetici di massa, questa disciplina si è più volte interrogata sul destino della comunicazione artistica nel mondo moderno e sull'*estetico* diffuso nella vita quotidiana.

TERMINI BASE 3 **Imitazione/Mimesi/Diegesi/Rappresentazione/Realismo**

Nella Grecia classica era ampiamente diffusa la definizione della poesia e dell'arte come *imitazione* (greco *mimēsis*, riprodotto nella parola *mimesi*) della natura, a partire dalla quale nei secoli si è venuta svolgendo una lunga discussione sulla distanza o sulla vicinanza dell'arte ai modelli imitati. Un peso essenziale per tutta la storia della cultura occidentale ha avuto la concezione della mimesi elaborata da Aristotele, secondo il quale le forme artistiche sono riproduzione artificiale di una realtà preesistente, che procura a chi ascolta o guarda il piacere di riconoscere ciò che è già noto. In questo senso la nozione di *mimesi* assume una portata molto generale: le forme artistiche vengono ricondotte tutte alla *rappresentazione* del mondo reale; il pubblico deve vedere rappresentata, attraverso diversi strumenti tecnici, una realtà che fa parte dell'ambito più vasto dell'esperienza umana.

All'interno del concetto generale di mimesi si deve però riconoscere una distinzione tra due diversi modi di presentazione della realtà attraverso le parole, la mimesi in senso più particolare e la *diegesi*. In questa accezione più ristretta la mimesi è allora intesa come rappresentazione scenica, riproduzione diretta delle parole di personaggi diversi, imitazione della loro voce, dei loro gesti e dei loro movimenti: essa costituisce la forma specifica del teatro. La *diegesi* (greco *diēgēsis*, propriamente "narrazione") è invece il modo narrativo (cfr. TERMINI BASE 7) che riferisce le situazioni e gli eventi, i gesti e le parole dei personaggi entro il discorso di un soggetto narrante, che appunto li racconta, senza direttamente riprodurli e metterli in scena. Sia la mimesi che la diegesi sono in-

somma modi di rappresentazione della realtà, la cui distinzione risulta essenziale per la classificazione dei generi letterari (cfr. soprattutto TERMINI BASE 21) e delle stesse forme narrative (tra l'altro va notato che il racconto non si basa sempre sulla sola diegesi, ma tende spesso a riprodurre al suo interno *dialoghi* in prima persona, cercando forme di imitazione quasi «scenica», passando dalla diegesi alla mimesi e viceversa, cfr. anche TERMINI BASE 23).

Le nozioni più generali di arte come *imitazione* della natura e *rappresentazione* della realtà hanno avuto una lunga fortuna nella storia della nostra cultura. Da esse ha preso avvio anche un tipo di ricerca di forme fantastiche o ideali, basata spesso su concezioni che hanno rivendicato l'imitazione di una realtà ideale o spirituale superiore a quella del mondo naturale. Un concetto diverso e parallelo di imitazione (per cui si può far uso del termine latino *imitatio*) si è sviluppato invece nell'orizzonte del *classicismo* (cfr. PAROLE, tav. 7), in seguito all'individuazione di alcune opere considerate «classiche», sentite come modelli di lingua, di stile, di umanità: in questo senso, già presso i latini, *imitatio* è in effetti imitazione dei grandi autori, ricerca ed elaborazione di regole e norme da seguire (ma cfr. tra l'altro 3.3.6).

La continuità del concetto greco di mimesi agisce nella tradizione artistica dell'Occidente nella costante ricerca di un rapporto con la realtà: la letteratura ha cercato nei modi più diversi di dare un'immagine del mondo circostante, di fornire *rappresentazioni* non limitate a una semplice imitazione-riproduzione, ma rivolte anche a rivelare i significati più profondi del reale. Per indicare in modo molto generale questa tendenza si è soliti adottare il termine *realismo*, entrato in uso intorno alla metà dell'Ottocento per indicare ogni tentativo di rappresentazione artistica di una realtà «vera» e concreta (cfr. PAROLE, tav. 130). L'intera storia delle letterature europee può essere vista sotto il segno del realismo, e vi si può scorgere una continua opposizione (divenuta particolarmente acuta negli ultimi due secoli) tra tendenze miranti alla rappresentazione della realtà e tendenze basate invece sulla fuga dal reale, sull'invenzione fantastica, sulla ricerca del mistero.

Nel nostro secolo si sono costruiti programmi realistici rigidi e meccanici, basati su nozioni generiche e sommarie del reale, tendenti quasi a una riproduzione «fotografica» della realtà; si sono elaborate teorie che hanno legato il valore realistico dell'arte al «rispecchiamento» delle tendenze oggettive della realtà (cfr. *neorealismo*, PAROLE, tav. 162 e *critica sociologica*, GENERI E TECNICHE, tav. 161). Dal canto suo, la comunicazione di massa propone una rappresentazione continua di realtà piatte e banali, presentandole come finzione e artificio: la nozione di *realismo* appare oggi poco verificabile, anche perché è sempre più difficile definire con chiarezza il concetto di realtà e fissarne i tratti nel mondo presente. Oggi sembra abbastanza evidente che il realismo non è un carattere necessario di ogni comunicazione artistica: la letteratura più essenziale appare comunque quella che sa conoscere in profondità la realtà, che sa rivelarne gli elementi più nascosti, collegandosi in definitiva (ma in modo libero, senza «imitare» direttamente il mondo esterno) alla lunga tradizione del realismo.

Sulla storia e il concetto del realismo, cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1967 [1946]; G. LUKÁCS, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957 [1956].

TERMINI BASE 4 **Poetica**

Al trattato di Aristotele sulla *Poetica* (di cui ci è giunto solo il primo libro, dedicato alla tragedia e in parte anche all'epica) risale la fondazione di una disciplina che si occupa delle forme e dei modi del fare poetico (il termine *poetica* sta per *poiētikē téchnē*, "arte del poetare"). Ma lo statuto di questa disciplina non è chiaramente definito; come già è evidente nel trattato di Aristotele, essa può essere intesa in modi diversi:

1. come elaborazione teorica sulle forme e i caratteri della poesia, sul posto che essa occupa nel sistema della cultura;
2. come definizione di norme, regole, insegnamenti pratici per gli scrittori;
3. come programma che ogni scrittore si pone nel costruire le proprie opere;
4. come insieme degli elementi tecnici e stilistici, della sensibilità culturale, delle forme dell'istituzione letteraria con cui ogni scrittore è necessariamente in rapporto.

In Aristotele, e ancora di più nella tradizione successiva, si è avuto uno stretto rapporto tra poetica e retorica (cfr. TERMINI BASE 8): la poetica si è rivolta preferibilmente verso la riflessione sugli organismi letterari visti come risultato di un «fare», di una capacità costruttiva dell'autore (e sulle loro regole di costruzione); ma per far ciò ha avuto bisogno della retorica, come disciplina del discorso persuasivo e delle regole dell'argomentazione. Il nesso tra poetica e retorica è evidente nell'*Ars poetica* del poeta latino Orazio, epistola in versi che ha avuto una grande fortuna in tutta la tradizione occidentale; e molti trattati medievali di poetica (le *artes poetriae*, cfr. o.1.7) si risolvono praticamente in elaborazioni di regole retoriche. Una definizione più specifica della poetica, ma sempre in stretto rapporto con la retorica, si ha nel Cinquecento, con la riscoperta della *Poetica* di Aristotele (cfr. 4.4.16); ma un netto sganciamento dei due ambiti ha luogo solo nel corso del Settecento, con l'avvicinamento della poetica a una nuova disciplina, l'*estetica* (cfr. TERMINI BASE 2). A partire dal Romanticismo, con la rottura della tradizionale normativa letteraria, la poetica è apparsa sempre più come l'insieme di riflessioni di ogni poeta e di ogni artista sul senso del suo fare poetico, l'intreccio di elementi tecnici, storici, culturali, che alimenta la sua poesia; e la riflessione dei poeti sulla poesia, la coscienza critica del loro «fare» è diventata sempre più essenziale dalla seconda metà dell'Ottocento.

Nel nostro secolo si usa variamente il termine *poetica* per definire ogni riflessione sulla poesia e sulla letteratura che non ha obiettivi puramente teorici (che sono piuttosto di pertinenza dell'estetica e della teoria della letteratura), ma si svolge in funzione del fare poetico: nell'ambito della poetica rientrano tutte le idee sulla poesia e sull'arte formulate da artisti e scrittori, tutto il loro mondo intenzionale, tutte le cognizioni tecniche e teoriche su cui essi poggiano per costruire le loro opere (anche nelle arti più lontane dalla scrittura), tutti i programmi e i progetti artistici elaborati all'interno del più ampio sistema culturale e intellettuale, a cui ogni autore partecipa. La poetica non si presenta insomma come una disciplina che miri a definire regole o a spiegare il senso generale dell'esperienza letteraria, ma come la stessa coscienza, individuale o di gruppo, che volta per volta accompagna il fare letterario. È quindi necessario seguire storicamente i modi in cui essa ha agito nelle diverse culture e nelle diverse società, creando ogni volta le specifiche condizioni dell'esperienza letteraria. In questa prospettiva gli studi sulla poetica hanno avuto un ruolo notevole nella critica italiana del Novecento, soprattutto

per opere di studiosi come Walter Binni e Luciano Anceschi; ma un grande rilievo ha assunto lo studio della poetica già presso i *formalisti russi* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 143), che hanno definito le forme di una *poetica storica*, attenta a studiare «lo sviluppo storico e le trasformazioni degli stili, degli aspetti e dei generi letterari, nelle loro incarnazioni tipiche o tipologiche» (V.V. Vinogradov).

Cfr. W. BINNI, *Poetica, critica e storia letteraria*, Laterza, Bari 1963; V.V. VINOGRADOV, *Stilistica e poetica*, Mursia, Milano 1972 [1963].

TERMINI BASE 5 **Immaginario**

Parole come *immagine* e *immaginazione* hanno avuto molteplici usi e significati nella tradizione storica: sono state riferite sia alla rappresentazione degli oggetti sensibili che all'elaborazione di figure e realtà fantastiche, costruite dalla mente dell'uomo, anche al di fuori di ogni controllo della coscienza (come ad esempio le immagini del sogno). Dall'aggettivo *immaginario*, che si riferisce di solito a cose che vivono soltanto nel regno delle immagini, che hanno solo una realtà psichica, deriva il concetto di *immaginario*, che viene variamente usato per indicare l'insieme di elementi mentali, desideri, bisogni fisici, speranze, sogni, fantasie, con cui gli individui e le società interpretano l'esistenza, nei suoi caratteri quotidiani, su di un piano che non coincide né con il lavoro e l'attività pratica, né con la conoscenza critica e razionale. L'immaginario è una componente fondamentale dell'attività psichica di ogni individuo (e una particolare attenzione presta ad esso la psicoanalisi). Esso agisce nell'intera vita sociale dell'umanità: i sistemi culturali sono determinati in modo essenziale dalle forme dell'immaginario, su di esse si basa in modo preminente la sensibilità collettiva. In senso più generale, per immaginario si intende l'insieme di elementi immaginari e fantastici, di figure e di personaggi, di invenzioni e di desideri, di situazioni narrative, elaborato, nei modi più diversi, dalle singole società. Nella normale vita psichica, si dà con questi elementi un rapporto di tipo assai particolare (che corrisponde al rapporto dei lettori con le invenzioni letterarie): si sa che essi non hanno una realtà materiale, ma si guarda ad essi come se fossero reali.

Cfr. O. MANNONI, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari 1972 [1969].

TERMINI BASE 6 **Mito/Archetipo**

Il termine greco *mýthos* indicava in origine ogni parola che contenesse la conoscenza di una realtà non immediatamente evidente (e quindi anche la parola «sacra» del dio), fatta propria dalla cultura collettiva e dalla tradizione orale: si riferì poi più direttamente a ogni racconto sugli dèi e sugli eroi, e infine a ogni organismo narrativo costruito su principi diversi da quelli della verifica razionale e logica (che invece è di competenza del *lógos*, il "discorso razionale"). Con *mito* si designa così tutto il sistema di narrazioni e credenze legate alle più antiche forme rituali, a modi di conoscenza della realtà precedenti lo sviluppo della razionalità e del calcolo; e con *mitologia* si intende sia l'insieme di queste narrazioni e credenze che la scienza che ne studia le strutture, i valori e i significati.

Legate in origine alla religione e al rito, le narrazioni mitiche si svolgono dalla più originaria attività *simbolica* (cfr. TERMINI BASE 10): si distinguono però dalle forme rituali per il fatto che non sono chiuse in regole rigide e costanti, ma si costituiscono anche con modificazioni e combinazioni continue della materia primitiva (e le stesse vicende relative agli dèi ed eroi greci presentano versioni assai varie e diverse). Nel progressivo sviluppo della tradizione il mito si allontana spesso dal diretto rapporto con le forme religiose, diventa parte dell'*immaginario* culturale collettivo (cfr. TERMINI BASE 5), può essere combinato e rielaborato in forme eterogenee e molteplici. Esso continua d'altra parte a circolare in modi sottili nelle forme di civiltà più avanzate e progredite, anche in quelle dominate dal calcolo e dalla conoscenza razionale: in esse infatti non soltanto sopravvivono miti di antica origine, ma ne vengono elaborati di nuovi, non legati più a motivazioni religiose o a tentativi di conoscenza della realtà, ma miranti piuttosto a *occultare* e a *mistificare* le forme della vita sociale contemporanea, a dare di esse un'immagine illusoria, distorta e irrazionale, che serve a sostenere e ad esaltare i rapporti e i valori sociali dominanti (è il caso dei numerosi miti che dominano la moderna comunicazione di massa).

Essendo una delle forme originarie della conoscenza umana, il mito ha naturalmente essenziali rapporti con la letteratura: a partire dalla riflessione di Giambattista Vico (cfr. 6.2.7), filosofi, critici e studiosi di varie discipline hanno indicato lo stretto legame che intercorre tra la conoscenza mitica e la stessa origine del linguaggio e della poesia. Nel mito si riconosce così la prima manifestazione nella storia del linguaggio poetico e le radici della poesia vengono conseguentemente ricondotte alla conoscenza intuitiva e pre-razionale propria del mito.

Questo comporta problemi complessi, che richiederebbero una lunga discussione e che non possiamo sviluppare in questa sede: ma occorre comunque riconoscere che il mito ha influito variamente sulla letteratura, creando le sue forme più antiche, dando vita a vicende, situazioni, intrecci e personaggi che hanno caratterizzato grandi tradizioni letterarie. E anche nelle società che si sono maggiormente allontanate dalla conoscenza mitica, si è spesso cercato di recuperare i valori più profondi e originari del mito: a partire dal Romanticismo, infatti, molti scrittori hanno cercato di ritrovare nel mito un'esperienza autentica, opposta alla razionalità e al calcolo proprie della tradizione scientifica, alla degradazione che minaccia la società moderna.

Secondo alcuni critici e teorici, nel mito si esprimerebbero alcuni contenuti costanti della sensibilità collettiva, che caratterizzerebbero ogni esperienza umana, a uno strato più profondo di quello dell'*immaginario*: questi contenuti mitici sarebbero rappresentati da *simboli* collettivi al di sopra della storia, ricavati dal mondo della natura, come l'acqua, la terra, il fuoco, il sole, le stagioni (nel linguaggio dello psicoanalista Carl Gustav Jung essi sono indicati col termine *archetipi*). Anche nella letteratura si manifesterebbe variamente, a livello profondo, la loro presenza: sotto il linguaggio e le invenzioni letterarie di tutti i tempi sarebbe sempre possibile ritrovare alcuni archetipi fondamentali, variamente combinati e intrecciati. Un indirizzo critico, definibile come *critica mitica* o *archetipica* o *simbolica*, mira proprio a studiare i testi individuandovi la presenza di forme mitiche, di archetipi e simboli, spiegandoli in rapporto ai caratteri dell'*immaginario* collettivo.

Cfr. F. JESI, *Mito*, Isedi, Milano 1973.

TERMINI BASE 7 **Narrativa/Racconto**

Il narrare è un dato costante e necessario della comunicazione umana, un modo essenziale di trasmettere agli altri avvenimenti e conoscenze, di farli partecipare a una realtà fattuale che si svolge in spazi e in tempi diversi da quelli dell'esperienza presente. Il narrare si inserisce in ogni momento della vita quotidiana, in ogni aspetto della comunicazione: ha una funzione pratica essenziale, come base dello stesso rapporto dell'uomo con gli altri e con il mondo. Dal suo uso pratico si distinguono però usi più mediati, che possono mirare a fini di conoscenza della realtà, di gioco fantastico e inventivo, di insegnamento e di diletto; e si ha tutta una serie di forme narrative distinte dall'esperienza fattuale, da quelle più antiche del *mito* e della *fiaba* (cfr. TERMINI BASE 6 e 9), a quelle della cronaca e della narrazione storica, a quelle di generi narrativi con più specifica finalità artistica. Queste forme fanno sempre riferimento a una realtà vera o presunta o fantastica, a un mondo possibile che si attualizza nella narrazione; il narratore proietta questo mondo nella sua voce, ne traspone l'immagine entro il proprio discorso (offrendo una *rappresentazione* nel modo della *diegesi*, cfr. TERMINI BASE 3).

Naturalmente il narrare si introduce entro ogni forma di comunicazione letteraria: non c'è tipo di discorso in cui non accada di «narrare» qualcosa, e praticamente tutti i generi letterari devono fare i conti con la narrativa. Ci sono però molti generi espressamente destinati alla narrazione, sia in versi che in prosa. La distinzione più generale e universalmente diffusa è quella tra forme narrative brevi e forme narrative lunghe: le forme più antiche sono generalmente di tipo breve, ma tendono a raccogliersi in veri e propri cicli, legati da temi, personaggi, vicende che si ripetono e si intrecciano tra loro. Le forme di narrazione orale più antiche sono quelle del mito e della fiaba e quelle in versi dell'*epos*; queste ultime sono state raccolte in forma scritta in cicli epici di ampio respiro (cfr. TERMINI BASE 21). Nella letteratura antica, ancora fino al Cinquecento, predomina la narrazione in versi, ma nella letteratura moderna prende il sopravvento quella in prosa, con la distinzione più generale tra *novella*, forma breve per eccellenza, e *romanzo*, forma di narrazione più ampia, articolata e complessa. Sul termine e sul genere *romanzo* e sui diversi generi più particolari a cui esso dà luogo, si troveranno alcune tavole in questo manuale (cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. II, 74, 95, 99, 100, 103, 114, 115). Il termine *novella* (che in origine si riferisce alla «novità» e alla curiosità dei fatti raccontati; e per *novella* si intende anche un fatto strano, curioso, al di là della narrativa vera e propria) viene usato soprattutto per la tradizione romanza, che si sviluppa a partire dallo schema dell'*exemplum* (cfr. O.I.10 e I.4.1) e che trova il suo modello più noto e autorevole nelle novelle di Boccaccio. Ma la narrativa «breve» ha una serie di possibilità e di varianti molto ampia; nell'uso corrente i termini *novella* e *racconto* acquistano sfumature diverse, ma mai con distinzioni veramente precise.

Il termine *racconto* risale alla radice del verbo *contare* (non soltanto «numerare in un certo ordine», ma anche «riferire in un certo ordine, raccontare»), che deriva dal latino *computare* (in cui è più forte la nozione di calcolo): esso serve a designare non soltanto le forme narrative brevi, ma l'atto e la struttura stessa del narrare, la presenza di una dimensione e di un momento narrativo all'interno di qualsiasi tipo di testo. L'*analisi del racconto* è lo studio delle strutture e delle tecniche della narrativa: essa è stata ampiamente approfondita nel Novecento, prima con le ricerche dei *formalisti russi* (cfr. GE-

NERI E TECNICHE, tav. 143) e poi con gli sviluppi della *semiotica* (cfr. PAROLE, tav. 168). Si è venuta così elaborando una scienza della comunicazione narrativa, che alcuni designano con la parola *narratologia*. Questa mira a individuare le forme e le strutture di base della narratività, risale spesso alle loro radici antropologiche, studia il loro diverso mutare e disporsi nel tempo e nella realtà; e sui testi narrativi svolge analisi che si designano come *analisi narratologiche*.

La ricerca sulle strutture di base della narrativa trova il suo terreno più esplicito nelle narrazioni orali e in quelle vicine alle tradizioni più antiche, in primo luogo nella *fiaba* (cfr. TERMINI BASE 9); difficile e complicata l'analisi del racconto si rivela invece per le forme di cultura più complessa e raffinata, in cui è assai forte il rilievo dell'innovazione e delle scelte individuali. Uno dei tentativi più convincenti di definire gli schemi della narratività e i procedimenti di analisi del racconto è quello di Cesare Segre, che ha distinto i seguenti quattro livelli di articolazione delle strutture narrative:

1. *modello narrativo*, cioè la forma generale in cui un racconto organizza i rapporti, i valori, le categorie antropologiche che esso mette in gioco;
2. *fabula*, la serie degli eventi e delle azioni, distinti in unità minime e disposti in ordine cronologico;
3. *intreccio*, gli stessi eventi, nell'ordine in cui vengono presentati nella narrazione, che non corrisponde quasi mai al diretto ordine cronologico e che mette in gioco una serie di elementi diversi;
4. *discorso*, il concreto manifestarsi del testo narrativo, con tutti i suoi dati linguistici, formali, contenutistici.

Il modello narrativo si basa su alcune strutture generali, che, seguendo le categorie elaborate dal russo Vladimir Ja. Propp (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 143 e TERMINI BASE 9) per lo studio della *fiaba*, vengono chiamate *funzioni*. Questa la definizione di Propp: «Per funzione intendiamo l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda»; le funzioni si designano quindi con termini indicanti le forme generali dell'azione, che determinano il suo svolgimento (come *divieto*, *ricerca*, *danneggiamento*, ecc.). Anche i personaggi possono essere classificati in base al ruolo che svolgono nell'azione: la distinzione più celebre e usata è quella di A.J. Greimas, che individua in ogni forma di racconto sei ruoli determinanti (che non sempre coincidono con i singoli personaggi), definiti con il termine di *attanti* (*destinatore*, *oggetto*, *destinatario*, *adiuvante*, *soggetto*, *oppositore*).

Uno dei campi di ricerca più essenziali per lo studio della narrativa è quello del *tempo* e delle varie sfasature e combinazioni che ogni atto del narrare introduce in esso: in linea di massima si distingue un *tempo della storia* (quello in cui si suppongono avvenute le vicende raccontate) e un *tempo del discorso* (quello in cui la voce del narratore riferisce gli stessi eventi); il rapporto tra questi due tempi può variare da un massimo di coincidenza a un massimo di distanza, comportando combinazioni del tipo più diverso. Nello studio dell'atto della *narrazione* ha un rilievo essenziale l'individuazione della *voce* del narratore, del suo manifestarsi e disporsi rispetto al racconto (i vari usi della *voce* comportano possibilità svariate, dai casi più generali del racconto in prima persona e di quello in terza persona, agli intrecci più sofisticati tra voci dei narratori e voci dei personaggi, ai casi in cui diverse parti del racconto sono affidate al discorso dei diversi personaggi). Un altro importante campo d'indagine è quello relativo al *punto di vista* (o *pro-*

spettiva), cioè ai modi in cui si guardano la realtà e gli eventi rappresentati: indipendentemente dalla posizione della voce del narratore, la storia può essere presentata secondo quanto di essa è noto a un singolo personaggio o a un gruppo di personaggi; e questa prospettiva può anche cambiare più volte all'interno di una singola narrazione.

Cfr. V.JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966 [1928]; AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969 [1966]; A.J. GREIMAS, *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1968 [1966]; C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974; G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 [1972].

TERMINI BASE 8 Retorica

Elaborata originariamente dalla civiltà greca antica, la *retorica* (*rhētorikḗ téchnē*, cioè arte della *rhēsis*, "discorso, parola") è l'arte di persuadere attraverso il discorso e nello stesso tempo la disciplina che studia, definisce, classifica, le forme del discorso persuasivo. Essenziale è la distinzione tra la retorica e la *logica*: quest'ultima costruisce ragionamenti a partire da premesse indiscutibili, che mirano a raggiungere delle verità, attraverso l'uso di rigorosi procedimenti analitici: il procedimento logico è in effetti basato sul *calcolo* e produce *dimostrazioni* esatte, mentre il procedimento retorico parte da premesse soltanto probabili, da valori comuni non oggettivi, legati alle forme sociali del comportamento, e si basa sull'*argomentazione*, che può produrre risultati convincenti, ma non assoluti; mentre il discorso logico è strumento essenziale della scienza e della filosofia, quello retorico appare strumento essenziale dell'oratoria e mira prima di tutto a convincere il pubblico.

La retorica ha avuto una lunga diffusione e sviluppo nella cultura antica: si è organizzata come studio delle tecniche necessarie all'oratore (e prima di tutto al discorso giudiziario), ma poi si è volta a definire le forme e le tecniche di ogni tipo di discorso, a studiare i modi in cui ogni formazione verbale (e in primo luogo quella letteraria) agisce sul pubblico, allontanandosi dal livello più immediato e grezzo della comunicazione linguistica, mettendo in atto artifici, ornamenti, figure. La retorica antica veniva distinta in cinque grandi parti, l'*inventio* ("invenzione", cioè la scelta degli argomenti e della materia del discorso), la *dispositio* ("disposizione", cioè l'organizzazione e l'articolazione della stessa materia), l'*elocutio* ("locuzione", cioè l'aspetto propriamente formale), la *memoria* (cioè la tecnica per tenere a mente il discorso), l'*actio* ("azione", cioè l'esecuzione, il modo di recitazione dello stesso discorso). Tra tutte queste parti è andata acquistando un'importanza sempre maggiore l'*elocutio*, volta a studiare in primo luogo le *figure* del discorso, cioè tutti i modi di deviazione dal linguaggio normale, ogni forma di allontanamento da una designazione immediata delle cose. Gli antichi hanno individuato e distinto una vasta serie di figure, classificandole entro categorie di vario tipo, a partire da una distinzione più generale tra *figurae in verbis singulis* (che modificano singole parole) e *figurae in verbis coniunctis* (che agiscono su più parole unite tra loro). Troppo spazio richiederebbe qui un elenco e una definizione delle varie figure: in questo manuale (soprattutto nelle tavole GENERI E TECNICHE) si daranno comunque rapide definizioni di alcune figure di particolare rilievo (cfr. *Indice dei termini notevoli*).

Tra tutte le figure, due sono quelle che caratterizzano ogni tipo di linguaggio e assu-

mono un peso essenziale per la definizione della lingua letteraria (e per la stessa lettura e analisi critica dei testi), la *metafora* e la *metonimia*, che possono agire sia su singole parole che su gruppi di parole. Queste due figure fondamentali spostano il discorso su assi semantici diversi: la metafora opera una più forte trasposizione (un vero e proprio salto), sostituendo, al posto dell'oggetto che andrebbe direttamente nominato in un determinato punto del discorso, un diverso oggetto ricavato da un'altra area di significato e che potrebbe costituire un termine di paragone col primo (così quando un eroe coraggioso viene chiamato «leone» si ha una trasposizione dall'ambito umano a quello animale); per lo più le metafore mettono in contatto campi di significati legati tra loro da rapporti di somiglianza già definiti all'interno del sistema culturale. La metonimia opera invece un rapporto di sostituzione meno sconvolgente, mettendo al posto dell'oggetto che andrebbe direttamente nominato un altro legato ad esso da rapporti di contiguità logica o materiale (così quando si adopera il nome di un autore invece di quello delle sue opere, come «leggere Dante» invece di «leggere le opere di Dante»; o quello del contenente al posto del contenuto, come quando si dice «bere un bicchiere» invece che «bere il liquido contenuto nel bicchiere»).

Dopo il crollo della tradizione classicistica, la retorica ha perduto il ruolo di disciplina formativa, base di ogni studio linguistico, che ha avuto per molti secoli. Ma, dopo essere stata assai disprezzata dalla tradizione romantica e dall'Idealismo, essa resta un punto di riferimento fondamentale per l'indagine sulle tecniche della comunicazione e dell'espressione, per ogni tentativo di classificazione dei codici sociali, per lo studio del linguaggio come entità che mette gli uomini in rapporto sociale, agisce sulle loro decisioni e sulle loro iniziative.

Le nuove scienze umane sono venute via via elaborando alcune classificazioni di specifiche tecniche linguistiche che si basano su principi analoghi a quelli dell'antica retorica, e la filosofia contemporanea ha mostrato quanto rilevante sia il ruolo che l'arte del discorso persuasivo, l'argomentazione retorica, riveste in tutte le forme della cultura e della vita sociale e politica. In tempi recenti si sono inoltre elaborate nuove sofisticate sistemazioni generali delle figure e delle tecniche retoriche, specie a opera di un indirizzo teorico che si designa come *neoretorica*. Dalla retorica antica sono stati ricavati molteplici spunti e stimoli per le più varie teorie della letteratura e per le indagini della *stilistica* (cfr. TERMINI BASE 17). Quanto alla critica e alla storia della letteratura, essa presta oggi una notevole attenzione alla retorica, tenendo conto dei differenti usi che della retorica hanno fatto le culture e gli scrittori del passato.

Non si deve trascurare però che nel linguaggio comune il termine *retorica* e l'aggettivo *retorico* continuano a mantenere una prevalente accezione negativa: essi infatti si riferiscono di solito a quei discorsi in cui risaltano l'artificio e l'ornamento, in cui prevale la ripetizione di formule vuote e consuete, puramente verbali ed esteriori, a cui non corrispondono valori autentici: allo schematismo e alla finzione della retorica si oppone allora il discorso libero, autentico, originale, estraneo a regole e a schemi precostituiti. Fin dall'antichità, del resto, la funzione persuasiva del discorso retorico comportava la possibilità dell'inganno e della menzogna: chi conosceva le tecniche retoriche era in condizione di fare un uso tutto strumentale della parola, di servirsene per manipolare l'apparenza (questa, del resto, era pratica corrente, ed è rimasta tale, nelle azioni giudiziarie). Le infinite tecniche di manipolazione, di persuasione, di propaganda sviluppatesi nel mondo contemporaneo si riallacciano, in definitiva, a questa funzione prevalen-

temente strumentale della retorica: lo studio della retorica è quindi anche essenziale per analizzare criticamente i linguaggi dei mezzi di comunicazione di massa.

Moltissimi sono i manuali di retorica e i lavori teorici in cui viene definita la funzione della retorica per lo studio dei testi letterari: per indicazioni di base cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969 [1959], R. BARTHES, *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1972 [1970]; per lo svolgimento della retorica nella letteratura italiana, cfr. A. BATTISTINI e E. RAIMONDI, *Le figure della retorica (Una storia letteraria italiana)*, Einaudi, Torino 1990.

TERMINI BASE 9 **Fiaba/Fiabesco**

La *fiaba* (nel latino volgare *flaba*, da *fabula*, "favola, racconto") è una forma di racconto breve, di carattere magico e fantastico, in cui si seguono vicende di esseri umani in rapporto con creature dotate di poteri magici (fate, sfreghe, maghi, gnomi, ecc.) e con una natura animata e carica di pericoli e di meraviglie. Le fiabe costituiscono la forma più elementare e originaria di narrazione orale, presso tutte le società umane, a partire da quelle più primitive: esse si costruiscono in linea di massima su di una serie di prove a cui viene sottoposto un eroe, che passa da una situazione negativa (è in genere espulso dalla sua casa, dal suo ambiente, dalle sue attribuzioni) alla conquista di un oggetto magico o desiderato e alla reintegrazione nella sua posizione. Alle radici di questi schemi ci sono probabilmente riti di iniziazione dei giovani nelle società primitive e credenze nella comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti e nel carattere magico delle forme della natura. Solo con lo sviluppo degli studi sul *folklore* (cfr. PAROLE, tav. 102) il patrimonio orale delle fiabe è stato raccolto in forma scritta e variamente studiato e classificato; il *fiabesco*, con gli schemi, i caratteri, le situazioni della fiaba, è penetrato variamente nella narrativa scritta e nei più vari generi letterari di tutte le epoche; solo in società molto evolute la *fiaba* si è rivolta essenzialmente al pubblico infantile, e il *fiabesco* ha trovato il suo maggiore campo di manifestazione nella *letteratura per l'infanzia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 131).

Dallo studio della fiaba hanno preso avvio i metodi di *analisi del racconto*, per i quali hanno assunto un essenziale rilievo la scomposizione dei testi delle fiabe russe e la definizione delle loro *funzioni* narrative operate da Propp (cfr. TERMINI BASE 7): è comunque fuorviante il tentativo di fare delle strutture individuate nella fiaba (forma più semplice ed elementare) il modello per lo studio di testi narrativi più ampi e complessi.

Per la tradizione italiana, cfr. *Fiabe italiane*, raccolte e trascritte in lingua dai vari dialetti da I. CALVINO, Einaudi, Torino 1956.

TERMINI BASE 10 **Simbolo/Simbolico/Segno/Analogia/Allegoria**

La parola greca *symbolon* (da *symbollein*, "gettare con, mettere insieme") indica in origine un rapporto che si istituisce tra due oggetti ed entità separate, quasi fondendole insieme: ma essa è passata molto presto a definire aspetti essenziali della comunicazione

e del pensiero umano, dando luogo ad accezioni molto diversificate e contrastanti. In termini molto generali, è utile partire dalla distinzione, molto diffusa nella cultura contemporanea, tra *simbolo* e *segno*.

Per *segno* si intende qualsiasi entità o oggetto usato per indicare un altro oggetto: la produzione di segni è un dato determinante e costitutivo dell'attività dell'uomo e trova la sua base primaria nel segno linguistico: secondo la *linguistica strutturale* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 160), esso è un'entità a due facce, in cui un'immagine acustica (il *significante*) indica un contenuto concettuale (il *significato*). Nel segno linguistico e in altri molteplici tipi di segno il rapporto tra significante e significato è arbitrario e immotivato, deriva da una convenzione e da una accettazione di regole comunicative.

Si ha invece un *simbolo* quando si dà un rapporto più profondo tra significante e significato, quando l'oggetto che rappresenta un altro oggetto è legato ad esso da rapporti di somiglianza, da qualcosa di più intimo, che può essere anche assai vago e indeterminato e può richiamare valori profondi, non immediatamente manifesti nel linguaggio comune. Quando per esempio si prende l'agnello come simbolo di Cristo, non si presuppone semplicemente che la figura dell'agnello indichi Cristo, ma che tra l'agnello e Cristo ci sia un legame profondo, determinato dalla mansuetudine e dal sacrificio: l'uso del simbolo è legato al proposito di attribuire alle cose e alle figure della natura un valore profondo, che va al di là della loro immediata apparenza, che rinvia alle forme rituali o a un significato occulto della realtà, che non può essere immediatamente designato, ma che deve essere raggiunto indirettamente, per via obliqua. Il rapporto tra la figura simbolica e il suo significato si costruisce attraverso il principio dell'*analogia* (parola che in greco ha il significato originario di "proporzione"), che mette a confronto due domini diversi della realtà, istituisce un legame mentale tra cose che di per sé non avrebbero alcuna relazione tra loro; è lo stesso principio su cui si costruisce la figura retorica della *metafora* (cfr. TERMINI BASE 8). Il simbolo può essere definito anche come potenziamento della metafora, sua trasformazione da semplice figura retorica a rivelazione di realtà e valori profondi, a immagine stabile e assoluta.

La produzione di simboli è un'attività fondamentale in ogni tipo di società umana e costituisce una delle basi essenziali dello sviluppo della conoscenza, che prende le mosse proprio dal tentativo di trovare rapporti e associazioni tra le cose, di individuare somiglianze tra le realtà più lontane: il simbolo è pertanto lo strumento determinante delle forme di coscienza mitiche e rituali (cfr. TERMINI BASE 6), e svolge naturalmente un ruolo essenziale nella religione, nella filosofia, nella letteratura, nelle arti. Alcuni orientamenti filosofici fanno risalire tutta la cultura umana, le forme di coscienza e di immaginazione, i modelli di comportamento, all'attività simbolica, all'istituzione di rapporti continui tra parole, cose, oggetti, sfere diverse dell'esperienza, che in ultima analisi sfuggono a una definizione in termini razionali. Le moderne scienze umane hanno variamente sottolineato il peso che l'attività simbolica, che ha fondamento in processi psichici estranei alla coscienza e alla logica razionale, assume nelle differenti sfere dell'esperienza individuale e sociale: e un ruolo particolarmente notevole la categoria del *simbolico* ricopre nella psicoanalisi. La letteratura ha fatto un uso molto vasto dei simboli diffusi nelle varie società, legati alle più varie esperienze mitiche, religiose, filosofiche: un esplicito esempio di uso sociale del simbolo è costituito dalla *letteratura delle immagini* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 68); a partire dal Romanticismo, la letteratura

ha cercato variamente di farsi essa stessa produttrice di simboli, di proporsi come luogo in cui sopravvive la creazione simbolica, rivelatrice della verità nascosta della natura, del mistero che si nasconde in fondo alle cose; nel linguaggio poetico si è fatto così molto ampio e diffuso l'uso dell'*analogia*, che ha trovato una giustificazione estrema nelle poetiche del *simbolismo* (cfr. PAROLE, tav. 126).

Al procedimento del simbolo e dell'*analogia*, che si basa su associazioni indeterminate, avvolte da un alone di irrazionalità e di mistero, si può opporre quello dell'*allegoria* (termine greco che indica il rinvio a un significato nascosto, da *allegorêin*, "dire, sostenere altro"). Anche l'*allegoria* mette in rapporto entità diverse, significa una cosa attraverso un'altra, in modi che spesso si confondono con quelli del simbolo e dell'*analogia* (fino al punto che molte definizioni fanno rientrare l'*allegoria* nell'ambito più generale della comunicazione simbolica). Essa è in origine una vera e propria figura retorica, che si definisce più correntemente come una metafora prolungata, che raffigura una realtà astratta nascondendola sotto immagini particolari o sotto un vero e proprio sistema di immagini: mentre nel simbolo si dà un legame intimo e inestricabile tra ciò che è significato e la figura che lo significa, nell'*allegoria* i due piani restano separati; le immagini allegoriche possono costruire vere e proprie narrazioni autonome, che nascondono un senso astratto da esse indipendente, che si può decifrare solo quando se ne possiede la chiave e si sappiano riconoscere i principi su cui l'*allegoria* è costruita. Mentre il simbolo richiede un'identificazione e un'adesione immediata, l'*allegoria* è il risultato di una costruzione razionale, che impone a sua volta un'interpretazione di tipo razionale. L'*allegoria* è modo essenziale di rappresentazione nella letteratura medievale (cfr. O.I.10 e 2.I.13), ma ha avuto grande vitalità anche in seguito, trovando nuovi usi e definizioni nella letteratura moderna. In opposizione alle tendenze che fanno leva sul simbolico, essa può apparire oggi come il principio di una letteratura capace ancora di svelare razionalmente le contraddizioni della realtà.

Cfr. E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze 1961 [1923]; T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984 [1977]; G.P. CAPRETTINI, *Allegoria*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977, vol. I; U. ECO, *Segno e Simbolo*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1981, vol. XII; R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990.

TERMINI BASE II Sublime/Eroico/Tragico

Nella ripartizione antica degli stili (cfr. TERMINI BASE 17) il punto più alto era rappresentato dal *grave*, stile severo, nobile e superiore, tenuto su piani più elevati rispetto a quelli della semplice realtà. Il termine *sublime*, spesso usato al posto di *grave*, sottolinea ancora più fortemente un processo di elevazione dello stile e del linguaggio, un suo movimento al di sopra di ogni condizionamento del reale. La retorica della tarda antichità definì variamente i caratteri del sublime, come strumento di espressione di una dimensione umana nobile ed elevata, ma anche di una ricerca rivolta oltre i limiti dell'umano, verso valori superiori e assoluti; e un testo essenziale per la tradizione occidentale fu il trattato anonimo greco *Peri ypsou* (Del sublime) del secolo II d.C. Al sublime si

giunge spesso attraverso un eccesso, un di piú, nello stesso uso delle forme di espressione classica piú misurata e regolata; il suo ambito essenziale è quello dell'esaltazione degli eroi, di vicende e di azioni dal valore smisurato; e in questo senso esso può collegarsi a *eroico*, alla rappresentazione di atteggiamenti e di forme che si convengono a grandi figure eroiche, superiori a ogni misura di comune umanità. Ma piú in generale il sublime può comprendere ogni atteggiamento rivolto alla ricerca di verità e realtà ideali, superiori a quelle della normale esperienza, anche con una forte partecipazione dei sensi, come appare nell'uso neoclassico del sublime (cfr. 6.7.1).

Per indicare il livello stilistico piú elevato si usa talvolta anche il termine *tragico*, ricavato direttamente dal genere letterario considerato piú nobile, che metteva in scena i personaggi di livello sociale piú elevato, la *tragedia* (cfr. TERMINI BASE 21). In senso piú generale, con piú diretto riferimento alla struttura della tragedia, il *tragico* costituisce una sfera di esperienza basata su comportamenti estremi e definitivi, in cui l'esistenza degli eroi si confronta con il destino e con le forze estranee e definitivi, in cui il rapporto tra i personaggi comporta un esito distruttivo e rovinoso; la serietà della vita, il carattere totalizzante dell'esperienza, il rapporto inevitabile con la fine, la rovina, il dolore e la morte, sono elementi determinanti del tragico; tragiche sono le azioni basate su valori irriducibili, in cui realtà umane di profondo significato si schiantano di fronte al destino, pur continuando ad affermare fino in fondo il proprio valore. Il tragico può spesso essere sublime, ma non sempre il sublime comporta un esito tragico. Nel linguaggio corrente, d'altra parte, *tragico* indica tutte le esperienze della vita e della letteratura che si risolvono in esiti catastrofici per i loro protagonisti, suscitando terrore e compassione.

TERMINI BASE 12 Basso/Comico/Umorismo/Grottesco

L'opposizione tra *serio* e *ridicolo* fa parte dell'esperienza quotidiana e si collega a due immagini diverse del volto dell'uomo, che può essere composto nell'equilibrio della serietà o al contrario segnato dalla smorfia del *riso*. In linea di massima si può dire che il *comico* (dal greco *kōmikós*, riferito al genere della *commedia*, cfr. TERMINI BASE 21) costituisce la traduzione del ridicolo sul piano culturale, l'insieme dei meccanismi che suscitano il riso e esprimono il ridicolo in forme di comunicazione collettiva: esso è qualcosa che siamo abituati a riconoscere direttamente nella vita e nei comportamenti quotidiani, prima ancora che nelle forme culturali. Il serio fa della vita un insieme coerente con se stesso, qualcosa di composto, congruente ai propri fondamenti; il comico stravolge i rapporti normali e consueti, fa esplodere continui contrasti tra le cose e le sfere dell'esperienza. Ma, perché il comico abbia luogo, c'è bisogno almeno di un soggetto capace di creare la comicità (attore o autore), di un destinatario che prova il piacere comico, di un oggetto o di una vittima che costituisce la materia comica.

Come fenomeno essenziale nella società, il comico è penetrato in ogni tipo di letteratura e ha prodotto specifici generi letterari e artistici (a partire da quello teatrale della *commedia*). Esso ha costituito anche un principio stilistico, legato tradizionalmente alla rappresentazione del *basso*, dei livelli inferiori della gerarchia sociale: nella antica ripartizione degli *stili* (cfr. TERMINI BASE 17), lo stile *umile* si è spesso identificato col comico; ad esso sono state ascritte per lunghi secoli tutte le forme linguistiche legate a una realtà

«bassa», materiale e corporea, multiforme e indeterminata; esso ha aggredito e stravolto le forme «alte» e i codici chiusi, mischiando tra loro i generi, gli stili, i linguaggi.

Molteplici sono le interpretazioni, le definizioni, le spiegazioni del comico; gran parte delle teorie ad esso dedicate insistono in modo particolare nel farlo risalire al senso di *superiorità* (il soggetto creatore e il destinatario si sentono al di sopra dell'oggetto-vittima) e all'*attesa delusa* (la presentazione di qualcosa di diverso o di irregolare rispetto a ciò che normalmente si attende).

All'orizzonte del comico (che per lunghi secoli ha avuto la propria manifestazione piú integrale nel *carnevale*, cfr. PAROLE, tav. 9) appartengono esperienze e modi specifici, non sempre facilmente delimitabili, come l'*ironia* (cfr. TERMINI BASE 13), la *parodia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 3), la *satira* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 45), la *facezia* e il *motto di spirito* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 32), e ancora il *nonsense*, la beffa e la burla, la caricatura, ecc. All'area del comico si collega l'*umorismo*: il termine deriva dal latino *humor*, con cui si designavano gli "umori", i fluidi che si pensava regolassero l'anima dell'uomo, e nella forma inglese *humour* indicò i dati caratteriali di un personaggio e la capacità di svelare gli aspetti eccentrici e bizzarri del comportamento umano. Le qualità specifiche dell'umorismo sono andate definendosi tra Settecento e Ottocento, quando esso si è posto come un sottile processo di scomposizione della realtà, effettuata da un soggetto che tende a mettere in piena evidenza il proprio ruolo, la propria presenza, il proprio peso essenziale. Una definizione molto precisa e suggestiva dell'*umorismo* moderno è quella di Pirandello (cfr. 10.4.5); ma il termine *umorismo* viene comunque usato in modo generico anche per definire vari tipi di letteratura comica, o la stessa capacità di ridere e far ridere, di vedere la vita quotidiana e i rapporti umani in termini diversi da quelli normali e consueti.

Caratteri particolari sono quelli del *grottesco*, che è un modo di rappresentazione capriccioso e bizzarro, che mette a contatto le forme piú eterogenee, irregolari, marginali della realtà, deformandole e stravolgendole all'estremo, confrontando stili e generi diversi, fino a far coesistere esplosivamente il riso e il pianto, la fascinazione e l'orrore, il comico e il tragico. La parola *grottesco* deriva dalla suggestione che alla fine del secolo XV suscitavano le antiche pitture ornamentali ritrovate in «grotte» e sotterranei (e per questo chiamate *grottesche*), basate su figurine minute, con accostamenti bizzarri e sorprendenti tra diversi aspetti del mondo naturale.

Cfr. G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974; N. BORSSELLINO, *La tradizione del comico*, Garzanti, Milano 1989.

TERMINI BASE 13 Ironia/Ironico

L'*ironia* (dal greco *eirōneia*) si definisce, nella sua formulazione piú semplice, come una figura retorica, che consiste nell'uso di un'espressione o di un pensiero i cui significati sono smentiti dal contesto: essa si serve della simulazione o della dissimulazione, nascondendo sempre dietro ciò che dice esplicitamente un significato o un'intenzione di segno diverso, opposto, che si può ricostruire solo tenendo conto del contesto o delle intenzioni dell'autore. Il pensiero greco (e in primo luogo Socrate) collegò questa figura retorica a un modo di comportamento, a una piú generale forma di rapporto con il

mondo, che si ha quando una persona tende a sminuire se stessa: l'*ironico* è colui che si svaluta e si nasconde, colui che si presenta diverso da come è o è convinto di essere. In questo senso più ampio il comportamento ironico capovolge ciò che sarebbe previsto all'interno di una normale relazione sociale: può quindi inserirsi in parte nell'orizzonte del comico, ma anche coinvolgere generi, possibilità e situazioni di tipo diverso.

L'ironico distingue sempre tra chi è o non è in grado di riconoscere lo scarto tra ciò che egli dice e ciò che realmente intende esprimere; e poiché la comunicazione ironica si basa su un senso implicito, non immediatamente manifesto, essa può servire anche a nascondere verità e intenzioni che la società non permette di esprimere liberamente. Si tratta di un procedimento razionale, che elude continuamente l'ascoltatore e non rende possibile un'interpretazione definitiva e tranquillizzante. Come modo di comportamento e di rapporto con il mondo, l'ironia e l'ironico hanno una presenza fortissima nella letteratura: penetrano con forza in molti generi letterari e costituiscono elementi essenziali di molte grandi opere, che attraverso usi originali dell'ironia formulano continui dubbi sia sui valori sociali e storici che sul proprio stesso valore (come si potrà vedere in autori come Boccaccio, Ariosto, Manzoni, Svevo).

TERMINI BASE 14 Elegiaco/Patetico

Nella ripartizione antica degli stili, lo stile *mediocre* (cfr. TERMINI BASE 17) si identifica spesso con il modo *elegiaco*, termine ricavato dal genere letterario dell'*elegia* (cfr. TERMINI BASE 22), che esprime un atteggiamento di dolore o di malinconia, legato all'amore, al ricordo, al rimpianto per cose e persone perdute, in situazioni molto vicine alla normale esperienza quotidiana, tra figure umane di tipo «medio», estranee sia alla dimensione dell'eroico e del tragico, sia a quella del basso e del comico, in ambienti sociali che spesso coincidono con quelli a cui appartengono e in cui vivono gli scrittori. Nel modo elegiaco è sempre forte la presenza della soggettività, che si manifesta con elementi lirici, riflessivi, autobiografici: ma i caratteri soggettivi scaturiscono comunque quasi sempre da situazioni concrete e oggettive, e all'effusione si collega spesso la narrazione e la descrizione più accurata.

Con il termine *patetico* (dal greco *páthos*, "passione, sentimento") si usa definire un modo di comportamento e di espressione che suscita compassione, ma non nel senso radicale e assoluto che caratterizza il *tragico* (cfr. TERMINI BASE 11): in un intreccio di partecipazione, compiacimento, dolcezza, dolore, esso cerca il coinvolgimento e la complicità sentimentale del pubblico, spesso con l'esplicita intenzione di suscitare lacrime. Rispetto alle passioni scatenate dal tragico, quelle che caratterizzano il patetico fanno riferimento a momenti più normali della vita e dell'esperienza quotidiana, riguardano vicende amorose, peripezie e disavventure di personaggi con cui può identificarsi il pubblico più comune, in modo spontaneo, immediato, e senza nessuno spirito critico. Proprio per questo nella tradizione il patetico ha potuto riguardare anche personaggi di livello sociale basso e penetrare entro generi di tipo comico, come la commedia, inserendovi momenti lacrimosi e sentimentali; fortissima è la sua presenza nella cultura moderna, nella narrativa, nel teatro rivolto al pubblico borghese e nelle varie forme della comunicazione di massa.

TERMINI BASE 15 Titolo

Il titolo, in genere costituito da pochissime parole o addirittura da una sola parola, è un dato essenziale per il riconoscimento di un testo scritto: siamo abituati a identificare le grandi opere della letteratura attraverso titoli ben definiti, e quasi sempre essi sono stati formulati dagli stessi autori. Ma anche il titolo ha avuto una lunga storia nel tempo: nelle letterature più antiche molti testi non recavano alcun tipo di identificazione e numerosi erano i casi di opere dotate di titoli diversi, indicate nei modi più vari e indeterminati. Molto spesso, inoltre, il titolo veniva ricavato semplicemente dalle prime parole dell'opera o poteva comunque confondersi con le sue battute iniziali: una netta distinzione grafica tra titolo e corpo del testo si ebbe solo con la diffusione della stampa (cfr. 4.1.8); e si può addirittura affermare che la forma del titolo in senso moderno si sviluppa solo a partire dal Cinquecento. Molteplici e sottili possono d'altra parte essere i modi di costruzione e di formulazione dei titoli e i loro rapporti con il testo.

Per i titoli di molte opere antiche si usano forme create dalla tradizione, anche a grande distanza dal tempo in cui i testi sono stati realizzati: e spesso ci si serve di formulazioni fissate e definite da editori moderni. Alcuni titoli possono d'altra parte essere lunghi o complicati: e, per designare in modo più semplice le rispettive opere, si possono scegliere forme abbreviate e condensate. In molti casi le varie partizioni del testo (cfr. TERMINI BASE 16) comportano la formulazione di titoli particolari (riferiti ai diversi capitoli o alle diverse parti): ma si tratta di un uso che si è diffuso sempre più largamente solo in epoca moderna.

Un caso a sé è quello costituito dai componimenti poetici di misura relativamente breve: sia quando sono sparsi e slegati tra loro, sia quando sono inseriti all'interno di organici canzonieri, questi componimenti si designano per lo più con il verso di *incipit*, cioè con l'intero primo verso (ad esempio la «ballatetta» di Cavalcanti *Perch'io non spero di tornar giammai*, cfr. 1.3.8); ma nel caso dei canzonieri essi si possono indicare anche con il numero d'ordine che vi assumono (così in 2.4.13 useremo tutti e due i metodi per designare i singoli componimenti del *Canzoniere* di Petrarca). Già dal Cinquecento però si hanno casi di componimenti lirici designati con loro titoli specifici: è un uso che trova vario sviluppo successivamente e diventa preminente nell'Ottocento (così i *Canti* di Leopardi, recano un titolo vero e proprio e non devono essere indicati con l'*incipit*). Nella lirica moderna si hanno comunque soluzioni molto diverse: e il titolo può diventare direttamente strumento stilistico ed espressivo.

TERMINI BASE 16 Partizioni del testo

Le esigenze pratiche della scrittura, della lettura e della consultazione rendono necessario ripartire tutti i testi di una certa ampiezza in sezioni parziali. Come tutto ciò che riguarda le forme della scrittura e la composizione dei libri, anche le partizioni hanno una storia accidentata: nelle società in cui circolano poche scritture di breve estensione non è necessario porsi il problema della partizione dei testi, ma quando i testi cominciano a circolare in gran numero e ad assumere un'estensione considerevole, si pone subito il problema di distinguerli tra loro e di dividerli in parti di misura più o meno ampia.

Già presso i Greci si elaborarono alcune forme di partizione dei testi, variabili secondo la differente estensione degli stessi e secondo i diversi generi letterari (essenziale la ripartizione dei poemi omerici in ventiquattro libri, indicati con le ventiquattro lettere dell'alfabeto greco). Ogni tipo di partizione ha in realtà un'origine e una storia piuttosto complesse, che andrebbero seguite caso per caso: occorre distinguere tra le partizioni che caratterizzano i testi fin dall'inizio, che sono nate insieme ad essi, per volontà degli autori, e le partizioni inserite per comodità in momenti successivi, da copisti, editori o studiosi; e ancora tra le partizioni indeterminate, che semplicemente separano parti del testo, introducono pause senza ulteriori indicazioni, e le partizioni determinate, ciascuna delle quali può recare una numerazione o addirittura un titolo specifico (e qualche volta parallelamente numerazione e titolo); assai di frequente si possono poi avere scansioni del testo a più livelli (parti più generali, distinte a loro volta in parti più specifiche, ecc.). Delle partizioni più minute si può tener conto per citare passi specifici del testo, senza indicare la pagina di un'edizione particolare.

Tra le molte partizioni in uso nelle varie letterature, ricordiamo qui quelle più diffuse, di cui si troveranno infiniti esempi in questa storia letteraria:

1. divisione in *libri*, molto diffusa nelle letterature classiche, per le opere di ampia estensione (dai poemi epici alle opere storiche), indicata di solito con numeri romani: in origine ognuna di queste parti corrispondeva alla misura di un libro vero e proprio, di tutto ciò che entrava in un singolo manufatto librario, ma molto presto divenne soltanto un modo convenzionale di dividere il testo in parti di relativa ampiezza;
2. divisione in *capitoli*, parti più brevi, in cui si articolano intere opere o singoli *libri*: la parola *capitolo* (latino *capitulum*, diminutivo di *caput*, "capo") deriva dall'indicazione messa all'inizio di ognuna di queste parti, che può essere solo numerica (in cifre romane o arabe) o contenere dei titoli, di varia estensione, in apposite *rubriche*. La divisione in capitoli è diffusa in ogni tipo di opere, e domina incontrastata nel romanzo;
3. divisione in *canti*, adottata per le parti dei poemi: la loro estensione, assai variabile, corrisponde più o meno a quella di un capitolo;
4. divisione in *paragrafi*, porzioni più brevi di testo, di estensione variabile, che corrispondono spesso a un solo periodo o comunque a un discorso continuato: indicati in origine con un semplice segno (che oggi di solito si trascrive §), poi con vari tipi di numerazione (la parola *paragrafo*, dal greco *parágraphos*, "scritto a fianco", si riferisce al fatto che l'indicazione veniva scritta a fianco del testo);
5. per le opere che raccolgono componimenti di misura breve (dai componimenti lirici ai racconti, alle novelle, agli aforismi, ecc.) la divisione è naturalmente costituita dai singoli testi unitari, che possono succedersi senza numerazione o possono essere indicati da una numerazione progressiva: in alcuni casi questi singoli testi sono raccolti in varie parti di estensione più ampia, come accade per il *Decameron*, in cui le singole novelle sono raggruppate dieci per volta in dieci *giornate* (cfr. DATI, tav. 29), o per molte raccolte di liriche moderne, in cui i singoli testi sono distribuiti variamente in parti con titoli e strutture diverse;
6. per i testi teatrali i grammatici della tarda antichità hanno fissato una divisione in *atti*: in origine un atto conteneva lo svolgimento di un'azione unitaria e ogni dramma veniva organizzato in cinque atti; ma poi il loro numero è divenuto assai variabile, e con i singoli atti si sono identificate sezioni dell'opera che in teatro vengono rappresentate in ma-

niera continuata, separate da un intervallo. Gli atti sono a loro volta distinti in *scene*, di solito basandosi sui movimenti dei personaggi sul palcoscenico (ogni entrata o uscita di personaggi fa iniziare una nuova scena), ma nel teatro moderno anche su principi e punti di riferimento diversi;

7. divisione in *versi*: è una divisione determinata dalla stessa natura dei testi poetici; nelle edizioni moderne si tende a numerare progressivamente i singoli versi di ogni componimento o di ogni canto di un poema; altra divisione naturale per le forme strofiche è quella in *strofe* o *stanze*, che può essere variamente usata e indicata (così per i poemi in ottave si usa segnalare, dopo il numero del canto, anche il numero dell'ottava);

8. un posto a sé occupano sempre le parti che si trovano alle soglie del testo e intorno ad esso (che si possono designare con il termine di *paratesto*): dediche, prefazioni, introduzioni, riassunti degli argomenti, altre possibili partizioni preliminari, pezzi di epilogo e conclusione, note e commenti ai piedi del testo o al termine di esso che possono essere variamente numerati. Per i testi teatrali c'è una forma specifica, il *prologo*, di solito recitato da un attore all'inizio della rappresentazione.

Si deve ricordare infine che, oltre ad altre molteplici divisioni legate a generi particolari, ci possono essere partizioni del genere più diverso e intrecci tra partizioni eterogenee, allestite espressamente dagli autori per opere determinate, con una tipologia inesauribile. È un problema a sé costituito da divisioni implicite nella struttura e nei contenuti del testo, che non vengono registrate e indicate esplicitamente, ma che il lettore può essere in grado di riconoscere.

TERMINI BASE 17 **Stile/Stilistica**

La parola latina *stilus*, che designava in origine l'asticciola appuntita usata per scrivere sulle tavolette di cera, fu molto presto usata anche per indicare il modo stesso di scrivere, la forma in cui si concretizza l'espressione letteraria o artistica. Nell'antichità classica la nozione di *stile* ebbe un carattere essenzialmente normativo: ogni stile fu concepito come un insieme di dati linguistici e retorici, che forniva una norma da seguire nella scrittura; si riteneva che a diversi livelli sociali dovessero corrispondere stili diversi. E fu elaborata una classificazione degli stili, legata a quella dei generi letterari: fu adottata una terminologia molto varia, che per lo più si risolveva nella distinzione tra tre grandi stili (uno stile *gravis*, "elevato", uno stile *mediocris*, "medio", uno stile *humilis*, "umile", ma indicati anche con termini diversi) che ebbe una grande fortuna nella tradizione europea. Attraverso una serie di stratificazioni storiche, la parola *stile* ha avuto le accezioni più diverse: fortissima è la sua diffusione nel linguaggio corrente, dove indica fenomeni differenti, che riguardano l'effetto sociale dei comportamenti individuali, i modi di espressione dei singoli nel loro rapporto con le norme sociali, le pratiche relative ad arti, discipline, i risultati del lavoro e del gioco. Si dice spesso che una persona ha «stile» in senso globale o all'interno di una tecnica precisa; si parla di «stile» per le forme di comportamento e di espressione trasmesse dai mezzi di comunicazione di massa, sia per quelle che più si uniformano a modelli precostituiti, che per quelle che cercano un'assoluta originalità individuale.

I significati della parola *stile* (le cui formulazioni spesso restano comunque piuttosto sfumate e indeterminate) comportano in realtà due orientamenti ben distinti, per non dire opposti: uno che sottolinea il legame con una norma o comunque con un modello collettivo, con gli schemi comuni a un determinato gruppo sociale; un altro che sottolinea invece la ricerca dell'originalità individuale, di una distinzione e di una differenziazione dalle norme o dalle consuetudini dominanti. Nell'ambito degli studi sulla letteratura, questi due orientamenti hanno condotto a due accezioni fondamentali di *stile*, così indicate da Cesare Segre: «1. l'assieme dei tratti formali che caratterizzano (in complesso o in un momento particolare) il modo di esprimersi di una persona, o il modo di scrivere di un autore; 2. l'assieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche o storiche».

Nella sua generale attenzione alle forme del discorso, la retorica antica si occupava variamente dello stile, tanto che fino all'Ottocento è rimasto abbastanza vago il confine tra l'ambito di competenza della *retorica* (cfr. TERMINI BASE 8) e quello della *stilistica*, disciplina che dovrebbe occuparsi più specificamente delle forme dello stile. Una stilistica vera e propria si è sviluppata infatti solo nel momento in cui si è cercato di individuare i caratteri degli stili (specie in contesti diversi dalla letteratura, in primo luogo le arti figurative) ricorrendo a schemi non immediatamente coincidenti a quelli della retorica, o addirittura da essi differenti.

In questo secolo, in seguito agli sviluppi della moderna linguistica, si è affermata un'originale stilistica, rivolta allo studio dei caratteri espressivi e affettivi del linguaggio, nel più generale ambito della comunicazione linguistica, e più in particolare in quello della letteratura. È sorta una *critica stilistica*, caratterizzata dalla sua attenzione a quegli aspetti del linguaggio letterario che si rivelano più specifici e individuali: essa si è posta l'obiettivo di definire il valore delle *scelte* che gli autori operano all'interno del codice linguistico e delle *deviazioni* che essi producono rispetto alla *norma* linguistica dominante; in questo modo ha potuto riconoscere il significato culturale, espressivo, psicologico, di molteplici fenomeni che, nel concreto tessuto dei testi, chiamano in causa il sistema complessivo della lingua (rispetto al quale possono assumere rilievo anche le scelte lessicali o le ripetizioni di certi fonemi), i rapporti tra lingue diverse, il sistema retorico, quello metrico e prosodico, ecc.

Oltre allo studio delle scelte individuali, ha avuto un notevole sviluppo in questo secolo anche lo studio delle forme stilistiche collettive, dei modi e degli schemi linguistici e formali che si impongono in momenti storici e in ambienti particolari, o che si svolgono con continuità entro determinate tradizioni. In questo orizzonte, si possono identificare stili e codici stilistici legati a gruppi particolari (come lo *Stilnovo*, cfr. I.3.6), elaborati in grandi epoche storiche (come il *gotico*, il *Manierismo*, il *Barocco*, cfr. PAROLE, tavv. 28, 42, 70), persistenti in tradizioni di lunga durata, sulla base di categorie molto generali (come il *realismo*, cfr. TERMINI BASE 3). Ogni scelta di stile, sia individuale che collettivo, può essere fatta risalire alle intenzioni degli autori e dei gruppi, alle *poetiche* (cfr. TERMINI BASE 4): ma la stilistica può studiare anche lo scarto tra le intenzioni degli autori e le effettive realizzazioni.

Tra i grandi rappresentanti della critica stilistica del Novecento, vanno ricordati l'austriaco Leo Spitzer (1888-1960), i tedeschi Erich Auerbach (1892-1957) e Ernst Robert Curtius (1886-1956), l'italiano Gianfranco Contini (cfr. 12.4).

TERMINI BASE 18 **Metrica/Ritmo/Prosodia**

Il termine *metrica* designa lo studio di tutti i fenomeni relativi alla versificazione. La parola *metro* (dal greco *métron*, "misura") indica, nel modo più generale, la forma in cui si misurano e si organizzano la versificazione e le sue unità di misura (come i vari tipi di verso). La versificazione ha origine dal bisogno di attribuire regolarità alla parola, di fissarla entro schemi che, rispetto a quelli del linguaggio comune, siano più facili da riconoscere e da ricordare: ma nel suo sviluppo storico essa assume caratteri molto diversi e può comportare significati e intenzioni di grande complessità.

Un elemento essenziale della versificazione è il *ritmo* (dal greco *rhythmós*, "successione", poi "ordine, misura"), la cadenza che caratterizza i singoli versi. I principi di organizzazione della misura del verso e del suo ritmo variano nelle diverse tradizioni e nelle diverse lingue: nell'italiano e nelle lingue romanze, perduto i caratteri essenziali della metrica classica, la misura della versificazione si è definita in base al numero delle sillabe, il suo ritmo in base alla successione di accenti (chiamati *ictus*), a cui in alcuni casi si aggiungono le pause all'interno del verso (dette *cesure*). Il termine *prosodia* (dal greco *prós*, "in direzione di", e *ō(ī)dē*, "canto"), indica per tradizione lo studio non dei diversi metri, ma delle regole e dei valori su cui si basa il sistema di versificazione: più in generale la prosodia si occupa di tutti quei fenomeni della lingua (come il timbro dei suoni, la loro durata, l'intonazione, l'accento), che non hanno funzioni definite all'interno del sistema linguistico, ma che possono avere valori metrici, stilistici ed espressivi.

Il bisogno di regolarità che è alla base della versificazione fa sì che la successione dei versi tenda a organizzarsi entro strutture particolari, ad appoggiarsi sulla ripetizione di alcuni elementi fonetici alla fine del verso (la *rima*), a costruire alcune forme chiuse, che si possono variamente ripetere all'interno di un componimento, le *strofe*. Ma per tutto ciò che riguarda i vari tipi di versificazione e le forme strofiche romanze e in particolare italiane, cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 14, 15, 19, 21, dove si troveranno informazioni più precise sulla rima e sulle strofe. Si ricorda intanto che, per indicare il ripetersi in una strofa di una stessa rima, si usano di solito le lettere dell'alfabeto, per cui ABBA indicherà una strofa di quattro versi in cui il primo rima con il quarto e il secondo con il terzo (*rima incrociata*).

Cfr. W. TH. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, Le Monnier, Firenze 1973; C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1983 [1976] e P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.

TERMINI BASE 19 **Filologia/Critica del testo**

Parola di origine greca (in latino *philologia*), composta da *philos*, "amico" e da *lógos*, "parola, discorso", *filologia* indica originariamente l'amore per la parola e in genere per le lettere (cfr. ad esempio 0.1.7). Nell'età umanistica (cfr. 3.3.4) essa si è configurata come amore peculiare per i testi classici e come impegno per recuperarli, per riportarli al loro stato originario, rimediando alle corruzioni da essi subite nei secoli del Medioevo (attraverso l'*emendatio*, cioè la correzione degli errori evidenti, spesso effettuata con il

confronto tra manoscritti diversi): l'attenzione alla forma si lega così a una definizione più ampia dei valori umani, morali, storici depositati nelle parole. In età romantica, specialmente in Germania, si sottolinea con forza il carattere storico della filologia: essa viene intesa come l'insieme di studi che, partendo da una verifica concreta e critica di ogni possibile testimonianza, mirano alla più integrale comprensione storica dei testi, alla conoscenza dei valori determinati dal linguaggio, dalla letteratura, dalle più varie forme culturali. A partire da questa ampia accezione si sono sviluppate discipline rivolte allo studio di tradizioni e civiltà in aree molto vaste che comprendono gruppi di lingue, o nell'ambito di una sola lingua, di un settore particolare di una tradizione linguistica, di un gruppo di testi o addirittura di un solo autore: dalla *filologia classica*, rivolta in genere allo studio della tradizione greca e latina, alla *filologia romanza*, che si occupa delle varie tradizioni delle lingue romanze, alla *filologia italiana*, che si occupa della tradizione italiana, alla *filologia umanistica*, che si occupa della letteratura umanistica in latino, alla *filologia dantesca*, che si occupa dei testi danteschi, ecc.

Perché lo studio sulla letteratura possa rientrare nell'orizzonte della filologia è comunque essenziale l'attenzione al carattere concreto dei testi: il più ampio orizzonte storico-culturale deve sempre collegarsi all'indagine su specifici caratteri testuali e linguistici, sui rapporti tra i testi, sui processi della loro *tradizione* (cfr. TERMINI BASE 1). In senso più ristretto e tecnico il termine *filologia* indica il lavoro di restituzione e ricostruzione dei testi, le ricerche che portano alla definizione delle loro forme autentiche, eliminando errori, fraintendimenti, deformazioni accumulatisi nel tempo: altri termini più particolari impiegati per definire questo tipo di lavoro sono quelli di *critica del testo* e di *filologia testuale*. Il momento risolutivo ed essenziale di questa attività è rappresentato dall'*edizione critica*, che mira non soltanto a ricostruire un testo nella veste più autentica possibile (scegliendo tra diverse *varianti*, cfr. TERMINI BASE 20), ma a rendere conto delle sue differenti e contrastanti testimonianze (dalle diverse redazioni che di esso può aver dato l'autore ai vari manoscritti o stampe che costituiscono la base dell'edizione, ai modi in cui esso è stato letto nella tradizione successiva, ecc.; tutti i documenti che attestano le forme del testo vengono di solito indicati con il termine di *testimoni*). La costruzione delle edizioni critiche comporta l'uso di specifiche competenze tecniche e la soluzione di molteplici problemi, che variano secondo il tipo dei testi e delle tradizioni che li hanno trasmessi: la differenza più generale è quella tra testi di cui manca l'autografo o la copia definitiva dell'autore (la totalità dei testi antichi, ma anche gran parte di quelli dei primi secoli della nostra letteratura) e quelli di cui si possiede l'originale; un'altra differenza essenziale è quella tra testi anteriori all'invenzione della stampa e testi scritti successivamente e noti soprattutto attraverso copie a stampa. In mancanza dell'originale e in presenza di più testimoni è necessario ricostruire, attraverso una sottile ricerca di indizi, i rapporti tra i vari testimoni che si possiedono (elaborando uno *stemma*, cioè un «albero» che individua le posizioni reciproche dei testimoni), per arrivare a tener conto solo di quelli che appaiono più vicini al testo originario. Quando si possiede tutta la documentazione del lavoro di un autore (i manoscritti, anche con stesure provvisorie e diverse redazioni, le edizioni controllate dall'autore, ecc.), l'edizione critica può fornire la documentazione delle successive fasi di costruzione del testo, dell'evolversi della ricerca creativa dell'autore. Per svolgere studi approfonditi sulle opere di grande rilievo è quindi essenziale poter disporre di edizioni critiche.

Fino a questo secolo la filologia testuale ha lavorato con metodi artigianali: il difficile lavoro di controllo e confronto tra i vari testimoni ha fatto affidamento sull'abilità e sulle energie personali dei singoli studiosi; ma negli anni a noi più vicini le nuove tecniche di riproduzione e ancora di più l'informatica hanno dato a questa disciplina nuovo impulso e nuove possibilità, che in genere sembrano prospettare non solo risultati più sicuri, ma anche una radicale modificazione delle stesse finalità della filologia. Nonostante il grande lavoro che la critica testuale ha compiuto in Italia nel corso di questo secolo, resta comunque il fatto che per molti classici della nostra letteratura mancano ancora edizioni critiche sicure.

Cfr. A. BALDUINO, *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Firenze 1979; per i problemi posti dai testi a stampa, cfr. P. STOPPELLI (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987.

TERMINI BASE 20 Varianti/Variantistica

Quasi nessun testo può presentarsi in una forma stabile, fissata una volta per tutte: per gli stessi caratteri e le difficoltà della scrittura a mano, la tradizione manoscritta offre testimonianze spesso molto discordanti tra loro. Una singola parola o un singolo passo di un testo vengono indicati con il termine *lezione* (in latino *lectio*), e numerosi sono i casi in cui per la stessa parola o lo stesso passo si presentano lezioni diverse, indicate con il termine di *varianti* (e la stessa cosa capita naturalmente anche per le stampe). Il lavoro del filologo deve tener conto delle varianti di un testo, per arrivare a scegliere la lezione più sicura, che non sempre è quella del manoscritto più vicino all'originale, dato che gli errori possono aver agito diversamente nelle diverse «famiglie» di testimoni (per distinguere tra le diverse varianti, è necessario conoscere i vari modi in cui si formano gli errori di scrittura e di stampa).

Un caso particolare è quello delle *varianti d'autore*, che possono essere testimoniate dalla tradizione manoscritta, dagli stessi autografi dello scrittore, dalle diverse edizioni da lui direttamente controllate: il caso estremo di variante d'autore è costituito dalle successive stesure (che possono essere assai lontane tra loro) di una stessa opera. In questi casi naturalmente occorrerà seguire le lezioni che rappresentano l'ultima volontà dell'autore, considerando che, quando si tratta di opere incompiute o pubblicate postume, può capitare che l'autore stesso non abbia fatto una scelta definitiva: ma la *variantistica*, che studia le diverse redazioni e varianti d'autore (ma anche il significato storico delle varianti introdotte dalla tradizione) può fornire indicazioni essenziali sui processi di elaborazione, sulle scelte stilistiche, sulla più larga interpretazione dei testi, sulle forme della loro ricezione.

Molteplici possono essere i modi in cui le varianti di stile e di contenuto nascono nel corso del lavoro degli autori: così in molti poeti antichi (come il Petrarca, cfr. 2.4.10) le varianti sono collegate a una interminabile ricerca di perfezione linguistica e stilistica; in altri poeti (come nel Foscolo delle *Grazie*, cfr. 7.3.9) sono legate invece all'impossibilità di fissare il testo in una forma chiusa e definitiva; nella poesia moderna le varianti si presentano talvolta come soluzioni di pari validità, che vogliono solo attestare possibilità alternative, tra le quali l'autore non opera una scelta definitiva.

TERMINI BASE 21 **Epica/Lirica/Dramma**

Nell'antichità furono formulate varie classificazioni di ampio respiro dei generi letterari: un rilievo fondamentale ebbe tra esse quella di Platone, basata sulla distinzione tra *mimesi* e *diegesi* (cfr. TERMINI BASE 3), tra un genere *mimetico* o *drammatico* (le forme di rappresentazione scenica), un genere *espositivo* o *diegetico* (le forme caratterizzate dal discorso di un solo soggetto parlante), un genere *misto* (l'epopea, in cui la voce del narratore si alterna a quella dei personaggi). Solo nella Grecia alessandrina si affermò, tra molteplici tentativi di classificazione più minuta, una distinzione di base, sotto cui potevano essere compresi tutti i generi particolari della poesia, tra *epica*, *lirica*, *dramma*, che ha dominato in tutta la tradizione europea e ha trovato un originale svolgimento nell'età romantica, raggiungendo la più complessa elaborazione teorica nell'*Estetica* di Hegel (cfr. 8.1.7).

Il termine *epica*, da *épos* (letteralmente "parola in versi") designa in primo luogo la poesia narrativa trasmessa in forma orale nella Grecia più antica, dedicata alla narrazione delle vicende degli eroi, secondo vari cicli e tematiche; termine equivalente è quello di *epopea* (da *épos* e *poiēn*, "fare"), con cui si indica sia il genere letterario in modo più specifico, che l'insieme delle narrazioni epiche di un popolo: dal più antico *epos* orale sorsero i due grandi poemi attribuiti ad Omero, l'*Iliade* e l'*Odissea*. L'epica appare come la forma narrativa più originaria e «oggettiva»: nel canto delle gesta degli eroi la voce del poeta riassume i valori di un'intera comunità nazionale, identificandosi con un pubblico, che è totalmente solidale con la materia; rappresentando un mondo tutto proiettato verso la realtà esterna, l'epica fa delle azioni degli eroi la sintesi suprema dello spirito collettivo di grandi masse di uomini e costituisce una originaria affermazione di identità nazionale. Ma le forme epiche più antiche, che si svolgono nelle fasi di formazione di alcune grandi civiltà e nascono all'interno della tradizione orale (come accade anche alla nascita delle letterature nazionali europee, cfr. 0.3.3), si distinguono dalle forme dell'epica colta, elaborate entro tradizioni letterarie assai sofisticate, dedicate alla celebrazione di particolari regimi, destinate a un pubblico più evoluto e smalzato di quello dell'epica antica: all'epica colta appartengono l'epica latina e il suo massimo rappresentante, Virgilio, e il *poema eroico* del Cinquecento e del Seicento (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 63). A uno svolgimento dei temi e delle strutture dell'epica si possono far risalire tutte le forme di narrazione ampia e distesa, soprattutto in prosa, che con il *romanzo* e i suoi vari svolgimenti (cfr. 0.3.4, GENERI E TECNICHE, tavv. II, 74, 95, 99, 100, 103, 114, 115) raggiungono caratteri molto lontani da quelli originari.

La *lirica* era in origine un tipo di poesia accompagnata dal suono della lira e si distingueva da altre forme poetiche diversamente accompagnate e articolate; ma il termine *lirica* è poi passato a definire ogni poesia basata sull'esperienza del soggetto, sulla voce di un io che esprime la propria interiorità, riflettendo il mondo dentro di sé. La dimensione lirica dà luogo a generi poetici particolari, basati per lo più su componimenti brevi o di media misura, in cui si toccano temi e motivi diversi, senza seguire un filo narrativo, ma soltanto uno svolgersi di immagini e di sentimenti, che nelle forme antiche può essere rigidamente codificato e in quelle moderne può presentare la più assoluta libertà espressiva. Momenti e situazioni di tipo lirico, manifestazioni di una voce soggettiva

possono comunque essere compresi all'interno di generi letterari tra loro lontani: ciò ha fatto sì che nel nostro secolo la *liricità* sia stata vista come elemento di base per il riconoscimento del valore poetico, fino a una identificazione tra concetto di lirica e concetto di poesia (cfr. tra l'altro 10.2.3, 10.3.1, 10.7.1).

Il *dramma* o genere drammatico (greco *drâma*, col senso originario di "azione" dalla radice di *drân*, "agire") costituisce la forma della rappresentazione mimetica (cfr. TERMINI BASE 3). Nella categoria del dramma rientrano in senso più ampio tutti i testi teatrali in cui l'autore fa parlare e agire direttamente i personaggi, come se fossero effettivamente davanti agli ascoltatori: i *dialoghi* e i *monologhi* (cfr. TERMINI BASE 23) dei personaggi sono introdotti e distinti soltanto dalle *didascalie* (dal greco *didaskalia*, "insegnamento, istruzione"), che possono limitarsi volta per volta all'indicazione dei nomi di coloro che parlano, ma che, come capita sempre più spesso nel teatro moderno, possono introdurre anche indicazioni più precise sul loro aspetto, sui loro gesti, sull'ambiente in cui si muovono. La scrittura del dramma comporta necessariamente una dimensione scenica, la possibilità che tutti i discorsi e le azioni vengano rappresentati da attori su una scena e che il pubblico vi assista direttamente; nei casi in cui il dramma non si rappresenta in teatro, ma si legge soltanto sulle pagine, il lettore deve comunque immaginare i personaggi parlanti direttamente in azione, ciascuno con la sua voce e figura. Per questo suo carattere il dramma sembra integrare l'oggettività della rappresentazione propria dell'epica (in esso si svolgono infatti azioni concrete e oggettive) con la soggettività propria della lirica (i discorsi danno ai personaggi la possibilità di esprimere tutta la loro interiorità). Il genere drammatico ha un ruolo essenziale nella cultura della Grecia classica, dove si svolge nei generi più specifici della tragedia e della commedia, distinti per la loro struttura e per la loro tematica, e in una serie di generi intermedi, che intrecciano elementi tragici e comici, e che si avvalgono di rapporti tra forme e tecniche diverse: tra i generi intermedi ricordiamo il *dramma satiresco*, da cui si svilupperanno più tardi la *favola pastorale* e la *tragicommedia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 66 e 5.5.2); un singolare genere intermedio sarà, nella tradizione moderna, quello del *melodramma* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 84).

La *tragedia* è il campo di realizzazione del *tragico* (cfr. TERMINI BASE 11): legata in origine alle forme del mito e all'esperienza del *dionisiaco*, essa è stata definita in modo organico nella *Poetica* di Aristotele, e si è poi dedicata in primo luogo alla rappresentazione di personaggi collocati al punto più alto della scala sociale. Nelle sue forme tradizionali essa si svolge per lo più lungo un percorso che porta da una situazione felice a una catastrofe, attraverso lo schema della *peripezia*, mirando a suscitare negli spettatori *compassione* e *paura*. Lo schema della tragedia può comunque penetrare entro i più diversi generi letterari: considerata la forma «classica» per eccellenza, essa ha avuto molteplici incarnazioni nelle letterature europee, ma appare uno dei generi più lontani dall'orizzonte moderno. La *commedia* è il campo di realizzazione del *comico* (cfr. TERMINI BASE 12), rivolta alla rappresentazione del mondo «basso», di una realtà sociale inferiore: la sua forma più convenzionale, che ha avuto una lunga persistenza in tutta la letteratura europea, è quella che vede il passaggio da una condizione negativa a una felice e positiva. La situazione negativa riguarda spesso giovani personaggi che hanno perduto il loro mondo familiare o i cui desideri sono ostacolati dai vecchi e dalle regole sociali; essa viene superata spesso con il ritrovamento dell'ambito originario (grazie al *ricosci-*

mento o agnizione tra personaggi che si erano perduti) e con l'accettazione dei desideri dei giovani nel contesto della società (accompagnata da felici matrimoni). Le vicende si basano per lo più su schemi comici ricorrenti (lo scambio di persona, il travestimento, l'equivoco, la beffa, ecc.) e su un insieme di personaggi tipici e convenzionali, dai giovani innamorati ai vecchi avari e malevoli, ai servitori astuti e aggressivi, ai soldati fanfaroni, ai parassiti buffoni. Ma la commedia presenta molteplici possibilità e varianti, legate alla libertà d'azione del comico, e i suoi schemi si inseriscono spesso in diversi generi letterari, creando svariati rapporti e possibilità (cfr. tra l'altro 2.1.12, 4.4.12 e 5.5.4).

TERMINI BASE 22 Elegia/Epigramma/Idillio

La letteratura della Grecia alessandrina, all'incirca dal secolo III d.C., elaborò alcuni generi che non rientravano facilmente nella ripartizione dei tre grandi generi della lirica, dell'epica e del dramma (cfr. TERMINI BASE 21), e comportavano strutture, livelli, contenuti di tipo assai vario e diverso, da cui nacquero tradizioni e modi di rappresentazione particolari, che hanno avuto notevole persistenza nelle letterature moderne. I più significativi tra questi generi sono l'elegia, l'epigramma, l'idillio, che hanno dato luogo a modi e atteggiamenti (l'elegiaco, l'epigrammatico, l'idillico) che nella letteratura e nella comunicazione culturale hanno un'estensione e una presenza molto più ampia di quella dei rispettivi generi letterari.

Il termine *elegia* (dal greco *eleghéia*), risalente a *élegos*, "canto di dolore accompagnato da flauto", fu usato per indicare i componimenti in distici elegiaci (esametro e pentametro), che in origine erano destinati al lamento funebre, ma poi si allargarono a una materia molto varia, anche con narrazione di miti e storie, e con grandi esercizi di sapienza letteraria; vastissima, con prevalenza della tematica amorosa, fu la produzione di elegie nella letteratura latina. A partire dai caratteri dell'elegia latina si sono andati definendo i valori dello stile e del modo *elegiaco* (cfr. TERMINI BASE 14).

L'*epigramma* (parola che in greco significa prima di tutto "iscrizione"), nasce da iscrizioni funebri o religiose: esso è un breve componimento in distici elegiaci, che già nella letteratura greca tocca le tematiche più diverse, dal lamento funebre al ricordo, alla sentenza morale, alla lode di qualche personaggio, a temi d'amore gioiosi o dolorosi. Per la sua stessa brevità l'epigramma si caratterizza come forma rapida e pungente, che può culminare in un motto di spirito, in una frecciata aggressiva, in un paradosso; e per stile e modo *epigrammatico* si intende ogni ricerca di espressione breve e pungente, capace di concentrare temi e motivi di tipo diverso in poche frasi concise e risolutive, che possono essere di estrema serietà o di disinvolta leggerezza.

L'*idillio* nasce come specifico genere letterario destinato alla presentazione di «quadretti» di vita campestre o pastorale, in cui la descrizione si lega all'effusione lirica e alla narrazione di brevi vicende: la stessa parola greca *eidýllion* non è altro che il diminutivo di *eidos*, "immagine, quadro". Gli idilli di Teocrito, poeta siracusano del secolo III a.C., costituirono, sulla base della rappresentazione della vita del mondo pastorale, un ricco repertorio di sentimenti e di situazioni, che furono determinanti per la cultura europea, anche grazie all'interpretazione fattane da Virgilio e dalla successiva tradizione del-

l'*ecloga* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 22). L'ambiente pastorale fu così trasformato in un paesaggio ideale, in un'oasi di serenità, di pace, di dolce ed equilibrato rapporto tra l'uomo e una natura fissata come fuori del tempo; e i pastori divennero figure di un'umanità saggia e felice, cosciente di se stessa e dei propri limiti. A partire da questa immagine del mondo pastorale (che ha avuto varie incarnazioni nella letteratura italiana ed europea) con *idillio* e con *idillico*, *idilliaco* ci si riferisce a un modo di rappresentazione in cui i sentimenti e le passioni umane si integrano armoniosamente in una natura benigna e rasserenatrice (con una tendenza all'evasione dalla realtà del mondo storico concreto): un rilievo essenziale vi assumono le vicende amorose, che si svolgono sempre in un dolce scambio con la fresca purezza della natura, in un'affermazione della giovinezza e della gioia, in una perfetta integrazione tra valori morali e felicità personale, che elimina ogni conflitto e ogni pena. Per la forma più specifica dell'*idillio borghese*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 106.

TERMINI BASE 23 Dialogo/Dialogismo/Monologo/Monologismo

Dal greco *diálogos*, composto da *diá*, "attraverso", e *lógos*, "discorso", il termine *dialogo* indica ogni scambio della parola tra persone diverse nella comune esperienza linguistica: si tratta di un elemento costitutivo della struttura stessa del linguaggio, che si dà sempre in *atto*, si realizza nell'incontro tra gli uomini. La letteratura utilizza in vari modi il dialogo, in primo luogo riproducendo, nei testi scritti, secondo il modo della diretta *mimesi* (cfr. TERMINI BASE 3), la stessa forma dei dialoghi tra persone diverse: nell'epica e nella narrativa (in versi o in prosa) il narratore può inserire nel suo racconto i dialoghi tra i personaggi attraverso l'uso del discorso diretto; l'azione del dramma e di ogni testo teatrale (in versi o in prosa) si basa proprio sul succedersi di dialoghi. Si ha invece il *monologo* (dal greco *mónos*, "solo", e *lógos*) quando si presenta un personaggio a parlare da solo, riflettendo sull'azione o esprimendo i propri sentimenti, qualche volta rivolgendosi direttamente al pubblico. Nelle forme drammatiche il monologo può essere necessario sia per illuminare dall'interno i caratteri di un personaggio che per risolvere certi nodi dell'azione; ma più in generale si può intendere per monologo ogni forma in cui parla una sola voce (si tratti della voce dell'autore o di un personaggio), ogni discorso in cui qualcuno parla da sé, sia ad alta voce che in silenzio, senza intenzione di comunicare con altri (cfr. anche *monologo interiore*, GENERI E TECNICHE, tav. 151).

Il dialogo costituisce anche un genere letterario specifico, che può essere dedicato ai più vari problemi di ordine filosofico, scientifico, morale, politico: la trattazione teorica si svolge attraverso dialoghi in prosa tra personaggi diversi, reali o fittizi, ambientati spesso in luoghi particolari e definiti. Il modello «classico» di questo genere è costituito dai dialoghi filosofici di Platone, ma nella storia delle letterature antiche e moderne se ne sono avuti tipi e svolgimenti differenti: in primo luogo occorre distinguere tra *dialoghi diegetici* (in cui la voce dell'autore presenta la situazione del dialogo e introduce volta per volta i discorsi dei personaggi, come nella narrativa) e *dialoghi mimetici* (in cui i discorsi dei personaggi sono introdotti dalle didascalie e riprodotti direttamente, come in un testo teatrale). Il dialogo è un genere dallo statuto particolarmente aperto, su cui possono agire le suggestioni e gli schemi di altri generi: la realtà del mondo e le verità

delle discipline trattate vi vengono di solito esposte da punti di vista differenti, senza fissarsi in formule assolute e definitive.

Ai caratteri del dialogo come esperienza e come genere letterario si richiamano variamente le filosofie e le teorie contemporanee, per definire una cultura basata non sull'affermazione di verità assolute, ma su uno scambio e un'apertura continui, su un confronto incessante tra punti di vista, su un intreccio tra modelli e possibilità diverse: e al dialogo tra le esperienze e tra i testi si richiama in particolare l'*ermeneutica* (cfr. TERMINI BASE 25). Con piú specifico riferimento alla letteratura ha insistito sulla categoria del dialogo lo studioso russo Michail Bachtin, che ha riconosciuto in molti generi letterari il risultato di un dialogo tra forme, generi, linguaggi diversi. Una lunga tradizione della letteratura europea appare a Bachtin dominata dal *dialogismo*, cioè dall'intreccio continuo di piú voci, di elementi di discorsi differenti, nessuno dei quali viene a imporsi in maniera assoluta e definitiva: questa tradizione avrebbe un'essenziale manifestazione nel *carnevale* (cfr. PAROLE, tav. 9) e troverebbe la sua forma moderna nel *romanzo*, genere «dialogico» che si svolge in modo «polifonico», in cui ogni discorso subisce la suggestione di altri discorsi, senza il prevalere di una voce dominante e di una prospettiva totalizzante. Il dialogismo si oppone alla tendenza del *classicismo* (cfr. PAROLE, tav. 7) a concentrarsi su discorsi chiusi, a fissare codici e norme stabili, in cui la voce parlante segue modelli assoluti, e mira a trasmettere verità definitive che escludono ogni altra possibilità: in opposizione a *dialogo*, *dialogismo* queste forme in cui il discorso si chiude e si concentra su se stesso si definiscono con i termini *monologo*, *monologismo*.

Cfr. G. FERRONI (a cura di), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Sellerio, Palermo 1985.

TERMINI BASE 24 **Intellettuale/Intellettuai**

La parola, usata ampiamente come aggettivo già nel latino medievale (nel senso di "riguardante l'intelletto"), entrò in uso come sostantivo in Francia nella seconda metà dell'Ottocento, per designare coloro che si occupano professionalmente e ad alto livello delle forme della cultura: in questo senso essa fu usata nel *Manifeste des intellectuels* (Manifesto degli intellettuali) pubblicato da un gruppo di scrittori nel 1898 in difesa dell'ufficiale ebreo Alfred Dreyfus, ingiustamente accusato di tradimento. Il termine si diffuse rapidamente per indicare sia scrittori e filosofi portatori di un'esplicita coscienza della storia e del presente, sia tutti gli addetti al lavoro culturale, separato e distinto dal lavoro manuale. Si sono così chiamati *intellettuali* coloro che nelle diverse epoche svolgono un lavoro non legato immediatamente alla produzione materiale, ma destinato ai bisogni culturali, al sapere, alla formazione della coscienza, alle manifestazioni artistiche. La definizione del ruolo che gli intellettuali assumono nelle diverse epoche storiche, lo studio delle loro origini e funzioni sociali, sono stati al centro della riflessione di Antonio Gramsci (cfr. 10.2.13), alla quale sono seguite molteplici ricerche sulle forme storiche del lavoro intellettuale, spesso assai utili per la storia letteraria (anche se con il rischio di estendere al passato una problematica tutta contemporanea).

Il termine *intellettuale* si usa oggi anche per indicare coloro che in qualche modo, in tutte le epoche e in tutte le società, si dedicano al lavoro culturale (e, naturalmente, an-

che scrittori e letterati). Quando per designare uno scrittore si usa il termine di *intellettuale*, si sottolinea comunque la specificità della sua coscienza e la sua appartenenza a un gruppo di addetti alla cultura, parzialmente separati dal resto della società.

Cfr. M. WEBER, *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1966 [1919].

TERMINI BASE 25 **Egesi/Interpretazione/Ermeneutica**

Alla diretta lettura dei testi, alla loro piú immediata comprensione, si accompagna già nella cultura greca la convinzione che talvolta essi contengano significati non immediatamente manifesti, che possono essere rivelati solo da una ricerca attenta, dotata di strumenti congrui. L'*esgesi* (termine che deriva dal verbo *exégheisthai*, "condurre, guidare") è appunto l'operazione che guida all'autentica comprensione di qualsiasi testo, e in particolare di quelli che hanno significati piú riposti e difficili, in primo luogo i testi sacri. Il lavoro dell'*esgesi* è la base essenziale dell'*interpretazione* (latino *interpretatio*): l'*interprete* (*interpres* vale in origine "sensale") è colui che trae alla luce un senso riposto (come un senso *allegorico*, cfr. TERMINI BASE 10), che scambia un linguaggio con un altro linguaggio. Con lo sviluppo storico, le modificazioni dei linguaggi, i sempre nuovi rapporti tra lingue e codici, l'interpretazione si rivela procedimento necessario non solo per testi dotati di significati nascosti (veri o presunti), ma per tutti i testi costruiti su forme, principi, categorie differenti da quelle che vigono nel presente: così il rapporto con la tradizione letteraria si pone interamente sotto il segno dell'interpretazione; la lettura di ogni testo del passato mette in azione gli strumenti dell'*esgesi*.

Dal greco deriva il termine *ermeneutica* (*hermēneutikḗ technē*, "arte" dell'*hermēneia*, "interpretazione"), con cui si designa la teoria e la pratica dell'interpretazione testuale, e in particolare il lavoro svolto su testi il cui stesso carattere impone la ricerca di significati autentici ed esatti: nella cultura occidentale hanno assunto un rilievo particolare l'*ermeneutica biblica*, rivolta allo studio dei significati profondi dei testi biblici, e l'*ermeneutica giuridica*, rivolta all'interpretazione delle leggi e delle tradizioni del diritto. Ma con i termini *ermeneutica* e *interpretazione* si può designare ogni lavoro di decifrazione di segni non immediatamente manifesti, nel piú generale orizzonte della cultura e del comportamento umano, al di là dello stretto ambito letterario: così nelle piú varie scienze, così nella medicina. Tutta la realtà umana, in quanto costruita su sistemi di segni, e la stessa realtà naturale, in quanto è riconosciuta dall'uomo attraverso questi sistemi di segni, è sottoponibile all'interpretazione; nella cultura del Novecento hanno avuto tra l'altro un peso essenziale le tecniche interpretative messe a punto dalla *psicoanalisi* (cfr. PAROLE, tav. 123). Il carattere determinante dell'interpretazione in ogni processo culturale è stato affermato da una tendenza della filosofia contemporanea che si designa proprio come *ermeneutica*, dal cui seno si è sviluppata una specifica *ermeneutica letteraria*, che studia non soltanto i modi di interpretazione dei testi, ma il ruolo che l'interpretazione e il dialogo tra i testi hanno avuto nello svolgersi della tradizione.

Cfr. P. SZONDI, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Pratiche, Parma 1979 [1975]; H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, 2 voll., Il Mulino, Bologna 1987 e 1988 [1982].

TERMINI BASE 26 **Saggio/Saggistica**

Nella produzione letteraria contemporanea si suole fare una distinzione molto generale tra narrativa, poesia e *saggistica*: quest'ultima comprende tutte le scritture che si rapportano con la realtà presente, ma in modo riflesso, partendo da altri testi e utilizzando strumenti critici e teorici. In questo senso più ampio la saggistica costituisce un settore molto vasto nella storia delle letterature moderne, comprendendo tutte le scritture non direttamente «creative» e inventive, rivolte alla riflessione teorica, all'elaborazione critica, all'indagine morale, politica, estetica, all'osservazione delle forme della vita personale e collettiva. Essa si definisce però anche in modo più specifico, come scelta di un uso della scrittura come strumento aperto di conoscenza, che non coincide né con l'invenzione narrativa e poetica, né con la sistematicità dei discorsi scientifici. Come forma letteraria il *saggio* raccoglie in realtà l'eredità di alcune forme della letteratura antica, costruite su intrecci di discorsi, considerazioni, elucubrazioni sulla materia e sugli oggetti più diversi.

Dal significato più corrente di *saggio* («misurazione, assaggio, prova, verifica», dal latino medievale *exagium*) ebbe origine nel secolo XVI l'utilizzazione di questo termine per indicare un tipo di scritti che «assaggiano» argomenti e questioni particolari, di ordine più ampiamente culturale, in cui non si elaborano modelli assoluti, ma dove si svolgono verifiche, inchieste problematiche, ampie riflessioni sul senso e sulle contraddizioni dell'esistenza. Il primo grande modello in proposito, vera inaugurazione della moderna scrittura saggistica, è costituito dagli *Essais* (Saggi) di Michel de Montaigne, apparsi nel 1580.

Nei secoli successivi la produzione saggistica è stata vastissima e si è rivolta verso tutte le discipline e tutti gli argomenti possibili. Moltissimi saggi vengono scritti continuamente sugli argomenti più vari e minuti, nelle discipline e negli ambiti più diversi: ma la vera scrittura saggistica non è mai di tipo tecnico e specialistico, tende sempre a comunicare con un pubblico ampio, a tradurre i discorsi di determinate discipline in intervento sul presente, in riflessione critica sui caratteri della cultura e sull'essere dell'uomo nel mondo.

Cfr. A. BERARDINELLI, *La critica come saggistica*, in C. DI GIROLAMO, A. BERARDINELLI, F. BRIOSCHI, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986.

TERMINI BASE 27 **Concordanze**

Con il termine *concordanze* (da *concordare*) usato al plurale, si designano i repertori di parole presenti in determinate opere o autori, elencate in ordine alfabetico, accompagnate dall'indicazione di tutti i passi in cui si trovano e spesso anche da una breve porzione del contesto. Questi repertori possono essere organizzati in modi molto diversi: ci sono concordanze limitate soltanto alle parole che si riferiscono a specifici concetti e argomenti, e concordanze complete, che raccolgono tutte le parole impiegate in singole opere o nell'intera produzione di un autore (anche avverbi, preposizioni, congiun-

zioni, interiezioni): ed è evidente che tutto questo materiale viene messo insieme in volumi di grandi dimensioni. L'uso di compilare siffatti repertori si affermò fin dal secolo XIII a proposito della *Bibbia*, nel testo latino della *Vulgata* (cfr. o.i.6); nei secoli successivi si estese anche ai maggiori classici antichi. Vicini alle concordanze, ma senza completezza, sono i repertori e vocabolari di termini usati da singoli autori ed elaborati già nel secolo XVI, e i numerosi lessici della lingua di alcuni autori prodotti nei secoli successivi. Solo molto tardi furono presi in considerazione i grandi scrittori volgari: le prime concordanze complete per un'opera della letteratura italiana furono prodotte alla fine dell'Ottocento, con un repertorio delle parole della *Commedia* di Dante, elaborato in America da Edward Allen Fay (1888). In questo secolo si sono composte varie raccolte di concordanze, ma un cambiamento radicale nella loro elaborazione si è avuto con la diffusione dell'informatica, che ha reso automatica la sistemazione dei dati, in passato raccolti soltanto attraverso pazienti schedature manuali. Oggi si dispone di vari programmi che, a partire da un testo adeguatamente trattato, permettono di ritrovare qualsiasi parola o famiglia di parole, o anche passi più ampi dalle caratteristiche specifiche: tutto questo si può fare con l'uso di dischetti, senza l'ingombro di grossi volumi.

A livello più elementare le concordanze possono servire a rintracciare luoghi precisi di un testo a partire da una sola parola o da poche parole; esse costituiscono però la base anche per ricerche molto avanzate sul linguaggio e lo stile degli autori, per confronti tra autori diversi, per molteplici percorsi, scomposizioni, combinazioni dentro il tessuto delle opere studiate.

Epoca o

Prologo

Le origini



Sommario

0.1. Nel Medioevo la civiltà europea si presenta come un organismo omogeneo e unitario, caratterizzato dal feudalesimo e dal rapporto tra cultura cristiana ed eredità del mondo classico. Tra le difficoltà della vita materiale, in un rapporto di popoli e civiltà diverse, si sviluppano, con particolare vigore espansivo a partire dal secolo XI, specifiche istituzioni culturali, gestite in massima parte dal clero e dalla Chiesa, e si definiscono forme e codici essenziali per tutta la storia della cultura europea. La lingua latina, strumento della comunicazione intellettuale, dà luogo a una originale produzione letteraria.

0.2. Dopo il crollo dell'Impero romano e le invasioni barbariche, si sviluppano le lingue volgari romanze, tra cui l'italiana, attestata dai secoli IX e X e articolata in vari dialetti.

0.3. Le letterature romanze, originatesi da un intreccio tra oralità e scrittura, tra forme popolari e forme colte, vedono l'imporsi della letteratura francese e di quella provenzale, che elaborano nei secoli XI-XIII alcuni grandi generi: dall'epica carolingia al romanzo cortese, alla lirica d'amore dei trovatori. In Italia il volgare nazionale trova espressione letteraria solo a partire dal secolo XIII.

Nella pagina precedente:
Maestro di Segovia,
San Gerolamo nello studio (part.), sec. XV,
Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

0.1. Il Medioevo latino

0.1.1. Concetto e realtà del Medioevo.

Il concetto di Medioevo nacque dalla riflessione degli umanisti quattrocenteschi, impegnati a rivendicare la novità della loro cultura (e la novità del loro rapporto con la cultura antica, greca e latina): essi giudicavano negativamente i secoli della storia europea seguiti alla caduta dell'Impero romano d'Occidente, vedendoli come un'interruzione della tradizione classica, come un lungo periodo di tenebre, che era stato superato soltanto dalle loro moderne esperienze, tese a ripristinare i valori autentici della cultura antica, a riscoprirli nella loro più integra originalità.

L'accezione negativa e polemica del concetto di Medioevo elaborato dagli umanisti andò accentuandosi nei secoli successivi: prima per effetto della Riforma protestante, che vide in quell'età l'oscuro trionfo della Chiesa di Roma e del suo potere temporale e, al tempo stesso, il tradimento dei valori del Cristianesimo originario; poi, in modo più massiccio e sistematico, per effetto dell'Illuminismo, che nel secolo XVIII adottò quello stesso punto di vista, ma in chiave laica, elaborando l'immagine della «notte dei tempi», cioè interpretando i secoli del Medioevo come dominati dalla barbarie, dall'irrazionalità, dalla superstizione religiosa: una parentesi tenebrosa nel cammino dell'umanità verso il progresso e il trionfo della ragione. Questa immagine si è affermata nella comune coscienza culturale, soprattutto per opera della storiografia ottocentesca, ed è penetrata anche nel linguaggio corrente, dove i termini *Medioevo* e *medievale* mantengono una generica valenza negativa e vengono riferiti, al di là di quel particolare periodo storico, a ogni forma di oscurantismo, di arretratezza, di violenza sociale, di resistenza allo sviluppo scientifico-tecnologico, ecc.

I limiti cronologici dell'universo storico medievale non possono certo fissarsi in maniera rigorosa. Il punto di partenza è identificabile con il crollo dell'Impero romano d'Occidente e la dissoluzione del mondo antico, per effetto delle invasioni barbariche: crollo e dissoluzione che in realtà si prolungano per alcuni secoli, permettendo agli storici di collocare la data di «inizio» del Medioevo tra i secoli IV e VI (o addirittura VII) d.C. Nulla più di una data simbolica è quella della deposizione dell'ultimo imperatore d'Occidente, Romolo Augustolo, da parte del barbaro Odoacre (476 d.C.): dopo questa data, le strutture della società romana continuano parzialmente a sussistere entro il sistema dei regni romano-barbarici (in Italia so-

Origine
del concetto
di Medioevo

L'Illuminismo
e il Medioevo

Il problema
della cronologia
del Medioevo

prattutto entro quello gotico di Teodorico, 493-526). Una frattura molto più determinante producono, nella penisola italiana, le devastazioni e le stragi della ferocissima guerra greco-gotica (535-53) e l'invasione di una delle stirpi barbariche più restie a stabilire contatti con la civiltà classica, e cioè i Longobardi (568): la loro invasione, tra l'altro, distrugge definitivamente l'unità politica d'Italia (i Longobardi si attestano grosso modo nell'Italia settentrionale e centrale, i Greci dell'Impero bizantino nell'Italia meridionale), creando una situazione che costituirà per più di dieci secoli un tratto caratteristico della storia italiana.

Ancora più difficile fissare un momento finale: il venir meno del mondo «medievale» e lo sviluppo di un mondo definibile come «moderno» sfumano l'uno nell'altro e sono segnati da una serie di conflitti e di sussulti tumultuosi, di ritorni e di persistenze tenaci (sia in ambito sociale e materiale, sia in ambito culturale). Si possono naturalmente scegliere vari criteri per individuare una «fine» del Medioevo, ma ogni criterio rischia di obbedire a una scelta ideologica, privilegiando fenomeni parziali di rottura che in genere hanno grandissimo rilievo, ma che non riguardano mai l'intera scala sociale, l'insieme delle diverse strutture e mentalità.

Se si accetta il punto di vista degli umanisti (come scoperta di un nuovo modo di intendere i testi classici e di un nuovo rapporto col mondo antico), la frattura tra Medioevo ed età moderna si colloca fra Trecento e Quattrocento, quando operano i primi umanisti italiani, o in pieno Trecento, quando è attivo il loro «padre» riconosciuto, Petrarca. Il punto di vista della storia politica, che ha avuto molta fortuna nei nostri testi scolastici, si spinge invece più avanti, fino al 1453, data della caduta dell'Impero bizantino, o al 1492, data della scoperta dell'America. Il punto di vista della storia religiosa può giungere fino alla rottura determinata dalla Riforma protestante (magari alla data simbolica delle Tesi di Lutero: 1517), ma anche arretrare, facendo riferimento ad alcuni episodi della vicenda della Chiesa fra Trecento e Quattrocento. Il punto di vista della storia economica e sociale comporta ulteriori difficoltà, dato che già i secoli XII e XIII appaiono contraddistinti da una notevole espansione economica e da una articolata dialettica sociale e istituzionale. E si potrebbe continuare, adottando altri punti di vista, sempre parzialmente fondati.

Qui si farà riferimento al termine *Medioevo* solo per indicare sommariamente quel lungo periodo della storia della civiltà occidentale che va dalla disgregazione del mondo antico al configurarsi di una società di tipo urbano, particolarmente evidente in Italia tra i secoli XII e XIII. Per ciò che riguarda la storia della letteratura, questo periodo si caratterizza per due dati determinanti: la presenza di un'ampia unità culturale, che coincide geograficamente con l'Europa occidentale e che si regge su una cultura latina omogenea nei diversi paesi dell'Occidente cristiano; il concreto svilupparsi (per lo più limitato alla sfera dell'oralità) delle diverse lingue *volgari* (cfr. PAROLE, tav. 1), che a poco a poco frantumano quell'unità e portano alla formazione delle letterature nazionali.

Il Medioevo latino (che il filologo tedesco E.R. Curtius ha indicato come fondamento della cultura europea) è insomma il corrispettivo linguistico-letterario di una società sostanzialmente compatta, che in questi secoli sviluppa strutture sociali e modelli mentali molto omogenei, sotto il segno dell'«universalità» del Cristianesimo e nel ricordo mai completamente sopito dell'antica Roma. Ciò non esclude la presenza di vivaci esperienze locali, di molteplici spinte centrifughe, dovute alle invasioni barbariche, alle scarse comunicazioni,

Quando finisce
il Medioevo

La frattura
tra Medioevo
ed età moderna

Medioevo
e storia
della letteratura

Medioevo latino
e Medioevo
volgare

PAROLE tav. 1

Volgare/Volgo

In latino *vulgus*, "volgo", è la massa più ampia del pubblico, l'anonima moltitudine, ma anche, in senso più negativo, il popolino, la plebe. *Vulgaris* è propriamente ciò che è comune a tutti, ordinario, generale. Automatica fu l'applicazione di questi termini ai caratteri linguistici (cfr. o.2.1) e l'uso dell'aggettivo *vulgaris* per indicare le lingue romanze sottolineò nel Medioevo il fatto che esse venivano parlate da tutti, mentre il latino diveniva ormai di esclusiva competenza dei dotti. Il termine ha sempre oscillato tra un'accezione neutra e puramente descrittiva e un'accezione negativa, che si è andata accentuando ogni volta che ci si è preoccupati di opporre a ciò che è colto e distinto ciò che è comune e ordinario. Tra le parole derivate che mantengono una valenza neutra, si possono ricordare *volgarizzamento*, che indica le prime traduzioni in volgare di testi latini, e *divulgazione*, che designa tutti i modi di trasmissione della cultura da un livello alto a un livello popolare, più ampio e corrente.

ecc. I primi elementi delle lingue e delle letterature volgari maturano da questo particolarismo, finché giungono a incrinare l'unità del Medioevo latino.

Per ciò che riguarda l'Italia, questa frattura prende avvio all'inizio del secolo XIII, quando si compongono i primi testi scritti di una vera e propria letteratura volgare, anche se molti elementi tipici della situazione precedente persisteranno per tutto l'arco dello stesso secolo XIII.

o.i.2. Società barbarica, società feudale, società urbana.

Il lento declino del sistema sociale romano e gli insediamenti delle popolazioni barbariche nei paesi dell'Occidente europeo avevano prodotto una società frammentata, minacciata da ogni sorta di insicurezze e quasi del tutto priva di centri di organizzazione civile ed economica: dal secolo IV al secolo VIII, ai violenti conflitti e alle rovinose calamità si era accompagnato un arretramento generale delle coltivazioni, mentre la maggioranza dell'universo sociale si era sempre più ripiegata in una mera lotta per la sussistenza. Così nei regni barbarici vigeva una società agraria chiusa, con attività agricole limitate e di assai scarsa produttività, con scambi e commerci assai ridotti, contraddistinta da una frantumazione di poteri e da numerosi conflitti tra le aristocrazie militari degli invasori e i residui dell'antica aristocrazia senatoria romana. In questa realtà disgregata, priva di credibili strutture civili, ogni rapporto tende a concepirsi come rapporto di potere personale, come forma di aggressione o di difesa al livello fisico più immediato.

Gli unici luoghi che svolgono un'iniziativa culturale e progettano rapporti

Dal sec. IV
all'VIII: la società
barbarica

Una realtà
non strutturata

più complessi sono i grandi centri monastici, che prendono avvio dall'azione di san Benedetto (fondazione del monastero di Montecassino, 530 ca) e dell'irlandese san Colombano (fondazione del monastero di Bobbio, 612), e poche città che mantengono alcune strutture civili, culturali e giuridiche (in Italia soprattutto Pavia, sede del palazzo reale longobardo, Verona, Ravenna e Roma per la presenza del Papato).

L'Impero
carolingio
e la nuova unità
dell'Occidente

La nascita dell'Impero di Carlo Magno (800) ripropone una nuova unità per tutto il mondo cristiano occidentale ed è accompagnata dalla cosiddetta «rinascita carolingia», che vede una ripresa delle attività culturali e una parziale riorganizzazione delle strutture civili, dei sistemi di potere e dell'economia agricola: proprio negli anni dell'Impero carolingio e della sua crisi si definisce il *feudalesimo*, che si consolida e si articola nel lungo periodo di insicurezza vissuto dall'Europa almeno fino alla metà del secolo XI (continue sono allora le invasioni e le scorrerie di Saraceni, Ungari e Normanni).

Sviluppo
della società
feudale

Il massimo sviluppo della società feudale si verificò nei secoli XI e XII, quando si ebbe anche una precisazione dei suoi principî giuridici e si acquisirono nuovi spazi geografici (con le Crociate e la costituzione di regni cristiani di tipo feudale in Siria e nel Mediterraneo orientale). A questa espansione si accompagnò una generale ripresa del mondo occidentale: una sensibile crescita demografica, un'estensione dei terreni coltivati, uno sviluppo della produzione agricola e la formazione di centri urbani molto vivaci, che promossero la ripresa dei traffici e delle attività commerciali a opera di un nuovo ceto mercantile. Questa evoluzione della società occidentale e l'intensa attività culturale di quel periodo hanno fatto parlare di una vera e propria «rinascita del secolo XII».

La civiltà urbana
in Italia

In Italia lo sviluppo della civiltà urbana e mercantile è particolarmente precoce (in primo luogo per iniziativa delle città marinare, Pisa, Amalfi, Genova, Venezia) e genera una nuova struttura istituzionale, il Comune, che si svincola dalle pretese dell'autorità imperiale e dei poteri feudali attraverso varie lotte nel corso dei secoli XII e XIII (una data-simbolo è quella della battaglia di Legnano: 1176). Ma questa ascesa delle città risulta essere perfettamente parallela alla sopravvivenza dei modelli feudali. La stessa struttura del Comune italiano sorge del resto da un'aggregazione di poteri e di privilegi ed è saldamente controllata, nella fase iniziale, da oligarchie di piccoli feudatari convenuti in città, che godono di diritti e di immunità di vario genere. Nel Comune si sviluppa una serie di corporazioni e di micropoteri in lotta tra loro, in una prospettiva che non si può certo chiamare «democratica». E gli stessi ceti mercantili si dispongono, entro il Comune, secondo rapporti di forza e strutture gerarchiche; i modi di produzione artigianali e preindustriali (particolarmente forte è in Italia la tessitura) si basano su stretti legami personali, secondo il modello feudale; mentre una porzione notevole delle ricchezze dei ceti urbani dominanti deriva da proprietà agricole situate nel territorio del contado.

Sopravvivenza
delle strutture
feudali

Va infine considerato che queste linee di tendenza della nuova società cittadina sono presenti, in forme molto differenziate, nei diversi centri dell'Italia centro-settentrionale, mentre nelle altre zone della penisola permangono strutture di carattere ancora feudale.

0.1.3. Strati sociali e livelli culturali.

Intorno al secolo X viene maturando una concezione della società che distingue al suo interno tre «ordini», definiti dal vescovo francese Adalberone di Laon (all'inizio del sec. XI) con i termini di *oratores*, *bellatores* e *laboratores*: «quelli che pregano», «quelli che fanno la guerra» e «quelli che lavorano la terra».

Oratores,
bellatores
e *laboratores*

Questa tripartizione mostra come nell'universo feudale si tenda a fissare con nettezza i ruoli e le attribuzioni delle diverse classi. Al *clero* (gli *oratores*, cfr. PAROLE, tav. 2) spettano non soltanto la preghiera e l'ambito religioso, ma anche quello più generalmente spirituale, che comprende le istituzioni scolastiche e culturali; ai *bellatores* tocca il controllo della violenza pubblica e di quella privata, secondo i valori e le norme di comportamento della *cavalleria*,

PAROLE tav. 2

Clero/Chierici

La parola *clero* ha origine dal greco *klêros* («sorte, parte scelta», separata dal *laós*, «popolo comune»); il membro del clero si chiamava in greco *klêrikós*, in latino *clericus*, in italiano *cherco*, *cherico*, *chierco*, poi *chierico* (mentre *laico*, dal greco *laikós*, indica «del popolo, profano»).

Facevano parte del clero non soltanto i sacerdoti veri e propri, che avevano conseguito gli ordini sacri ed erano abilitati ad amministrare i sacramenti, ma tutti coloro che sceglievano di seguire alcune regole e norme religiose, all'interno delle istituzioni ecclesiastiche. Più strette erano naturalmente le regole degli ordini monastici (che costituivano appunto il *clero regolare*); meno vincolanti quelle a cui era sottoposto il *clero secolare*, che operava in mezzo al popolo, nella vita delle città e delle campagne.

Si entrava nel clero anche senza intraprendere una vera e propria carriera sacerdotale, ma assumendo soltanto la più generale condizione di *chierico*, con la tonsura (cioè con il taglio di alcune ciocche di capelli: solo per certi ordini più severi si richiedeva la rasatura tonda al centro della testa, chiamata appunto *chierica*). La condizione di chierico dava diritto a ricoprire uffici ecclesiastici e a ricevere in cambio pagamenti e sovvenzioni, in particolare i *benefici ecclesiastici* (cfr. PAROLE, tav. 41).

Nel Medioevo la condizione di chierico era in genere l'unica che permettesse di occuparsi di cose spirituali e culturali: intellettuale e chierico si identificavano tra loro, al punto che nel francese antico *clerc* significa anche «letterato» e *clergie*, «istruzione, sapere».

In Italia il forte sviluppo della cultura laica cittadina nel secolo XIII attenuò il legame tra cultura e condizione ecclesiastica; ma dal secolo XIV al XVIII la storia della nostra letteratura ha visto una ricchissima presenza di intellettuali-chierici, per i quali la condizione clericale ha costituito spesso un mezzo essenziale di sopravvivenza economica.

istituzione che ha una diffusione sempre piú larga a partire dal secolo XI; i *laboratores* detengono gli strumenti della produzione agricola (il termine si riferisce soltanto alla categoria superiore degli agricoltori agiati).

Lo sviluppo delle città e dei Comuni porta, però, alla formazione di nuovi ceti laici, costituiti da burocrati e amministratori, mercanti e artigiani: all'organizzazione delle diverse Arti, cioè delle corporazioni professionali, a cui gli statuti comunali attribuiscono diritti e privilegi, concorrono questi gruppi sociali. Essi possono essere designati genericamente come *borghesi*, ma i modi di produzione e i rapporti sociali, all'interno del mondo comunale, continueranno a lungo a essere di tipo feudale e quindi il termine *borghesia*, nella sua accezione socio-economica, va usato con cautela.

La città comunale si regge non solo sulla convergenza corporativa di cittadini dotati di diritti e privilegi, spesso in contrasto tra loro, ma anche sulla presenza subalterna di lavoratori poveri (fra cui molti contadini inurbati), privi di diritti, e di servi di varia origine, spesso senza alcuna libertà personale.

L'universo medievale è poi percorso da personaggi socialmente meno definibili, che sfidano strade piene di pericoli: non si tratta soltanto di viaggiatori che hanno obiettivi precisi, ma anche di vagabondi di tutti i tipi, di intere folle pronte ad abbandonare la dura e immobile vita quotidiana per tentare esperienze di radicale rinnovamento spirituale.

A ogni strato corrisponde, in tale società, un particolare livello culturale e un modo di organizzare la comunicazione; ma le visioni del mondo sottese ai diversi livelli prevedono convergenze e scambi reciproci, che danno il senso di un universo fondamentalmente unitario, nonostante le divaricazioni di poteri e di competenze.

Per lungo tempo la cultura scritta è controllata quasi esclusivamente dal clero, che si pone, nell'età barbarica e nella prima fase dell'età feudale, come il conservatore della tradizione latina classica e cristiana: molti monasteri e le cattedrali di alcuni centri urbani sono in primo piano in tale attività, mentre il clero intermedio, piú capillarmente diffuso, sovrintende anche all'uso pratico e istituzionale della scrittura. Anche l'attività amministrativa di alcuni grandi organismi politici (come l'Impero di Carlo Magno) è quasi completamente in mano al clero. In età barbarica persistono tuttavia residui di cultura laica e cittadina, soprattutto in Italia, e da essi trarrà alimento la classe di notai e di giuristi che gestirà l'amministrazione della società comunale.

I signori feudali, inizialmente, non possedevano nemmeno la scrittura (lo stesso Carlo Magno sapeva appena apporre la sua firma); ma, a partire dal secolo XI, si afferma sempre piú una cultura feudale laica che elabora modelli cortesi in volgare, specialmente nei paesi di lingua d'*oil* e d'*oc*. Le interferenze tra la cultura ecclesiastica latina e quella laica feudale sono comunque numerose, soprattutto grazie all'opera di personaggi intermedi, come i giullari e i *clerici vagantes*, "chierici vaganti", che adattano la loro cultura latina alle esigenze delle corti e creano una nuova rete di contatti e comunicazioni. In una prima fase, però, la cultura feudale laica è essenzialmente orale e solo piú avanti, tra la fine del secolo XI e il XII, si tradurrà in forme scritte.

Nel mondo comunale l'iniziativa culturale è nelle mani di giuristi e funzionari amministrativi, che però hanno frequenti scambi con i dotti ecclesiastici e nutrono notevoli curiosità per i modelli feudali cortesi. Nella stessa società urbana si sviluppa poi una cultura delle classi subalterne, attenta alla concreta esperienza quotidiana e percorsa da una forte carica religiosa e sociale, che sarà il sostegno fondamentale di molti movimenti religiosi dei secoli XII e XIII. Forte è comunque l'opposizione tra questi universi culturali e la cultura contadina; quella società, che pure ha nel lavoro agricolo il proprio essenziale supporto materiale, distingue infatti nettamente i suoi modi di comunicazione da quelli del mondo rurale, in cui vede concentrati rozzezza, ignoranza, superstizione. In questo orizzonte storico la cultura contadina (tutta di tipo orale) vive come un fiume sotterraneo, e ci è nota solo indirettamente: da sparsi cenni e dalle immagini negative che di essa ci ha lasciato la cultura delle classi superiori.

Un determinante ruolo di mediazione è svolto da una serie di personaggi in movimento che, privi di attribuzioni e identità fisse, portano in mezzo a tutti gli strati sociali il fascino di mondi lontani: ciarlatani, mimi, giullari che si incontrano nelle fiere popolari e nelle corti, attori vagabondi che improvvisano spettacoli sulle piazze, pellegrini che raccontano viaggi, cantastorie che trasmettono echi di gesta leggendarie. Questo mondo brulicante e caotico comunica quella che è stata definita la cultura del *carnevale* (cfr. PAROLE, tav. 9), tesa a negare – attraverso le *mésalliances*, (dislocazioni degli oggetti in contesti incongrui), il ribaltamento, la *parodia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 3) – ruoli e gerarchie sociali, creando nuovi rapporti tra tutti gli strati della società.

GENERI E TECNICHE tav. 3

Parodia

Termine di origine greca (da *pará* e *ōdē*, "cosa che somiglia al canto") indicante ogni composizione che parta da un altro scritto, imitandone apparentemente la struttura, ma rovesciandone aggressivamente o giocosamente valori e significati. Generalmente la parodia si rivolge contro i testi della letteratura piú seria e autorevole, stravolgendoli in chiave comica: il caso estremo è fornito dalla *parodia sacra*, indirizzata contro i testi sacri e gli stessi riti religiosi, molto diffusa nel Medioevo. L'occasione in cui le società tradizionali concedevano libero corso alla parodia era soprattutto quella del *carnevale* (cfr. PAROLE, tav. 9). Ma la parodia solo raramente tende a distruggere l'autorità dei testi parodiati: spesso è un modo indiretto di consacrarne il valore. Altre volte essa tende a mostrare la relatività di ogni valore, la possibilità di un mondo libero e aperto.

Un caso piú circostanziato è quello della *parodia linguistica*: si possono costruire parodie del linguaggio letterario, degli stili aulici come delle lingue popolari e dei dialetti locali. Gran parte della piú antica letteratura dialettale è orientata proprio in tal senso, e tende alla riformulazione in chiave comica di usi linguistici dialettali, locali.

L'iniziativa nel mondo comunale

Contrapposizione con la cultura contadina

La cultura del carnevale

0.1.4. Spazio, tempo, rapporti sociali.

Percezione e organizzazione della realtà

Ogni civiltà tende a elaborare categorie generali entro cui gli uomini delle diverse classi strutturano la propria esperienza, la propria percezione della realtà, la coscienza del proprio essere nel mondo: categorie che sono comuni alla società nel suo complesso, anche se maturano attraverso una serie di conflitti, spesso laceranti, tra classi, gruppi, individui.

La categoria dello spazio

Nel definire lo spazio, gli uomini della società medievale non mirano alla precisione, non individuano né misurano i particolari, ma cercano piuttosto interpretazioni e proiezioni globali. Ordinano e classificano secondo schemi gerarchici e scale di priorità già definite (dove naturalmente è essenziale il punto di vista religioso o quello elaborato nei luoghi preminenti del sistema sociale); gli oggetti che si trovano allo stesso livello gerarchico vengono invece semplicemente messi l'uno accanto all'altro, non distinti secondo quantità esatte.

Ordinamento dello spazio

Questa società tende o a integrare qualsiasi novità nel proprio spazio mentale o a rifiutarla radicalmente come male, come diverso; l'ignoto assume invece i connotati del meraviglioso e del favoloso e, quando appare pericoloso o estraneo alla coscienza comune, acquista sembianze mostruose e demoniache. La natura è vista con l'occhio della cultura e i suoi oggetti vengono classificati in *erbari*, *bestiari*, *lapidari*, repertori in cui ogni aspetto naturale, biologico o minerale, acquista valori simbolici (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 4). La cultura è a sua volta intesa come qualcosa di naturale, che si svolge per accumulazione e sovrapposizione di oggetti: così l'*enciclopedismo* medievale giustappone nel proprio orizzonte – ed enumera – una serie disorganica e infinita di particolari. Numerose opere enciclopediche prodotte durante la dissoluzione del mondo antico ebbero grande fortuna nel

Natura e cultura

GENERI E TECNICHE tav. 4

Bestiari

Con il termine bestiarario si indicano quei testi (diffusi soprattutto nel Medioevo) in cui vengono descritti e catalogati animali sia reali, sia mitici e fantastici, come ad esempio l'unicorno o la fenice. Quasi sempre tali testi (che possono essere opere apposite o sezioni di opere più ampie) hanno degli intenti didattici e delle significazioni morali e valori simbolici individuati in ognuna delle figure presentate: nella vita e negli aspetti degli animali si riconosce così il senso dell'esperienza dell'uomo e della stessa storia cristiana. Analoghi valori e significati vengono spesso attribuiti alle figure del mondo vegetale (nei cosiddetti *erbari*) e minerale (nei *lapidari*, dal latino *lapis*, "pietra"); spesso bestiari, erbari e lapidari si intrecciano. Agli animali, alle erbe, alle pietre vengono anche riconosciute virtù magiche, capacità di curare o comunque di influenzare lo spirito e il corpo dell'uomo, di agire sui processi naturali.

Medioevo: la più celebre è costituita dai venti libri delle *Etymologiae*, od *Origines*, di ISIDORO DI SIVIGLIA (560 ca-636).

A sua volta, il tempo vissuto dagli uomini di questa società non è, come il nostro, un tempo meccanico e preciso; è invece un tempo ritmico, misurato secondo il vario disporsi dei giorni nelle stagioni, secondo gli avvicendamenti naturali. Soltanto lo sviluppo dell'attività mercantile e delle prime forme di lavoro salariato urbano (dove è necessario tener conto di scadenze e quantificare i tempi di lavoro) introdurrà una concezione economica e quindi meccanica del tempo, insomma una sua laicizzazione.

Il tempo della società feudale ha una cadenza naturale, che però non abbraccia mai ampi spazi ed eventi simultanei. Le notizie del mondo, anche quelle decisive, arrivano sempre con grande ritardo e subito vengono adeguate alla memoria della vita locale. A sua volta la memoria si traduce in storia: una storia che, proprio per questo, non si costruisce secondo le nostre abituali coordinate cronologiche, ma tende a fondere il passato in un tutto omogeneo privo di profondità. La coscienza medievale fa dunque convivere episodi, situazioni e nozioni che spesso si riferiscono a momenti storici tra loro estranei e lontani.

A questa concezione «omogeneizzante» corrisponde però una visione globale del movimento della storia, suggerita dalla prospettiva cristiana, che è lontanissima da quelle antiche: il divenire del mondo viene infatti diviso in epoche, in lunghe età caratterizzate da un diverso rapporto con Dio e con la redenzione. L'umanità presente si rapporta a un passato diverso (quello del Vecchio Testamento, prima della nascita di Cristo) e a un futuro ancora diverso, ma non concepisce un progresso storico; si aspetta invece una dissoluzione della società, la definitiva rivelazione del mondo divino, che da alcuni viene collocata in un lontanissimo futuro, da altri è avvertita come imminente: lo dimostrano le attese e le superstizioni che nascono attorno all'anno Mille, creduto l'anno del compimento della storia e del ritorno di Cristo, o le altre numerose forme di *millenarismo* che percorrono i secoli successivi.

All'idea di una prossima fine si accompagna l'idea che il mondo sia vecchio e per questo preda di violenze, distruzioni, calamità di ogni genere. Ma l'attesa di un radicale rivolgimento si converte spesso in un proposito di *renovatio*, "rinnovamento": si aspira cioè a un ritorno dell'umanità ai valori della perduta giovinezza del mondo, soprattutto ai valori del Cristianesimo delle origini e a quelli universali dell'Impero di Roma e della cultura latina.

Ogni ritorno ai valori originari è però sentito anche come *translatio*, cioè come un "trasferimento" nel tempo e nello spazio che li ripristina e insieme li muta di segno: dalla percezione di una radicale separazione tra il mondo antico e quello presente (che non esclude anacronistiche «letture» della stessa cultura antica) deriva una prima coscienza della distanza storica.

Nello spazio e nel tempo gli uomini di ogni società organizzano le loro relazioni e i loro modi di comunicare: nella società feudale e nella nascente società urbana questi modi si basano essenzialmente su diretti rapporti materiali. Gerarchia sociale e gerarchia fisica si compenetrano strettamente: il potere si traduce sempre in qualcosa di corporeo, si concretizza in immagini sensibili. La violenza fisica circola a tutti i livelli e va dalle più esplicite forme di coercizione

La categoria del tempo

Percezione e rappresentazione del tempo

Il nuovo senso della storia

La paura della fine del mondo e la speranza di una *renovatio*

Coscienza storica: *translatio* e senso del presente

Fisicità dei rapporti sociali

La condizione della donna (che toccano l'estremo nella tortura e nel supplizio) alla promiscuità della vita quotidiana. Ogni essere è vincolato dal proprio grado sociale e la gerarchia dei sessi relega la donna (fatta eccezione per quella che occupa i vertici della società) in una posizione assolutamente subalterna.

Dicotomia nella società feudale Nel mondo medievale un singolare sdoppiamento sembra improntare ogni azione e ogni rapporto, uno sdoppiamento tra la concreta pratica quotidiana e le ideologie che fanno esplicito riferimento ai valori cristiani: da una parte una prepotenza senza freni, dall'altra le norme evangeliche, a cui pretendono di ispirarsi coloro che di quella violenza fanno uso.

o.1.5. La scrittura e il libro.

La cultura orale In questa società, le forme culturali più legate alla vita sociale si trasmettono attraverso la viva voce degli uomini e non trovano trascrizione sui libri: la cultura vissuta dalla maggior parte dei gruppi sociali è orale e in essa agiscono molteplici tradizioni e persistenze, motivi mitici e fiabeschi, forme rituali di comportamento. Un ruolo determinante svolgono, nella produzione delle forme più originali di questo sapere, i personaggi che operano al confine fra scrittura e oralità, come i *giullari* (cfr. PAROLE, tav. 5 e o.3.2) o i *clerici vagantes*, studenti o parastudenti dalla vita errabonda che nei loro componimenti celebravano i piaceri terreni; un'azione culturale diversa ma ugualmente fondamentale si svolge, per molti strati della popolazione, la predicazione ecclesiastica.

La cultura scritta e il latino Mentre la cultura orale sviluppa ed elabora il volgare, quella scritta è per molti secoli in latino e quasi del tutto monopolio del clero: essa si impegna nella conservazione e riproduzione dei *monumenta*, "memorie", dell'antichità classica e cristiana, e solo in seconda istanza tenta, ispirandosi a quei *monumenta*, delle scritture in

PAROLE tav. 5

Giullare

Questa parola (provenzale *joglar*, francese antico *jogler*, *joculer*, francese moderno *jongleur*) deriva dal latino *ioculator*, che a sua volta deriva da *iocus*, "gioco". Nel Medioevo latino gli *ioculatores* sono professionisti del gioco e dello spettacolo, che divertono il pubblico sia con esibizioni di destrezza fisica, sia con discorsi, recitazioni, canti, musica, danza; in genere sono condannati dalla cultura ufficiale, perché producono *obscœna*, "cose oscene", legate a tradizioni precristiane, ad antichi usi folclorici. Sfruttando la loro abilità nella recitazione e nel canto, i giullari diffondono la prima poesia volgare, inizialmente dando vita a una circolazione soltanto orale, in un secondo momento appoggiandosi a schematiche tracce manoscritte; e molti sono i giullari che compongono testi di propria iniziativa.

proprio (un aspetto particolare è costituito dalla stesura dei documenti ufficiali di tipo amministrativo o religioso, che segue tecniche e modelli di notevole spessore). Per la cultura scritta, in età barbarica e durante la prima età feudale, non esiste un pubblico medio di lettori o di curiosi, né un mercato che non sia quello della pura conservazione: i suoi documenti circolano tutti all'interno del mondo dei chierici che li producono, sono destinati alle biblioteche ecclesiastiche e in rari casi a quelle di un'istituzione laica (il palazzo longobardo di Pavia possedeva certamente una biblioteca; ma la più celebre fu quella del palazzo di Carlo Magno ad Aquisgrana).

La produzione materiale e la circolazione dei libri erano limitatissime e per lunghi periodi mancarono del tutto; anche molte biblioteche dei più grandi monasteri possedevano un numero ridottissimo di opere, inferiore a quello di qualsiasi piccola biblioteca di una casa privata di oggi. Per la loro rarità i libri erano spesso considerati oggetti preziosi, e talora la coscienza popolare arrivava ad attribuire loro poteri magici o miracolosi. Essi erano naturalmente molto diversi, nel materiale, nella confezione, nell'aspetto, da quelli moderni. Anzi tutto non si conosceva la carta, che apparve in Italia (tramite gli Arabi) nel secolo XII e che comincerà a essere prodotta su larga scala solo nel secolo successivo. Il materiale librario era costituito da pesanti e costose membrane di animali (soprattutto la pergamena, derivata dalla pecora), tagliate e messe insieme nella forma del codice (*codex*), che è la stessa del libro attuale: fogli tagliati, piegati e cuciti insieme, talvolta rivestiti di pesanti e lussuose copertine. Su queste membrane animali la mano dell'uomo fissava i segni della scrittura con l'inchiostro, usando strumenti diversi: dal calamo vegetale alla penna d'oca. Per lungo tempo questi libri vennero composti negli *scriptoria*, "sale di scrittura" dei monasteri, dove si copiavano direttamente gli originali che si volevano riprodurre, o dove gruppi di *amanuensi* scrivevano sotto dettatura. Per le scritture provvisorie e per le esercitazioni scolastiche restarono invece in uso, ancora per molto tempo, le antiche tavolette di cera.

Sc tra l'oggetto-libro e chi scrive o legge esiste una sorta di fisica continuità (testimoniata anche dall'abitudine di riempire i margini dei fogli con glosse e notazioni personali), la varietà dei sistemi di scrittura può invece generare fratture: essi presentano infatti differenze che non hanno nulla a che fare con le differenze grafologiche individuali a cui noi siamo abituati (sempre rapportabili ai modelli standardizzati della stampa), ma richiedono ai lettori particolari competenze tecniche.

Elemento costante in molte scritture, oltre alle numerose abbreviazioni di gruppi di lettere, è la non separazione (o la separazione parziale) tra le varie parole, a cui si aggiunge lo scarsissimo uso della punteggiatura: la scrittura si concepisce come un tutto omogeneo e la pagina prevede pause e spazi dettati da ragioni essenzialmente visive (in una simile ottica ci si preoccupa più della lettera, del suo stile grafico, che della parola come unità significativa).

La *paleografia*, cioè la disciplina che studia le diverse tecniche di scrittura in uso nell'età precedente all'invenzione della stampa, mostra come spesso queste siano da ricondurre a vere e proprie scelte culturali, a programmi politici e ideologici, a visioni del mondo. E la storia della letteratura «medievale» è intimamente legata alla storia di queste tecniche, che in Italia risulta anche più complessa che negli altri paesi europei.

La produzione dei libri

Materiali e tecniche

Scrittura e scritture

La paleografia

0.1.6. La cultura cristiana.

Medioevo
e Sacra Scrittura

Il sistema di valori determinante e unificante di questa società e di ogni suo strato culturale, il Cristianesimo, si fonda su un testo sacro, la Bibbia, un libro in cui si concentra tutta la verità del rapporto tra mondo umano e Dio. La scrittura e coloro che sono in grado di decifrarla (e che ovviamente si identificano col clero), assumono quindi un rilievo tutto particolare, mentre ogni uso della scrittura che si allontani dalle vie della verità riconosciuta viene considerato pericoloso e diabolico.

La *Vulgata*
di San Girolamo

La Sacra Scrittura si trasmette alla società medievale non attraverso gli originali ebraici o greci, ma in forma latina, nella celebre versione curata da san Girolamo tra il 385 e il 404 e nota come *Vulgata*, una denominazione che risale all'intenzione stessa del traduttore di far uso di un «sermone vulgato», cioè di un linguaggio popolare, lontano dalla ricercatezza dello stile classico e orientato verso forme semplici e chiare, aderente all'espressività degli originali e vivacemente colloquiale. Il testo della *Vulgata*, non solo per i suoi contenuti, ma anche per la sua forma linguistica, è alla base dell'intera cultura occidentale almeno fino alla Riforma protestante, e durante l'intera epoca medievale è comunque il testo più «copiato» nei manoscritti, quello che circola di più, il punto di riferimento di ogni livello di scrittura, in grado di influire anche sulle forme linguistiche del latino corrente.

Cultura cristiana
e mondo classico

La necessità di possedere gli strumenti per conoscere e interpretare una verità trasmessa attraverso la scrittura e la vera e propria conquista delle istituzioni del mondo operata dal Cristianesimo avevano già posto ai Padri della Chiesa un problema delicato: si trattava di decidere fino a che punto si dovesse tener conto di un patrimonio culturale legato a prospettive pagane, ma capace di offrire nozioni e mezzi di espressione insostituibili. E nel valutare la letteratura e la retorica del mondo classico i Padri della Chiesa sembrano oscillare tra un rigorismo intransigente (che ritiene pericoloso per il cristiano quel mondo di forme e di ricercatezze stilistiche, fuorvianti rispetto alla ricerca della verità) e un'aperta disponibilità, motivata dalla necessità di sostenere il Cristianesimo con mezzi tecnici non inferiori a quelli degli avversari, e insieme di possedere il controllo di essenziali valori culturali. Tra il rifiuto teorico della tradizione classica e la pratica effettiva di una educazione formale e linguistica tutta legata a quella tradizione si muove lo stesso sant'Agostino, che da una parte afferma la radicale diversità tra cultura pagana e cultura cristiana, dall'altra prospetta la necessità di utilizzare – nell'interesse della nuova religione – l'esperienza retorico-letteraria degli antichi.

La cultura
cristiana durante
le invasioni

Nello sviluppo della cultura cristiana, i secoli delle invasioni barbariche rappresentarono un momento di mera conservazione. Il clero colto, arroccato nei monasteri e in pochi, resistenti, centri urbani, ebbe l'assoluto monopolio degli strumenti della comunicazione. Ma gran parte dello stesso clero (specialmente i parroci più legati alla vita del popolo e più lontani dai luoghi di produzione della cultura) era ignorante e aveva scarsa dimestichezza con la cultura scritta, anche per via del pro-

gressivo affermarsi del volgare nella comunicazione orale. In età carolingia si tentò in vario modo di rilanciare l'istruzione e l'educazione linguistico-letteraria, ma la situazione rimase difficile fino al secolo XI, anche perché persistevano, specie nelle campagne, antichi culti agrari pagani.

Perfino la forma più diretta di rapporto tra sacerdoti e classi popolari, la predicazione, incontrava molte difficoltà, in quanto permanevano incertezze tra uso del latino e uso del volgare (ma i manuali di predicazione erano spesso i soli testi scritti a disposizione del clero secolare più minuto); mentre una presa notevole aveva l'*agiografia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 6), ricca di elementi magici e folclorici capaci di agire profondamente sulla mentalità popolare.

Il rilancio della cultura religiosa e la riorganizzazione della vita ecclesiastica, concomitanti con il pieno sviluppo della società feudale, obbediscono invece nella pratica a una dura prospettiva rigoristica, che sembra affermare l'estraneità della cultura cristiana rispetto a quella classica. Al primo posto in questa scelta di severità, è il nuovo ordine monastico cluniacense, fondato da Oddone di Cluny nel 910 e rapi-

Gli ordini
monastici:
i cluniacensi

GENERI E TECNICHE tav. 6

Agiografia

Parola di origine greca, derivante da *bághios*, "sauto", e *graphía*, "scrittura", con cui si indica ogni scrittura che presenta vite e vicende di santi o, più in generale, figure ed eventi degni di rispetto e venerazione.

Questo genere letterario richiede al pubblico una fiducia assoluta nel narratore e una reverenza altrettanto assoluta nei confronti del personaggio di cui si parla: gli ascoltatori o lettori devono essere disposti a credere ai fatti più straordinari, a vedere nel santo un esempio di vita perfetta, da seguire e imitare (e naturalmente l'agiografia è il terreno privilegiato per la narrazione di *exempla*, cfr. 0.1.10).

L'*agiografia* è la prima forma in cui si manifesta la nuova letteratura romanza, ed è destinata all'edificazione del popolo. Favorita, anche se con cautela, dalla Chiesa, è uno dei generi più diffusi nelle letterature dei paesi cristiani e può inserirsi anche all'interno di altri generi o lasciare tracce in strutture apparentemente da essa molto lontane (è fortissima, per esempio, in tutti i tempi, la tendenza a presentare l'eroe di un'opera narrativa come una sorta di santo, e la donna amata da un poeta come una santa).

La produzione di scritti agiografici destinati al popolo, sempre viva nei secoli successivi, ebbe un ulteriore incremento nel Cinquecento grazie allo sviluppo della stampa, assicurando a questo genere un grandissimo successo nel mercato editoriale. Nell'ambito della cultura della Controriforma, si sviluppò però alla fine del Cinquecento un nuovo tipo di agiografia «scientifica», basata non più su elementi ingenui e leggendari, ma sull'attenta ricostruzione storica delle vite dei santi (cfr. 5.1.4); la letteratura agiografica popolare, più direttamente controllata dalla Chiesa, non venne meno, ma presentò i suoi contenuti «meravigliosi» con più cautela e mirò soprattutto a sollecitare una partecipazione sentimentale del pubblico alle vicende narrate.

Il movimento di riforma

San Bernardo di Chiaravalle e i cistercensi

La mistica

Pietro Abelardo e la scolastica

damente impostosi; nel secolo XI – all'inizio del quale si rafforzano le comunità eremitiche, come l'ordine dei camaldolesi, fondato da san Romualdo – il movimento di riforma investe direttamente il Papato, che si impegna per restaurare la disciplina e la gerarchia ecclesiastica, per rivitalizzare la componente religiosa del monachesimo (integratosi troppo nel sistema politico feudale), per affermare l'autonomia della Chiesa dai poteri laici, in primo luogo da quello imperiale. Questa lotta è guidata da personaggi come Umberto di Silva Candida, Ildebrando di Sovana (che, come papa dal 1073 al 1083, con il nome di Gregorio VII, contrastò l'imperatore Enrico IV, costringendolo alla famosa capitolazione di Canossa, 1077) e san PIER DAMIANI, autore di scritti interessanti anche da un punto di vista letterario, per l'accesa retorica in cui si articola la sua intransigenza. La ristrutturazione delle forme e delle tecniche della predicazione, la fissazione della dottrina dei sacramenti e del ruolo dei chierici, la definitiva imposizione del celibato anche al clero secolare, furono alcuni dei risultati essenziali di questa riforma ecclesiastica e culturale del secolo XI, che a livello politico si risolse in un rafforzamento del potere papale.

Il rigorismo più inflessibile si ripropone nel secolo XII con san BERNARDO DI CHIARAVALLE, fondatore nel 1098 dell'ordine cistercense (così chiamato dalla località di Cîteaux, in Francia): infaticabile organizzatore nel campo dell'architettura ecclesiastica e delle pratiche di devozione (egli attribuisce un rilievo particolare al culto della Madonna), san Bernardo propugna l'ossequio alle gerarchie della Chiesa e la sottomissione della ragione ai dettami della fede.

Nelle esperienze di Pier Damiani e di Bernardo di Chiaravalle si rivela un altro carattere determinante della cultura religiosa medievale, il misticismo. Nel rifiuto totale del mondo e della cultura profana, il misticismo concepisce il rapporto dell'uomo con Dio nella solitudine e nell'ascesi e si configura come contemplazione interiore di verità assolute che stanno al di là di qualsiasi controllo razionale; questa contemplazione non è però qualcosa di astratto, perché chiama in causa il corpo che, attraverso intensi esercizi e dure rinunce, deve liberarsi dai vincoli terreni così da lasciar vibrare l'anima nella visione divina. Parallelamente al misticismo, e spesso in duro contrasto con esso, la cultura cristiana sviluppa una disposizione razionalistica, che si affida non all'ascesi, ma alla dialettica, all'antica disciplina dell'argomentazione razionale (*ratio*).

Durante il secolo XII, specialmente nelle scuole delle cattedrali francesi, l'argomentazione dialettica si impone nell'ambito della teologia: si fa oggetto di discussione lo stesso patrimonio culturale cristiano, distinguendo gli articoli di fede assolti dagli argomenti sui quali la tradizione è discorde e che appaiono indagabili e risolvibili mediante la ragione umana. In questa prospettiva, che è alla base della filosofia scolastica, si distingue il grande PIETRO ABELARDO (1079-1142), la cui dottrina subisce una dura condanna per iniziativa dell'intransigente san Bernardo (Concilio di Sens, 1140). Ma, al di là di questa condanna, con Abelardo e con lo sviluppo della scolastica in Francia, la cultura cristiana mette in moto un vivissimo dibattito intellettuale, genera quesiti e interpretazioni che escono dai confini della tradizione; ci si apre a temi e modi di pensiero assai lontani da quelli in uso nelle scuole dei monasteri, si acquisisce una nuova disponibilità alla critica, al dissenso, al confronto di opinioni, al metodo razionale, anche se oggetto della conoscenza resta il divino. In Francia si producono inoltre strumenti di lavoro che vanno incontro alle nuove esigenze, come i *Libri quattuor sententiarum* (Quattro libri di sentenze) del-

l'italiano PIER LOMBARDO (1095 ca-1160), enciclopedia del sapere teologico, che raccoglie le sentenze, in materia, dei Padri della Chiesa e degli autori moderni.

La riforma ecclesiastica del secolo XI non si limita a produrre le forme culturali sopra indicate, ma arriva anche a suscitare aspirazioni profonde in grandi masse popolari che, specialmente nei più vitali centri urbani, esigono dal clero maggiore coerenza nell'esercizio della missione pastorale e cercano un rapporto più diretto con le verità della fede, che salti le mediazioni delle gerarchie ecclesiastiche, spesso in una prospettiva di egualitarismo sociale capace di affermare il valore supremo della povertà contro un mondo dominato dal potere e dalla ricchezza. Dal secolo XI al XIII nascono numerosi movimenti religiosi popolari, che in genere si scontrano con l'ostilità della Chiesa e finiscono spesso per acquistare i caratteri dell'*eresia* (dal greco *hairesis*, "scelta").

Gran parte di questi movimenti – sia quelli ereticali, sia quelli nei limiti dell'ortodossia – sono riassumibili sotto i due termini di *evangelismo* (ritorno dei fedeli al rapporto diretto col Vangelo, e quindi ai valori cristiani originari) e di *pauperismo* (esaltazione della povertà). L'atteggiamento della Chiesa nei loro confronti oscillò tra forme di perplessa approvazione e di feroce repressione: saldamente radicata nel potere temporale, impegnata nella gestione di numerose strutture e nel mantenimento di posizioni di forza, essa vide in questi movimenti e nelle loro esigenze un pericolo di disgregazione.

0.1.7. La cultura latina antica e le arti liberali.

La cultura classica antica mantiene comunque una funzione determinante in tutta la lunga fase storica che stiamo esaminando: sia per la continuità della lingua latina (che è l'unica lingua di cultura, nonostante i nuovi caratteri che il latino medievale assume rispetto a quello classico), sia attraverso una persistenza di contenuti e di tradizioni.

Verso l'educazione letteraria classica si dà una certa diffidenza rigoristica; ma si hanno anche fervide adesioni e addirittura una vera e propria venerazione per il mondo antico di cui si cerca di conservare le tracce, di raccogliere e difendere le acquisizioni, nonostante le difficoltà materiali, così forti in età barbara e nella prima età feudale. E, almeno fino al secolo X, la cultura medievale tende a organizzare i reperti della cultura classica in sistemi totalizzanti, in enciclopedie che, prescindendo da distinzioni storiche, giustappongono i vari frammenti del sapere antico indipendentemente dai loro contesti originari.

I prodotti della cultura classica vengono assunti direttamente, come altrettanti organismi, nel sistema mentale contemporaneo: i frammenti delle scritture antiche vengono visti come ombre fantastiche che possono ancora agire sul presente; le pietre e le rovine dei monumenti non vengono restaurate e ricondotte alla loro forma di un tempo, ma semplicemente inserite nei nuovi edifici. I libri sono rari e difficilmente reperibili: perciò di molti testi classici si conoscono soltanto degli estratti ricavati dalle citazioni che figurano in trattati grammaticali e repertori; nella coscienza culturale si depositano spezzoni

Movimenti religiosi popolari ed ereticali

Evangelismo e pauperismo

Persistenza della latinità antica

Il sistema medievale e la cultura classica

di testi, che però agiscono in modo intenso e costante grazie all'apprendimento a memoria.

Boezio
e Cassiodoro

Grandi conservatori della cultura classica, e punti di riferimento in questo senso per gli intellettuali dei secoli successivi, sono due personaggi che operano nella corte del re goto Teodorico, eredi entrambi dell'aristocrazia imperiale cristianizzata, dotati di un'altissima educazione formale e retorica: il romano ANICIO MANLIO SEVERINO BOEZIO (480 ca-524), a cui si deve il singolare scritto, misto di prosa e versi, *Philosophiae consolatio* (La consolazione della filosofia), redatto in carcere in attesa della morte, e il calabrese FLAVIO MAGNO AURELIO CASSIODORO (490 ca-583).

Le arti liberali

Boezio e Cassiodoro approfondiscono nelle loro opere il sistema delle *arti liberali*, cioè delle discipline educative convenienti all'uomo libero e prive di finalità economiche (la *grammatica*, la *retorica*, la *dialettica*, l'*aritmetica*, la *musica*, la *geometria*, l'*astronomia*): un sistema che ha le proprie radici nella cultura antica e che costituisce uno dei cardini dell'educazione medievale, la sua componente laica, anche quando è utilizzato nella formazione del clero.

La retorica

Tra di esse la *retorica* (cfr. TERMINI BASE 8), assume nel Medioevo connotati molto vari, e tende a svilupparsi come tecnica del discorso ornato, elaborando specifiche *artes*, che suggeriscono precetti molto articolati per diversi modi di scrittura (*ars dictandi* o *dictaminis*, per la scrittura epistolare, *ars poetriae*, per la composizione in versi, *ars praedicandi*, per la predicazione religiosa).

Conoscenza
degli autori latini

Nel sistema dell'educazione linguistico-letteraria, la continuità con la cultura classica è comunque assicurata non soltanto dall'uso del materiale precettivo e teorico delle varie *artes*, ma soprattutto dalla lettura e dalla conoscenza diretta di alcuni autori latini. Al primo posto è Virgilio, considerato figura suprema di poeta, immagine di civiltà e di romanità, profeta del Cristianesimo (la sua *Ecloga IV* veniva interpretata come una predizione della nascita di Cristo), maestro di stile, serbatoio di sentenze, nella cui poesia si cercava una riposta sapienza; si arrivò addirittura a fare di Virgilio una specie di mago, detentore di poteri occulti, attorno a cui sorsero svariate leggende, anche popolari. A Virgilio seguono Ovidio, il punto di riferimento per la costruzione di una sottilissima casistica erotica, Orazio, Lucano, Stazio e Terenzio. Tra i prosatori, sono in primo piano Cicerone, maestro insuperabile di retorica, di stile e di meditazione etica, e Seneca, la cui opera morale era considerata integralmente cristiana. Tutti questi scrittori vengono inseriti in un orizzonte omogeneo, che permette di collegare loro addirittura autori contemporanei, senza discriminazioni storiche: per questa cultura non esiste nemmeno il concetto di *classico*, che si fissò soltanto a partire dal secolo XVI (cfr. PAROLE, tav. 7).

o.i.8. Rapporti con altre culture.

Influssi
germanici sulla
tradizione latina

È molto difficile valutare il peso che le forme culturali dei barbari invasori ebbero sulla civiltà europea medievale: troppo scarse sono le tracce dell'influsso esercitato da quelle culture, essenzialmente orali, sulle popolazioni occidentali sottomesse, che di contro riuscirono a imporre ai barbari il prestigio della tradizione latina e a convertirli al Cristianesimo. La società dell'Europa occi-

PAROLE tav. 7

Classico/Classicismo

Queste parole derivano dal latino *classicus*, che indicava chi apparteneva alla prima *classis*, "classe", dei cittadini (a Roma ancora divisi secondo criteri di censo): l'accezione originaria implica perciò distinzione e superiorità sociale, e quindi superiorità morale e intellettuale. Il primo a usare il termine in ambito letterario fu un erudito del secolo II d. C., Aulo Gellio, che parlò di *classicus scriptor*, "scrittore classico", cioè appartenente alla prima classe; e nella tarda letteratura latina si formò una sorta di canone degli scrittori, che individuava come *classici* quelli considerati degni di essere imitati.

Ma le nozioni di *classico* e di *classicismo* hanno più ampia estensione. Con *classico*, infatti, ci si riferisce di solito all'intero orizzonte della cultura antica, greca e latina (si parla appunto di *antichità classica*); e di conseguenza con *classicismo* si intende in genere il culto della cultura antica nelle sue varie forme. Nel linguaggio corrente possono essere chiamati scrittori «classici» sia quelli dell'antichità, sia tutti quegli scrittori moderni o addirittura contemporanei il cui valore sia universalmente riconosciuto.

In senso più stretto, *classicismo* è ogni atteggiamento di fedeltà ai grandi classici antichi; ma nel lungo percorso della letteratura italiana ed europea esso ha assunto forme diverse e si è sviluppato a partire da scelte spesso contrastanti. In linea di massima, il richiamo ai classici antichi si è nutrito di un'ideologia della misura e dell'equilibrio, si è tradotto in ricerca di chiarezza, nitidezza, razionalità espressiva e ha comportato l'eliminazione dal linguaggio di ogni elemento grezzo, realistico o informe. Il classicismo è stato spesso caratteristico di società che hanno cercato di proporre modelli culturali assoluti e definitivi.

Ma la diversità delle situazioni presentatesi nel tempo sconsiglia generalizzazioni sommarie: ogni definizione del classicismo deve fare i conti con i caratteri specifici di ogni fase storica e di ogni società che del classicismo fanno uso. In tutto il percorso di questa storia letteraria, ci si accorgerà che *classicismo* è uno dei termini più frequenti e che esso presenta valenze assai varie, da verificare volta per volta.

dentale va comunque considerata come il risultato di una fusione tra la componente latina e cristiana (che agisce di più nell'ambito dell'alta cultura, delle strutture ecclesiastiche, delle prospettive ideali e religiose) e la componente barbarica (che agisce sul piano dell'organizzazione dei rapporti sociali, dando origine tra l'altro a molte delle consuetudini feudali).

Ben più significativi, in ambito culturale, furono i rapporti con le civiltà greca, araba, ebraica. La conoscenza del greco e della cultura greca antica fu per secoli praticamente inesistente nell'Occidente latino, e pochissimi furono i testi noti in traduzioni latine.

La cultura greca
e l'Occidente

L'Italia fu a lungo il tramite principale tra il mondo greco-bizantino e quello latino: anche dopo l'invasione longobarda, Ravenna restò per due secoli capitale della

prefettura bizantina d'Italia e centro di cultura greca; i Greci rimasero saldamente insediati nel Meridione (eccetto che nell'area piú interna dell'Appennino, controllata dal Ducato longobardo di Benevento) e in Sicilia. Ravenna cadde in mano longobarda nel 751 e la Sicilia in mano araba alla fine del secolo IX, ma larghe zone dell'Italia meridionale continuarono a far parte dell'Impero d'Oriente e mantennero in vita la cultura greca, operante soprattutto nei monasteri basiliani (quello dei basiliani è un ordine monastico greco), e l'uso del greco come lingua della Chiesa e delle istituzioni statali. Per gran parte del periodo longobardo la stessa Roma papale gravitò nell'orbita culturale e politica greco-bizantina: stretti furono i rapporti con la Chiesa greca, molti i papi di origine orientale e intensa la partecipazione ai dibattiti teologici, che avevano in Costantinopoli il loro centro di irradiazione. Questi rapporti si diraderanno nei secoli dell'Impero carolingio, ma saranno definitivamente interrotti solo con la frattura tra la Chiesa cattolica romana e la Chiesa ortodossa greca (scisma d'Oriente, 1054). Non si deve poi dimenticare la funzione di tramite col mondo greco che svolsero alcune città della Campania, il monastero di Montecassino e le repubbliche marinare all'alba del nuovo millennio.

Quanto al mondo arabo, esso rappresentò a lungo per l'Occidente l'immagine piú minacciosa della diversità: se la prorompente espansione iniziale dell'Islam fu arrestata dai Franchi, con la battaglia di Poitiers (732) e con la successiva azione di Carlo Magno sul fronte dei Pirenei, le scorrerie saracene continuarono a lungo nei secoli successivi, arrivando a distruggere piú volte borghi, monasteri, città (nell'846 fu saccheggiata perfino la Roma papale); ma oltre a costituire un pericolo ben tangibile, l'Islam si presentava come una civiltà originale, ben organizzata, animata da una forte fede religiosa e non definibile mediante quei marchi di rozzezza e di inferiorità culturale con i quali erano stati etichettati gli invasori barbarici. Sentendosi accerchiato dal mondo musulmano, l'Occidente cristiano passa poi a un contrattacco, che ha il suo momento piú intenso nel secolo XI, quando inizia la *reconquista* della Spagna, i Normanni si impadroniscono della Sicilia e si compie la prima Crociata, culminata con la conquista di Gerusalemme e del Santo Sepolcro (1099) e con la fondazione del Regno franco di Gerusalemme.

Nella controffensiva cristiana si rivela la baldanza aggressiva e distruttiva dei gruppi militari della Crociata, ma nello stesso tempo prende corpo una nuova attenzione alla cultura araba, grazie anche ai rapporti commerciali instaurati soprattutto dalle repubbliche marinare italiane. Del resto, specie in zone di frontiera come Spagna e Sicilia, la cultura araba aveva mostrato una forte curiosità per quella latina e una notevole tolleranza etnica e religiosa (nella Spagna islamica poté infatti prosperare una vivace cultura cristiana, detta mozarabica); e un'attenzione anche maggiore aveva prestato il mondo musulmano alla cultura greca antica, i cui testi erano stati tradotti in arabo in gran numero.

Nei paesi islamici le scienze e le tecniche, in particolare la medicina, le matematiche, l'astronomia, l'astrologia, la geografia, raggiunsero un livello molto alto, in parte grazie a una vivissima esperienza del mondo fisico, molto lontana dal sistema di valori del Cristianesimo.

Ma la cultura araba fu anche mediatrice per la conoscenza di quei testi greci (specie di carattere medico e scientifico) che non erano noti al mondo latino e che vennero tradotti dall'arabo. Lo studio della filosofia aristotelica ebbe fortissimo rilievo nel mondo arabo, dove culminò nella riflessione di due originali filosofi: AVICENNA, nome con cui è noto Ibn Sina (980-1036), che sovrappone all'aristotelismo

Roma
e la Chiesa greca

La società
islamica
e l'Occidente
latino

La cultura araba

Significato
delle Crociate

Avicenna
e Averroè

una prospettiva di tipo neoplatonico, preoccupandosi di affermare il controllo dell'*intelligentia agens*, "intelletto agente" di Dio, sul sistema della natura; e AVERROÈ, nome con cui è conosciuto Ibn Rushd (1126-1198), arabo di Spagna, che rivendica una piú stretta fedeltà ad Aristotele e ne svolge il pensiero in chiave materialistica, sottraendo completamente la natura al controllo divino e affermando la mortalità dell'anima individuale. Una nuova serie di traduzioni dall'arabo, particolarmente fitte all'inizio del secolo XIII, metterà i testi e i commenti aristotelici di Avicenna e di Averroè a disposizione della nuova filosofia scolastica; e nella cultura europea l'averroismo costituirà a lungo un punto di partenza per ogni tentativo di pensiero antimetafisico e materialistico.

Nel mondo occidentale era infine presente un'altra cultura di altissimo livello e di antichissima tradizione: quella ebraica. Infatti numerosi gruppi di Ebrei si erano insediati, dal tempo della diaspora, in diversi centri dell'Europa latina. Considerato responsabile della morte di Gesù, questo popolo veniva solo parzialmente tollerato nella società cristiana. Del resto, la cultura ecclesiastica medievale dedicò poca attenzione ai modi di vita di questa gente, all'organizzazione popolare e non gerarchica delle sue strutture religiose, ed ebbe scarsa conoscenza della sua lingua; rari furono poi i casi di comunicazione reale tra la cultura latina e le tradizioni ebraiche, che avevano preso corpo nei libri sacri del *Talmud* e nella mistica della *merkāvāh* e del *Sēfer yēsirāh* (Libro della creazione), e che tra la fine del secolo XII e il XIII dovevano sfociare nel movimento cabalistico. La mistica della *cabala* (cfr. PAROLE, tav. 8) ebbe forte influenza sul pensiero cristiano nei secoli successivi; ma intanto pesavano di piú alcuni esiti scientifici e filosofici della cultura ebraica, maturati particolarmente in Spagna, nella Sicilia araba e nell'Italia meridionale. In Spagna gli Ebrei svolsero un'intensa opera di mediazione tra la cultura islamica e quella cristiana, facendo spesso da punto di riferimento per tutta l'attività dei traduttori; e la nuova scolastica dovette fare i conti anche con la filosofia ebraica della Spagna araba, che ebbe le sue espressioni piú importanti nel platonismo di AVICEBRON (1020-1070) e nell'aristotelismo religioso di MOSÈ MAIMONIDE (1135-1204).

Influenze
ebraiche
sulla cultura
europea

Il *Talmud*
e il movimento
cabalistico

PAROLE tav. 8

Cabala

Il termine ebraico *qabbālāh* significa propriamente "tradizione, dottrina ricevuta": ma, in modo piú specifico, esso designa un insieme di dottrine mistiche formatesi nell'Ebraismo occidentale e diffuse soprattutto tra la Spagna e la Provenza a partire dal secolo XII. La cabala è essenzialmente un'arte combinatoria, che aspira a garantire l'immersione nell'esperienza divina, concentrando la totalità dell'universo in combinazioni di lettere, parole, numeri, figure geometriche, ecc.: il linguaggio grafico e verbale, quello aritmetico, quello geometrico, sono per la cabala strumenti per operare complesse distinzioni e connessioni dotate di profondo e segreto valore iniziatico. Varie sono le vie per ascendere a questa conoscenza totalizzante: le piú importanti sono la *via dei nomi*, o delle lettere, e quella delle dieci *sēfirōt*, cioè dei dieci numeri che rappresentano potenze ed emanazioni divine.

Crescente
intolleranza
verso gli Ebrei

Nonostante questi scambi culturali, a partire dalla fine del secolo XI la spinta aggressiva della società feudale verso l'esterno si accompagna a una crescente intolleranza verso gli Ebrei e la loro religione: è l'intolleranza verso ciò che si sente diverso e che è troppo vicino perché se ne sopporti la diversità, e insieme è troppo debole perché l'aggrederlo possa provocare una sua reazione. In ambito giuridico viene sancita l'inferiorità degli Ebrei di fronte ai cristiani, e le Crociate e le persecuzioni contro gli eretici trovano un parallelo nelle persecuzioni contro di essi. Inizia così la lunga storia della ghettizzazione e delle stragi di questo popolo, ma anche quella della sua lunga resistenza, e comincia la vicenda di una cultura e di una letteratura ebraica popolare che presenta caratteri di forte individualità espressiva e linguistica nei diversi paesi europei. Per ciò che ci riguarda, va sottolineato lo sviluppo di una letteratura giudeo-italiana, sia in ebraico sia in volgare, che si può far iniziare con una dolente e suggestiva elegia religiosa, *La ienti de Siòn plange e lotta*, che è probabilmente dei primi anni del secolo XIII ed è anche una delle più antiche poesie in volgare italiano.

Sviluppo
della letteratura
giudeo-italiana

O.I.9. I luoghi istituzionali.

In età barbarica e nella prima età feudale la scuola – anche al suo livello più elementare, basato sullo studio della grammatica – non dipende da istituzioni amministrative centralizzate (come accadeva ancora alla fine dell'Impero romano), ma obbedisce a iniziative singole ed eterogenee: le scuole si formano soprattutto là dove si trovano personalità dotate di un adeguato bagaglio di conoscenze, là dove la vita culturale è più intensa.

Le corti
barbariche

Alcune corti barbariche (per esempio la corte di Teodorico in Italia) mantengono in vita istituzioni culturali di una certa complessità, legate ancora ai modelli romani; in altri casi (per esempio nelle aree longobarde) ci si limita invece a elaborare forme culturali molto semplici o di più immediata fruizione (il *palatium* di Pavia è comunque centro di non trascurabili iniziative, e continua a esserlo anche in età carolingia e postcarolingia).

I monasteri

Tuttavia, i più importanti luoghi della cultura medievale sono i monasteri, non solo per il lavoro dei loro *scriptoria*, che conservano le testimonianze scritte, ma per l'attività educativa svolta dalle loro scuole, per i contatti che essi instaurano tra loro e con i centri di potere politico più sensibili alle attività culturali.

La scuola
palatina

Il progetto culturale di Carlo Magno tende a una rivitalizzazione ed espansione della cultura latina e ha il suo centro di diffusione nel palazzo di Aquisgrana, dove i dotti al servizio dell'imperatore si riuniscono in un circolo, detto Accademia palatina, dandosi soprannomi di origine classica e organizzando una vera e propria *scuola palatina*. Tale progetto nasce dall'azione di personaggi quasi tutti legati alle esperienze del monachesimo; e in tutte le iniziative carolingie l'educazione, anche ai livelli più bassi, viene affidata quasi esclusivamente al clero.

L'abbazia
di Montecassino

Dal 717, anno in cui viene restaurata, l'abbazia benedettina di Montecassino (distruita nel 580) è un centro culturale molto attivo: qui, dopo la caduta del Regno longobardo (774), svolge la sua attività PAOLO DIACONO, il maggior esponente della cultura longobarda italiana.

La cultura monastica è tutt'altro che una cultura dell'immobilità e dell'isolamento: a momenti di silenziosa concentrazione negli *studia* e negli *scriptoria* essa alterna migrazioni intellettuali, viaggi e contatti, dimostrando una sorprendente vivacità. I monasteri sono spesso luoghi obbligati di passaggio e di soggiorno anche per signori e feudatari laici. L'unità culturale dell'Europa latina assume i suoi caratteri proprio per la forza di suggestione, di propagazione e di mediazione di queste singolari istituzioni (che, non va dimenticato, dispongono anche di notevoli risorse economiche grazie ai possedimenti agricoli e ai numerosi privilegi feudali).

Caratteri
innovativi
della cultura
monastica

Tra il secolo XI e il XII lo sviluppo della civiltà urbana e la riforma della vita ecclesiastica, che attribuisce un nuovo peso al sacerdozio e al clero regolare, danno vitalità alle scuole cittadine, specialmente a quelle delle cattedrali; mentre sorgono nuovi nuclei di aggregazione e di diffusione della cultura laica. Con la lotta tra il Papato e l'Impero e le rivendicazioni di autonomia dei Comuni diventa necessario far leva sui ceti amministrativi, burocratici e giuridici; e il diritto assume uno sviluppo eccezionale, sia in ambito civile, sia in ambito ecclesiastico o canonico (data l'entità dei suoi poteri, alla Chiesa spettava l'amministrazione della giustizia sulle materie e gli oggetti più diversi). In Italia il diritto – inteso come studio delle leggi e separato nettamente dall'arte oratoria – diventa l'elemento caratterizzante della cultura delle nascenti classi cittadine.

La scuola
cittadina

Gli studi
giuridici

Nelle città si svolgono anche altre forme di approfondimento e di trasmissione di varie discipline: per esempio la medicina, insegnata nello Studio salernitano già all'inizio del secolo XI, e la musica, che – grazie al lavoro teorico e pedagogico di Guido monaco d'Arezzo, morto alla metà del secolo XI – riceve un nuovo impulso, che porterà alla cosiddetta *Ars nova*.

La Medicina
e la musica

Quanto alle corti principesche e feudali, quelle di altri paesi d'Europa vedono le prime esperienze della letteratura romanza e lo sviluppo della cultura cortese, che agirà anche su alcune minori corti feudali italiane (cfr. o. 3.7), mentre in Italia un ruolo notevole svolge la corte normanna, il cui ambizioso progetto di fusione di culture diverse si arrestò probabilmente per la mancanza di adeguate strutture scolastiche laiche in grado di sostenerlo.

La corte
normanna

Occasioni di trasmissione di una cultura essenzialmente orale e popolare, capace di mettere in contatto classi sociali diverse, sono le feste religiose e profane: tra queste hanno un'effervescenza particolare il *carnevale* (dove la città, la campagna, i differenti luoghi della vita quotidiana sembrano provvisoriamente mutarsi, cambiare natura e connotati, cfr. PAROLE, tav. 9) e la *fiera* (dove la piazza pubblica si trasforma in luogo di incontro, di apparizione di oggetti rari provenienti da lontano e ricchi di fascino misterioso).

I luoghi
e le occasioni
della cultura
popolare:
il carnevale
e la fiera

Rivolte invece all'ammaestramento morale e religioso sono le confraternite. Legate al mondo ecclesiastico e alla celebrazione delle ricorrenze religiose, ma spesso organizzate con notevole autonomia, esse raccolgono artigiani e lavoratori desiderosi di un'esperienza comune e di una partecipazione sociale che parta da un approfondimento della cultura religiosa.

Le confraternite

Il dato di maggiore novità nella storia delle istituzioni culturali medievali è tuttavia, nel secolo XII, la nascita delle *università*. Dall'esperienza degli *studia*

L'università

PAROLE tav. 9

Carnevale/Carnevalesco

Periodo dell'anno che va dall'epifania all'inizio della quaresima, in una parte del quale (soprattutto la fase finale) si dava ampio spazio al divertimento e alla festa, rovesciando regole e forme del vivere quotidiano e delle gerarchie sociali. La parola *carnevale* deriva da *carne* e *levare*, e si riferisce al momento in cui, in tempo di quaresima, si «levava» la carne e si iniziava un periodo di penitenza e di astinenza alimentare. Nelle celebrazioni sopravvivevano antichi culti pagani: vi si creava un *mondo alla rovescia*, in cui le autorità e i valori «seri» venivano messi alla berlina, si instauravano gerarchie fasulle e invertite, vigeva una comunicazione franca e aperta tra i partecipanti, si sottolineavano la corporeità e gli aspetti naturali e materiali dell'esistenza, si guardava con allegria alla minaccia della morte. Il carnevale dava alle classi popolari una provvisoria occasione di vitalità e libertà all'interno di sistemi sociali chiusi e gerarchici.

Il russo Michail Bachtin (1895-1975), studiando il nesso tra carnevale e letteratura, ha evidenziato come il rovesciamento e la *parodia*, strutture costanti della comunicazione giocosa del carnevale, caratterizzino anche tutta una tradizione di letteratura non ufficiale che ha le sue origini nell'antichità classica e percorre l'intera storia europea. Questa tradizione letteraria si esprime attraverso un realismo comico e grottesco e propone dei valori umani liberi e in continuo movimento, opposti alla chiusura tipica del *classicismo*.

urbani (in Italia i più importanti sono quelli di Salerno e di Bologna, e in Francia le scuole di Parigi, dove si insegnano la dialettica e la teologia) si vengono formando organismi di insegnamento di livello superiore, che tra il secolo XII e il XIII definiscono anche giuridicamente il loro carattere di istituzioni pubbliche, gli *studia generalia*. Per le università di Bologna e di Parigi, le più celebri e frequentate, non è possibile individuare un anno preciso di fondazione, in quanto si sviluppano attraverso una serie progressiva di aggiustamenti istituzionali; altre università sorgono invece da veri e propri atti istitutivi, come quella di Padova, che nasce nel 1222 per una secessione dall'università di Bologna, e quella di Napoli, sorta nel 1224 per volere di Federico II (cfr. CARTE, tav. 10).

O.I.10. *Forme della letteratura latina medievale.*

Peculiarità
della letteratura
latina medievale

La vitalità della letteratura latina medievale si esprime in una serie di forme e di tecniche che non è possibile classificare utilizzando le suddivisioni alle quali ci ha abituato la tradizione successiva. La stessa distinzione tra prosa e poesia appare oscillante, poiché lo scrivere (*dictare*) è considerato un'attività sostanzialmente unitaria: oltre a molte opere che alternano prosa e versi, esi-

stano sovrapposizioni tra tecniche della scrittura prosastica e tecniche della versificazione. La distinzione prevalente è quella tra una scrittura *prosaica*, una scrittura *metrica* e una scrittura *ritmica*, a cui si aggiunge spesso un tipo di *prosa rimata*: una delle più approfondite riflessioni teoriche in proposito sarà data nel *De arte prosayca, metrica et rithmica* dall'inglese GIOVANNI DI GARLANDIA (1195-1272).

La scrittura metrica segue i modelli della poesia antica, basandosi sulla scansione dei piedi e sulla quantità delle sillabe (lunghe o brevi): in tutti questi secoli se ne ha una vastissima produzione, che raggiunge vertici particolarmente alti nella Francia del secolo XII. La scrittura ritmica si regge su accenti che regolano i rapporti tra le sillabe, non soltanto nella versificazione, ma anche in determinate scritture in prosa. La versificazione ritmica, che troviamo già nella poesia latina cristiana della tarda antichità, costituisce una novità radicale rispetto alla metrica classica e uno stimolo essenziale per lo sviluppo della metri-

La scrittura
metrica
e quella ritmica

CARTE tav. 10

Le più antiche università italiane

In questa carta, accanto al nome del centro universitario, si indica la data della sua fondazione ufficiale, anche se spesso, come nel caso di Salerno, gli *studia* erano attivi e prestigiosi già da molto tempo (cfr. o.i.9).



ca volgare, che non si basa più sulla successione dei piedi e sulla quantità delle sillabe, ma su un'aggregazione di queste, ritmate dal gioco degli accenti (mentre i singoli versi sono legati l'uno all'altro da diverse forme di consonanze e di assonanze, forme embrionali di quella che sarà la *rima*).

Per ciò che riguarda la prosa, la sua forma più corrente, non particolarmente curata dal punto di vista stilistico e retorico (*sermo simplex*, "discorso semplice"), viene destinata agli usi più direttamente pratici, come la corrispondenza epistolare comune, la cronaca, la storiografia (cfr. o.i.4), l'*agiografia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 6) e la comunicazione tecnico-scientifica.

Prosa rimata
e prosa ritmica

Il «cursus»

Ma grande diffusione hanno le prose con ambizioni retoriche: oltre alla prosa rimata, è importante lo sviluppo di una prosa ritmica dove il finale delle frasi è costruito secondo precisi ritmi accentuativi, che riprendono l'uso di chiudere certi periodi con clausole metriche proprie della più elegante prosa classica; questo nuovo sistema di clausole viene definito *cursus* e ha una storia accidentata, con grande varietà di soluzioni: diffuso ben presto in diverse cancellerie europee, divenne strumento determinante dell'*ars dictaminis* (cfr. o.i.7) e della prosa d'arte più in generale.

Valore
e significato
dell'opera
letteraria

Nell'ottica della cultura medievale il valore di un'opera letteraria non si arresta al suo aspetto esterno, ai suoi puri meccanismi testuali: essa appare dotata di più piani di senso e articolata tra una facciata esterna e una facciata interna non immediatamente visibile, che bisogna interrogare e decifrare.

Il caso più semplice di senso interno è rappresentato dal valore morale ed esemplare di ciò che è narrato. Già la retorica antica prevedeva ampiamente l'uso di favole, apologhi, parabole, come *exempla*, "esempi", capaci di persuadere e stimolare l'uditorio; allo stesso modo, nella letteratura medievale si inseriscono spesso all'interno di testi più ampi, o si raccolgono espressamente in opere autonome, degli *exempla* morali. Questi presentano situazioni e avvenimenti di cui si rivela alla fine il carattere edificante in quanto modelli di comportamento. Le raccolte che li contengono sono in stretto rapporto con la letteratura religiosa e con gli usi della predicazione e presentano spesso una componente popolare e realistica che ne farà la base di molti aspetti della nascente narrativa volgare.

Allegoria
e senso
allegorico

Ma il riferimento a sensi impliciti e a significati interni, la ricerca continua di rapporti tra piani diversi del testo, trova il suo strumento determinante nel principio dell'*allegoria*, che percorre tutta l'invenzione letteraria di questi secoli. Esso ha le sue radici nella cultura greca che, a partire dal secolo VI a.C., cercava nei poemi omerici una saggezza riposta e segreta, e nella interpretazione biblica, tesa a cercare nella Sacra Scrittura – e specialmente nel Vecchio Testamento – significati profondi, al di là dei termini espliciti delle cose dette e narrate.

L'interpretazione
figurale
dei testi biblici

La prospettiva *figurale* dell'interpretazione biblica attribuiva agli eventi del Vecchio Testamento il valore di *figurae* dei misteri centrali della fede cristiana, li interpretava cioè come immagini storicamente vere che prefiguravano eventi futuri altrettanto veri, ma carichi di un significato e di un valore più essenziali. L'interpretazione figurale metteva così in relazione due termini (un evento antico e un mistero cristiano), entrambi dotati di realtà storica: l'evento antico, figura e annuncio corporeo di una verità futura, trovava il proprio adempimento e inveramento nella concretezza dell'esperienza storica cristiana.

Parallelamente alla lettura figurale, vi erano altri metodi di interpretazione che

mettevano in primo piano l'allegoria vera e propria, distinguendo un senso *letterale*, vero ma più superficiale, dai sensi interni (*allegorico*, *tropologico*, *anagogico*) non sempre chiaramente distinti e definiti.

Senso letterale
e sensi interni

A un livello più elementare, come semplice figura retorica, l'*allegoria* (cfr. TERMINI BASE IO) può essere definita come una metafora prolungata, una «sostituzione del pensiero che si intende per mezzo di un altro pensiero che si trova in un rapporto di somiglianza con il pensiero che si vuole intendere» (H. Lausberg); ma, al di là di questo primo livello retorico, nella letteratura medievale l'allegoria mette in rapporto serie anche complesse di elementi (personificazioni, azioni, veri e propri schemi narrativi e descrittivi) con realtà mentali e astratte, con processi e significati spirituali o morali, seguendo procedimenti di tipo razionale, anche se i contenuti messi in rapporto possono essere di per sé del tutto irrazionali.

O.I.II. La letteratura latina in Italia.

Tra il secolo VI e il XII, la letteratura latina in Italia presenta un numero di testi e di autori originali molto inferiore a quello di altri paesi del mondo occidentale. Va però precisato che il carattere «universalistico» e «internazionale» della cultura latina medievale non permette di legare totalmente scrittori e opere ad aree geografiche circoscritte: le migrazioni e gli scambi intellettuali spingono infatti molti uomini di cultura della penisola italiana a viaggiare e soggiornare all'estero, mentre altri autori compiono un cammino opposto, attratti soprattutto dalle suggestioni del glorioso passato di Roma e della sua presente condizione di sede del Papato (tali suggestioni costituiscono uno dei motivi essenziali per il riconoscimento della specificità dell'Italia e del mondo italiano da parte dell'Occidente europeo in questi secoli; ma cfr. o.2.4).

Universalità
della cultura
latina medievale

La letteratura latina che si produce in Italia nei secoli XI-XII ha un ruolo marginale rispetto alla contemporanea letteratura latina dell'area francese e inglese; al suo interno si possono comunque distinguere alcune linee generali.

La letteratura
latina in Italia

Una linea ecclesiastico-rigoristica, che fa riferimento alla Chiesa romana, ha finalità polemiche e pratiche di riforma, ma dimostra anche una particolare attenzione ai dati retorico-linguistici, raggiungendo i risultati più alti nell'opera di Pier Damiani.

Un'attività molto composita si svolge nei centri cittadini campani e nel Ducato di Benevento, sotto la spinta propulsiva del monastero di Montecassino. Una produzione cronistica di intento pratico e polemico è particolarmente sviluppata nei centri comunali dell'Italia settentrionale (si ricordino, come esempio, le cronache dei due Landolfi milanesi, seniore e iuniore). La letteratura legata alla corte normanna, aperta a scambi con quella meridionale che fa capo a Montecassino, svolge soprattutto funzioni cronistiche e celebrative.

I centri

L'opera del secolo XII che ha lasciato più segni nella letteratura successiva è l'*Elegia de diversitate fortunae* (Elegia sulla avversità della fortuna, 1193) di ARRIGO DA SETTIMELLO. Attraverso una rete di riferimenti classici che da Boezio risalgono a Ovidio, l'autore analizza la sofferenza personale, mettendo a confronto la capacità di resistenza morale dell'individuo e il potere assoluto della Fortuna (concepita come una specie di divinità intermedia tra Dio e l'uomo).

L'Elegia
de diversitate
fortunae
di Arrigo
da Settimello

0.2. L'italiano e le lingue romanze

0.2.1. Le origini delle lingue romanze.

Lo studio delle origini

La Romania

Il problema relativo alle origini della lingua italiana e delle lingue romanze è in genere il primo che si pone all'avvio di una storia della letteratura italiana, benché esso riguardi più specificamente la linguistica.

La comune matrice latina e i paralleli percorsi storici seguiti alla dissoluzione dell'Impero romano impongono naturalmente un'integrazione tra lo studio delle origini della lingua italiana e quello delle altre lingue romanze. Il sostantivo di cui linguisti e filologi fanno uso per indicare l'unitaria area linguistica sviluppata dal ceppo latino è *România*, in uso già in testi latini dei secoli IV e V d.C. per designare i paesi e i popoli che si esprimevano nella lingua di Roma.

Con la progressiva dissoluzione del latino classico e lo svilupparsi di parlate volgari, l'avverbio *romanice* venne a distinguere la lingua parlata dai cittadini di origine romana (*romanice loqui*, "parlare alla romana") da quella in uso presso le popolazioni degli invasori barbarici; mentre, specialmente in ambito francese e a partire dall'età carolingia, si diffuse la locuzione *romana lingua* (spesso *rustica romana lingua*) per indicare le nuove forme linguistiche di origine latina contrapposte sia al latino vero e proprio (*latina lingua*) sia alle lingue germaniche di ceppo barbarico (*teudisca lingua*). Dall'avverbio *romanice* e dal sostantivo *romancium* (usato anch'esso per indicare quegli idiomi) deriva nel francese e nel provenzale antico il termine *romanz*, che distingue il volgare dal latino e che poi nel secolo XIX è passato a identificare discipline come la *filologia romanza* e la *linguistica romanza* (per *romanzo* come genere letterario, cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. II).

Il latino volgare

Il termine *vulgaris* (*sermo vulgaris*, *vulgo loqui*) in origine designava invece una variante particolare del latino, il latino volgare o popolare, molto diffuso già nella Roma repubblicana e poi nelle varie province dell'Impero: nettamente distinto dal latino letterario e dalla lingua elegante in uso presso le classi ai vertici dell'Impero, esso era parlato invece dalle classi intermedie e serviva anche come strumento privilegiato di comunicazione tra le diverse province. Essendo il latino volgare il punto di partenza delle varie parlate romanze, è naturale che il termine *vulgaris*, "volgare", passi a designare (in modo particolare nell'area italiana) proprio le moderne lingue parlate dal *volgo* (cfr. *PAROLE*, tav. I).

I contatti con le lingue preesistenti crearono nel latino volgare varie modificazioni, diverse da regione a regione (l'influenza delle lingue preesistenti al latino viene dai linguisti definita come azione del *sostrato*). Il latino volgare mantenne comunque a lungo un carattere unitario in tutto l'Impero; una reale differenziazione tra le diverse province iniziò a verificarsi soltanto a partire dal secolo III d.C.

GENERI E TECNICHE tav. 11

Romanzo

Questa parola (già usata in italiano da Dante Alighieri) ha origine dalle forme del francese antico *romans*, *romant*, *roman*, *romanz*, forma sostantivata dell'aggettivo *romanz* (per la cui storia cfr. 0.2.1). Nella prima produzione letteraria in lingua d'oïl, le narrazioni in versi di argomento antico o cavalleresco furono così chiamate proprio perché si presentavano come la forma per eccellenza della nuova lingua romanza; con lo sviluppo dei romanzi in prosa e di materia più varia, il termine *romanzo* passò a designare qualsiasi narrazione di ampia misura, capace di rappresentare un mondo complesso e variamente articolato. Per lungo tempo il vocabolo restò comunque legato alla materia cavalleresca, al repertorio di temi e forme elaborato alle origini della tradizione romanza; e nell'Italia del Quattrocento e del Cinquecento vennero chiamati *romanzi* i poemi cavallereschi e quelli a essi collegati.

Con la crisi del tema cavalleresco, la parola fu estesa ad altre forme di narrazione di tipo inventivo e avventuroso, distinte comunque dalla vera e propria narrazione storica (la verità della storia si opponeva alla finzione del romanzo): si parlò di romanzo anche a proposito della produzione narrativa greca del secolo II e del III e soprattutto della nuova ricca produzione del Seicento, le cui forme erano ben lontane dai modelli medievali.

Tra Settecento e Ottocento il romanzo divenne il genere letterario più aperto, capace di accogliere le sperimentazioni più audaci, le prospettive e gli orizzonti più diversi, di seguire il complicato articolarsi del mondo storico e sociale. A questo sviluppo si accompagnò un'essenziale variazione terminologica nella lingua inglese, dove la parola *romance* restò in uso per indicare forme narrative idilliche o fantastiche (che in qualche modo continuavano i modelli medievali), mentre per il romanzo moderno, volto a una rappresentazione realistica della vita sociale, si adottò già alla fine del Seicento il termine *novel*. Questa variazione non si fece però sentire nelle lingue romanze, in cui il termine continuò a riferirsi a tutte le forme di narrazione di ampio respiro (cfr., ancora sul romanzo, *GENERI E TECNICHE*, tavv. 74, 95, 99, 100, 114, 115 e, per i rapporti etimologici, *PAROLE*, tav. 101).

La crisi sociale, economica e politica, che sconvolse l'Impero dal secolo III, ridusse in primo luogo i contatti tra le province e il controllo di queste da parte del potere centrale. Le nuove esperienze linguistiche maturarono quindi in ambiti geografici relativamente limitati; la loro forza centrifuga veniva attivata, in particolare nelle zone periferiche, soprattutto dagli scambi con le popolazioni barbariche che si erano installate entro i territori dell'Impero, finché con l'inizio del secolo V si ebbe una violenta ondata di invasioni e migrazioni che devastarono l'Occidente, dando luogo a nuovi assetti etnici, politici, territoriali.

Per altra via la diffusione del Cristianesimo contribuiva a intaccare il prestigio culturale del latino e spingeva alla ricerca di modi linguistici che, pur te-

Dal latino ai volgari

Il duplice ruolo del Cristianesimo

nendo fede al carattere universale di questa lingua, consentissero un piú diretto contatto con gli strati popolari. Il Cristianesimo operò contemporaneamente come fattore disgregante della lingua latina (in particolare nella prima fase della sua espansione) e come fattore di conservazione di un'unità comunicativa all'interno del mondo cristiano, facendo leva su un latino certo assai diverso da quello della letteratura antica, ma comunque capace di contrastare gli sviluppi individuali delle lingue romanze (cfr. o.1.6).

Gli scambi
con i popoli
germanici

Gli scambi tra le popolazioni romanizzate e i nuovi dominatori, in prevalenza di origine germanica, e l'ormai ridottissimo controllo della cultura latina scritta sulle esperienze linguistiche quotidiane favorirono la differenziazione linguistica tra le province occidentali dell'Impero.

Dal bilinguismo
al volgare

Per lungo tempo si ebbero situazioni di *bilinguismo* (cfr. PAROLE, tav. 12): da un lato la lingua degli invasori, dall'altro il volgare di origine latina delle popolazioni sottomesse. All'interno dei singoli territori si dava poi una netta scissione tra la lingua scritta, che restava il latino, pur infarcito di volgarismi, e la lingua della comunicazione quotidiana, che ne era sempre piú lontana.

Le lingue
romanze

Le prime documentazioni delle lingue romanze si affacciano in momenti diversi a seconda dei paesi. A prescindere dalle vicende storiche che interessarono le differenti aree, si elencano qui le varie lingue romanze: la loro distinzione si era già configurata in età feudale, anche se i territori in cui esse venivano allora parlate non sempre coincidono con i confini di quelli che sono gli Stati europei attuali (cfr. CARTE, tav. 13).

PAROLE tav. 12

Plurilinguismo/Bilinguismo

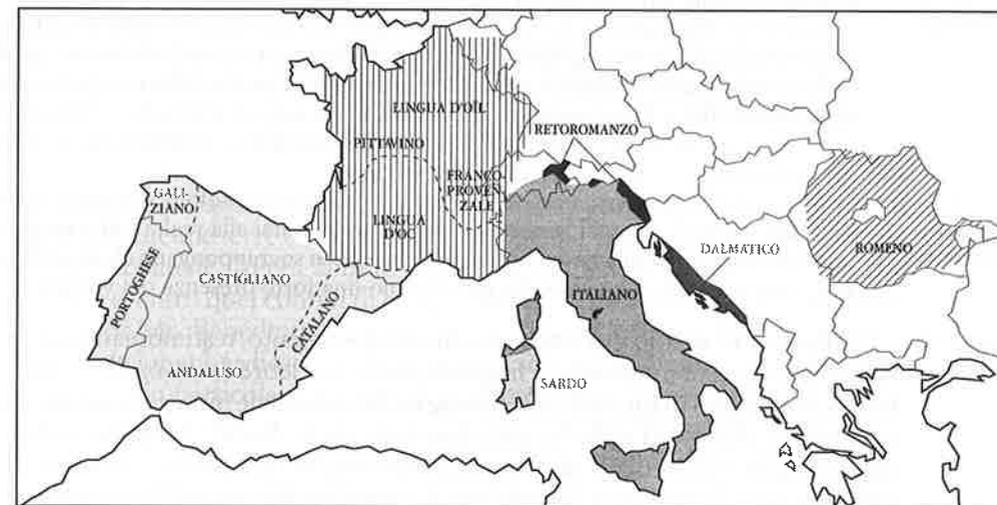
Con *plurilinguismo* si designano le varie forme di interferenza e convivenza tra le lingue: dalla coesistenza di piú lingue o di piú usi linguistici entro una comunità, all'intrecciarsi dei linguaggi nei prodotti letterari in cui si può ricorrere a vere e proprie lingue diverse (come nei testi di Raimbaut de Vaqueiras, di cui si parla in o.3.7), o a differenti dialetti o a registri stilistici e linguistici disparati e variamente combinati (in questo senso, fortissimo è il plurilinguismo della *Commedia* di Dante).

In ambito stilistico, per *bilinguismo* si intende la mescolanza o la coesistenza di due lingue differenti; per *monolinguisimo* invece, l'uso di una sola lingua, oppure le scelte che tendono a privilegiare un solo livello dello stile (in tal senso, radicale è il monolinguisimo delle *Rime* del Petrarca).

Nella storia della lingua si definisce invece *bilinguismo* la convivenza, entro una comunità, di due lingue distinte, ciascuna capace di coprire l'intero ambito della comunicazione: lo si riscontra ancora oggi in regioni in cui convivono popoli diversi (per esempio in Alto Adige, dove sono in uso contemporaneamente l'italiano e il tedesco).

CARTE tav. 13

Le lingue romanze



1. il *romeno*, separato dalle altre lingue romanze e sviluppatosi conservando tratti linguistici latini nella colonia romana della Dacia, nonostante i rapporti intercorsi con popolazioni diverse, soprattutto slave; il primo documento scritto della lingua romena è comunque assai tardo e risale addirittura al secolo XVI;
2. il *dalmatico*, ora estinto, parlato in Dalmazia e nelle isole dell'Adriatico;
3. l'*italiano*;
4. il *sardo*, sviluppatosi in Sardegna come lingua autonoma, piuttosto arcaica dati gli scarsi rapporti dell'isola con gli altri paesi mediterranei;
5. il *retoromano* o *ladino*, parlato nel cantone svizzero dei Grigioni, in alcune valli dell'Alto Adige e nel Friuli;
6. il *provenzale* o *lingua d'oc* o *occitanico*, diffuso nella Francia meridionale, dalla Guascogna al Limousin, alla Provenza; dopo aver prodotto una cultura pienamente autonoma, in particolare nei secoli XI-XII, è stato spodestato dal francese;
7. il *francese*, che nella sua fase piú arcaica è assai diverso dal francese classico e moderno e viene designato come *lingua d'oïl* (con numerose varianti dialettali);
8. il *catalano*, parlato nella parte orientale della penisola iberica;
9. il *castigliano* (il moderno *spagnolo*), la lingua piú diffusa nella penisola iberica;
10. il *portoghese*, parlato nel Portogallo e nella regione nord-occidentale della Spagna (la Galizia).

In gran parte della penisola iberica persisté tuttavia a lungo il dominio della lingua e della civiltà degli Arabi, ancora fortissimo nel secolo XII (cfr. o.1.8).

0.2.2. Interferenze tra latino e volgare.

Bilinguismo
dell'età
precarolingia

All'età precarolingia risalgono i primi documenti in volgare, già registrati con la coscienza di una loro distinzione dal latino. La separazione tra latino e volgare non si risolveva però in un vero e proprio bilinguismo, ma piuttosto in quella che gli studiosi definiscono come *diglossia*, cioè in una distinzione tra funzioni diverse: quella della comunicazione scritta (culturale o giuridica) e quella della comunicazione orale e quotidiana. I due ambiti si influenzavano comunque a vicenda e i loro confini divenivano necessariamente labili, privi di una codificazione rigorosa e con larghi margini lasciati alla casualità dell'esperienza.

Le prime
attestazioni
del volgare

Per i secoli VII e VIII, a noi sono giunti, naturalmente, solo documenti, specie giuridici e notarili: in essi la necessità pratica di riferirsi alla realtà più concreta e quotidiana fa sì che alla base linguistica del latino si sovrappongano elementi lessicali, grammaticali e sintattici che già rivelano una forte presenza del volgare.

L'*Indovinello
veronese*

Alla fine del secolo VIII risale uno strano documento, testimonianza inequivocabile di queste interferenze linguistiche. È il celebre *Indovinello veronese*, inserito per mano di un copista veronese in un orazionale mozarabico (un codice liturgico elaborato nella Spagna dominata dagli Arabi). Scoperto nel 1924 alla Biblioteca Capitolare di Verona, l'*indovinello* ha ispirato numerose trascrizioni, decifrazioni, interpretazioni. La versione più accreditata risulta oggi la seguente: «Se pareba boves, alba pratalia araba, / albo versorio teneba, et negro semen seminaba».

Si tratta di due versi che, attraverso la figura e gli strumenti dell'aratura e della seminazione, alludono alla pratica dello scrivere. L'interpretazione più attendibile individua, come soggetto sottinteso, lo scrittore-scrittore (*scriptor*) e considera *pareba* un imperfetto di origine veneta (dal verbo *parare*, nel senso di "spingere innanzi"); i buoi corrispondono alle dita dello *scriptor*, l'*albo versorio* ("bianco aratro") alla penna, i bianchi prati (*alba pratalia*) alla carta e il *negro semen* all'inchiostro.

La novità dell'*Indovinello veronese* sta nel suo singolare linguaggio, nell'inserimento, su una base latina, di elementi volgari già diversi da quel latino a cui la penna del copista soleva dedicare la sua attività. Tra le varie interpretazioni l'ipotesi più valida è quella di quanti vi scorgono un gioco, in cui lo scriba dichiara scherzosamente non solo l'opposizione tra due piani linguistici, ma la possibilità di sovrapporli.

0.2.3. I primi documenti del volgare italiano.

La situazione
italiana
nei sec. X-XI

Nel secolo X, quando il sistema feudale cerca un proprio assestamento, la situazione italiana appare sufficientemente definita dal punto di vista etnico-territoriale. Nell'Italia centro-settentrionale si intrattengono fitti rapporti con i Franchi e altre popolazioni germaniche; nell'Italia centro-meridionale resiste un'area longobarda fortemente romanizzata; nel Sud vaste zone rimangono sotto il controllo greco-bizantino; la Sicilia è sotto il dominio arabo. Un ultimo rivolgimento decisivo si ha nel secolo XI, con la conquista normanna dell'Italia meridionale e della Sicilia, che in un solo colpo elimina il Ducato di Benevento (ultimo baluardo longobardo), la

dominazione bizantina e quella araba, creando un ordinamento territoriale che manterrà nei secoli successivi tratti specifici, sostanzialmente diversi rispetto alle altre regioni italiane.

I primi esempi di scrittura in volgare italiano affiorano in modi diversi da regione a regione. Al secolo IX risale un'iscrizione in una cappella della catacomba romana di Commodilla, che contiene un breve avvertimento in volgare a proposito di un rito liturgico; né mancano altre testimonianze sull'uso del volgare da parte del popolo romano nel secolo X. Ma il primo vero documento ufficiale della lingua italiana è il *placito capuano*, una formula di testimonianza inserita in un documento del 960, in cui il giudice di Capua, Arechisi, riconosce all'abbazia di Montecassino, in seguito a un accordo tra le parti, il diritto di proprietà su alcune terre occupate dai vicini laici: «Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti», «So che quelle terre, entro quei confini di cui qui si parla, li ha posseduti per trent'anni l'abbazia di San Benedetto». In questa formula, al volgare dell'area centro-meridionale longobarda si sovrappongono schemi del linguaggio giuridico e notarile; più in particolare si tratta di una traduzione di formule latine solitamente impiegate negli atti di transazione, probabilmente già diffusa nell'uso orale (mentre nella scrittura si hanno altre testimonianze del genere, sempre nell'area campana, che risalgono al 963). Dopo un lungo periodo di sorprendente silenzio, altri documenti emergono verso la fine del secolo XI in due ambiti ben distinti, ossia quello burocratico-notarile e quello religioso. Quanto all'ambito religioso, vanno menzionate una formula di confessione umbra (abbazia di Sant'Eutizio, presso Norcia), databile intorno al 1080, e una curiosa iscrizione della chiesa sotterranea di San Clemente a Roma, su un affresco della fine del secolo XI, che rappresenta il tentativo dei servi del pagano Sisinnio di catturare san Clemente: i pagani, che credono di aver afferrato il santo, stanno invece trascinando una colonna e si scambiano esortazioni e ingiurie in volgare romanesco trascritte sul muro come in un moderno fumetto («Fàlite dereto co lo palo, Carvoncelle! Albertel, Gosmari, traite! Fìli de le pute, traite!»; *fàlite* si intenderà "fatti in là"). Qui il volgare (contrapposto al latino messo invece in bocca al santo) funziona a modo di caratterizzazione popolaristica, con un intento realistico non privo di risvolti comici, a cui la rappresentazione agiografica dà una singolare evidenza.

Prime scritture
volgari
in ItaliaIl *placito
capuano*

Le carte notarili

Prime
testimonianze
in ambito
religioso

0.2.4. Il volgare italiano e i dialetti.

Come rivela la documentazione a cui si è fatto cenno, il volgare non nasce come una lingua unitaria e dai caratteri uniformi, ma piuttosto si sviluppa attraverso molteplici esperienze sostanzialmente autonome. Relativamente a questa fase, la stessa nozione di volgare italiano può essere usata solo come strumento per riconoscere i tratti generali che accomunano fenomeni linguistici regionali e locali.

Esiti
moltiplici
del volgare
italiano

Lingua
e dialetti

Data la mancanza di processi unitari, emerge qui la difficoltà di distinguere tra lingua e dialetti. Se ricorriamo alla nozione di dialetto per indicare le diverse varianti locali del volgare individuabili fino al secolo XII, non siamo in grado di scorgere un modello superiore che le riassume. L'immagine che possiamo avere della lingua italiana in questa fase è solo teorica, ottenuta mettendo a confronto i dialetti e ciò che sappiamo dello sviluppo del modello unitario dell'italiano, che si sarebbe assestato molto più tardi (un modello sul quale, per giunta, hanno gravato riserve, contrasti e insufficienze, che hanno complicato gran parte della nostra storia linguistica e letteraria). Del resto la linguistica incontra molte difficoltà nel distinguere lingue e dialetti.

I frammenti di volgare giunti fino a noi a testimonianza di questa prima fase sembrano limitarsi a spazi comunicativi piuttosto ristretti. Per la penisola italiana, fino a tutto il secolo XII, la lingua scritta resta in modo assoluto il latino (a cui, nella letteratura cortese, si aggiungono le lingue d'*oc* e d'*oil*, cfr. o.3.7).

Lento formarsi
di un'immagine
unitaria
dell'Italia

La stessa individuazione di un'immagine unitaria dell'Italia e della sua lingua si lega a un lento processo, che si compirà soltanto tra il Quattrocento e il Cinquecento. Nella tradizione medievale il termine *Italia* è solo un punto di riferimento geografico che, secondo l'uso latino, permette di riconoscere la nostra penisola; i suoi abitanti vengono indicati con l'antico termine *Italici*, che non comporta risvolti etnici o nazionali. Ma per indicare un volgare italiano distinto da altri volgari romanzi si ricorrerà a lungo a termini come *lombardo* e *lombardesco*. Dante parlerà di *lingua di sí* e di *lingua italica*: nel *De vulgari eloquentia*, I, 10, 9 (cfr. 2.1.7) egli considera la «lingua di sí» come una delle tante varianti di un più vasto universo di lingue volgari. All'interno delle parlate d'Italia e Sicilia Dante distingue ben quattordici tipi di volgare.

La carta
dialettale
secondo Dante

In quella che con termine moderno potremmo chiamare la sua carta dialettale d'Italia (va sottolineato che il concetto di dialetto è però estraneo al suo pensiero linguistico), Dante distribuisce i quattordici volgari in due grandi gruppi, uno alla destra e uno alla sinistra dell'Appennino (secondo il punto di vista di un osservatore situato con le Alpi alle spalle e rivolto a sud, cioè col Tirreno a destra e l'Adriatico a sinistra).

Al lato destro appartengono i volgari: 1. dell'Apulia occidentale (il versante occidentale del Regno di Napoli); 2. di Roma (e di gran parte del Lazio); 3. del Ducato di Spoleto; 4. della Toscana; 5. della Marca Genovese (la Liguria).

Al lato sinistro appartengono i volgari: 6. dell'Apulia orientale; 7. della Marca Anconetana; 8. della Romagna; 9. della Lombardia (comprensiva anche di Emilia e Piemonte); 10. della Marca Trevigiana e di Venezia.

Ai volgari del lato destro si associano: 11. il siciliano; 12. il sardo; a quelli del lato sinistro: 13. il friulano; 14. l'istriano.

Una «mappa» così concepita — a parte la distinzione tra lato destro e sinistro della penisola e la necessità di operare ulteriori distinzioni e precisazioni — corrisponde in linea di massima ai risultati della moderna dialettologia. Le differenze spesso notevoli che separano i diversi volgari sono ovviamente da ricondurre alla disgregazione dell'Italia medievale; dall'originaria matrice latina sono così scaturite molteplici linee di sviluppo, sulle quali hanno poi agito varie influenze (un pro-

blema particolarmente delicato è quello dell'azione, nelle diverse aree regionali, di un sostrato assai composito, costituito da elementi etnici e linguistici preromani).

Nel secolo XII, alla vigilia della nascita di una letteratura in volgare, i confini tra le aree linguistiche e regionali appaiono, sia pure provvisoriamente, assestati. Nei secoli successivi si avranno, nelle singole aree, sviluppi di realtà linguistiche ben circoscritte e identificabili, che manterranno una loro identità almeno fino alla metà del secolo XX. Mancando un centro politico unificante, la ricerca di una lingua unitaria, e come tale in grado di imporsi, sarà strettamente legata all'elaborazione di modelli letterari. Già le prime esperienze in volgare del secolo XIII tendono a trasformare forme linguistiche locali in strumenti di comunicazione interregionale.

Il definirsi della lingua italiana sarà tuttavia il frutto di un lungo processo che comporterà, come risvolto inevitabile, la riduzione di gran parte delle realtà linguistiche al rango di dialetti, limitati alle funzioni della vita privata, alle classi popolari oppure a una produzione letteraria marginale. Non mancheranno però scambi tra modelli letterari e dialetti: la storia della letteratura italiana sarà percorsa da una fitta trama di scritture dialettali e di conflitti linguistici mai definitivamente risolti. Anche se in termini riassuntivi, dovremo necessariamente seguire quegli intrecci, avvertendo che occorrerà diffidare sia di quanti privilegiano i fenomeni linguistico-letterari unitari ed egemonici, sia di coloro che puntano in modo esclusivo sui valori alternativi degli idiomi locali. Molto più interessante sarà seguire il dialogo, lo scontro, il rapporto di influenza reciproca, spesso sotterraneo e non immediatamente manifesto, tra quelle opposte realtà.

Assenza
di un centro
di unificazioneLa lingua italiana
come processoModelli letterari
unitari e uso
dei dialetti

0.3. Le letterature romanze

0.3.1. La nascita delle prime letterature nazionali.

Diffusione
delle letterature
in volgare

Tra il secolo XI e il XII alcune lingue romanze producono una letteratura assai ricca, che si manterrà vitale per tutto il secolo XIII, mentre la letteratura italiana in volgare, con sorprendente ritardo, è solo agli albori. La nascita di letterature in volgare spezza in modo rivoluzionario il dominio del latino, allargando il pubblico e creando generi sconosciuti alla tradizione. Il latino mantiene naturalmente una posizione di primo piano, in quanto lingua comune a tutto l'Occidente cristiano e lingua dei chierici e dei dotti, ma la letteratura in volgare non si limita a circolare in stretti ambiti e si pone come valido modello linguistico per gran parte delle classi feudali e cavalleresche europee.

Rapporto
tra letterature
volgari e cultura
latina e popolare

Alcuni studiosi hanno sottolineato la frattura radicale che le nuove letterature rappresentano rispetto alla cultura latina medievale; altri hanno invece notato una sostanziale continuità di forme. È certo, comunque, che la letteratura in volgare non può prescindere dal confronto con quella latina, anche in considerazione del fatto che i testi vengono spesso raccolti e scritti da autori colti, imbevuti di questa cultura. D'altra parte si dà voce a un fondo di esperienze, memorie, narrazioni, comportamenti che erano estranei alla cultura alta ma che per lunghi secoli avevano circolato nella vita quotidiana, combinando elementi barbarici e indigeni, in uno scambio tra gli strati sociali dei dominatori e quelli dei dominati. Dal mondo del *folclore*, cioè dai miti e dalle tradizioni popolari europee, la grande creatività della letteratura in volgare ricava un vastissimo repertorio di generi che diverranno base essenziale, in parte viva ancora oggi, dell'immaginario collettivo europeo. Nascono così generi dalla vita secolare come il *romanzo* e la *lirica d'amore*, tecniche di versificazione e strutture metriche che, variamente modificate, resisteranno fino al secolo XX (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 14).

Letteratura
volgare
e mondo
feudale

Nella letteratura in volgare possiamo facilmente riconoscere l'impronta del mondo feudale. Essa, d'altra parte, propone a signori e cavalieri una definizione – sul piano dell'immaginario – del prestigio, dei valori, della dignità, della forza di espansione della loro classe. Il mondo laico che per molti secoli era rimasto estraneo e indifferente alla cultura (custodita dai monaci e dai chierici) ora presenta, con grande sicurezza e fantasia, una veste culturale propria. Ma, per la natura stessa della vita feudale (cfr. 0.1.2), quest'immaginario letterario

GENERI E TECNICHE tav. 14

La versificazione romanza

La versificazione romanza si basa su un principio diverso da quello della versificazione greca e latina, le cui strutture ritmiche erano regolate dalla *quantità* delle sillabe (cioè dalla loro lunghezza o brevità; da diverse successioni di sillabe, lunghe o brevi, si formavano i *pedi*; i diversi *metri* si costruivano attraverso combinazioni di piedi).

Nelle lingue romanze il ritmo dei versi viene invece definito dalla successione degli accenti delle parole, dalla regolarità del numero delle sillabe di ogni verso, dalla presenza di pause (*cesure*) all'interno del verso e da rapporti sonori tra i vari versi (ottenuti in primo luogo con la *rima*, ma anche con l'*assonanza*, la *consonanza* e altre figure morfologiche).

La versificazione romanza si definì con il diretto accompagnamento della musica: quella più antica seguiva il ritmo della frase musicale, come nella poesia latina medievale, con la quale ebbe certamente molti rapporti.

Sulla base della posizione degli accenti, del numero delle sillabe, della posizione delle cesure tra le singole parti del verso, si hanno nelle lingue romanze schemi di versificazione piuttosto omogenei, ma non perfettamente coincidenti.

Per il calcolo del numero delle sillabe occorre tener presenti alcuni fenomeni particolari, come la *dieresi* (che si ha quando due vocali successive vengono divise in due sillabe diverse) e la *sineresi* (quando due vocali successive vanno lette come una sola sillaba); inoltre, nell'incontro tra le parole di uno stesso verso è quasi sempre presente la *sinalefe* (che fa sì che l'incontro tra la vocale finale di una parola e quella iniziale della seguente abbia il valore metrico di una sola sillaba: per esempio, in «selva oscura», *·va* e *o·* contano come una sola sillaba); in alcuni casi alla sinalefe si sostituisce il fenomeno contrario della *dialefe* (per cui quell'incontro dà luogo a due sillabe separate).

La posizione dell'ultimo accento è essenziale per definire la misura di ogni verso e la sua stessa denominazione. Nella poesia francese e provenzale delle origini un verso importante è il *decasillabo* (derivato dalla poesia latina medievale), che conta dieci sillabe con l'ultimo accento sulla decima sillaba (è quindi, quando questa sillaba è seguita da una vocale muta, le sillabe diventano in realtà undici): il decasillabo risulta dall'unione di un membro di quattro sillabe e di uno di sei, tra i quali si dà una cesura. Ma il verso più usato nella poesia francese dei secoli XII e XIII è l'*ottosillabo*, di otto sillabe (nel senso che l'ultima sillaba accentata deve essere sempre l'ottava). Un altro verso assai diffuso nella poesia francese è l'*alessandrino*, che consiste di dodici sillabe articolate in due membri di sei sillabe ciascuno (e, ovviamente, ciascuno accentato sulla sesta sillaba); questo diventerà a partire dal Cinquecento il verso dominante della poesia francese.

Per quanto riguarda i versi italiani, che pur si basano sugli stessi principi ritmici e spesso si modellano direttamente su quelli francesi e provenzali, il calcolo del numero delle sillabe viene effettuato in modo diverso, dando luogo a denominazioni che non coincidono con quelle francesi e provenzali (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 19).

si regge anche su una serie di scambi con la cultura delle classi subalterne, con il mondo cittadino e con la stessa cultura latina, che del resto proprio nel secolo XII raggiunge gli esiti piú originali.

Letteratura
in lingua d'oc
e lingua d'oïl
in Francia

La nuova letteratura trova terreno fertile soprattutto in Francia, paese protagonista dello sviluppo economico e dell'espansione aggressiva della società feudale (si pensi alla conquista normanna dell'Inghilterra e dell'Italia meridionale, e alle crociate). Dopo i primi testi del secolo XI, le lingue d'oïl e d'oc ispirano nei due secoli successivi una produzione piuttosto articolata, di larga circolazione nell'Occidente europeo. Le forme linguistiche non appaiono rigorosamente fissate e consentono pertanto, passando da una tradizione all'altra di uno stesso testo, numerose variazioni, anche dialettali. Si tratta insomma di una letteratura «aperta», in continua trasformazione, ancora lontana dai caratteri linguisticamente piú uniformi delle letterature moderne. Per esempio le diverse varianti della lingua d'oïl sono molto dissimili dal francese moderno che riceverà caratteri stabili soltanto a partire dal secolo XVI. La lingua letteraria italiana, sviluppatasi piú tardi, raggiungerà invece una relativa omogeneità molto prima, grazie a Dante e agli scrittori del Trecento.

Letteratura
in lingua d'oïl
in Inghilterra

La produzione in lingua d'oïl non solo si diffonde con successo nell'Europa continentale, ma ha una fortissima presenza anche in Inghilterra, sul cui trono siede una dinastia normanna che ha conservato numerosi feudi e possedimenti sul territorio francese. In Inghilterra, nel secolo XII, la letteratura in lingua d'oïl relega ai margini la tradizione letteraria anglosassone, che tra il secolo VII e il X aveva lasciato un buon numero di testi (come il poema epico *Beowulf*).

Spagna:
il *Cid*

Lo sviluppo della letteratura in volgare fu molto precoce anche in Spagna, dove nel secolo XI iniziò il movimento di *reconquista* (cfr. o.1.8). Attestazioni di una lirica romanza si hanno addirittura nella Spagna araba all'inizio di quel secolo. Al 1140 circa risale il primo poema epico castigliano, il *Cantar de mio Cid*, che narra le lotte contro i saraceni e contro i feudatari nemici di un personaggio realmente esistito, morto nel 1099, Ruy Diaz, detto «el Cid».

Vitalità letteraria
della lingua
tedesca

Fuori dell'area romanza, grande vitalità letteraria mostra, tra il secolo XII e il XIII, la lingua tedesca, pronta ad accogliere i nuovi modelli francesi, specialmente nell'ambito del romanzo cavalleresco e della lirica amorosa. Intorno al 1200, viene composto il *Nibelungenlied* (Poema dei Nibelunghi), che raccoglie e sistema la materia delle leggende nazionali germaniche.

0.3.2. Dall'oralità alla scrittura.

Cultura scritta
e cultura
popolare

Quando le forme nuove, all'inizio destinate a una trasmissione orale, passarono nella scrittura, il confronto con l'unica cultura scritta allora esistente, quella latina, risultò inevitabile. I testi piú vicini a schemi di impronta popolare, estranei a interferenze con la cultura scritta, appartengono soprattutto alla lirica (per l'Italia, cfr. 1.1.7).

Destinazione
orale
della letteratura

L'originaria destinazione orale determina molti caratteri di questa letteratura. I testi sono per lo piú creati per la recitazione in pubblico; per questa ragione hanno una «natura drammatica», fanno continuamente riferimento al

qui e ora della rappresentazione, e alludono a comportamenti che vanno al di là dei limiti imposti dalla pagina scritta. «Il senso circolava da bocca a orecchio: la voce aveva il monopolio della trasmissione» (P. Zumthor) e tutti coloro che partecipavano alla vita di una comunità erano ascoltatori potenziali. Per alcuni generi (come l'agiografia, le canzoni epiche, le piú semplici forme liriche e teatrali) il pubblico comprendeva soprattutto laici, per lo piú analfabeti, sia delle città sia dei borghi. Ma con l'emergere di moduli sempre piú raffinati e complessi, la classe feudale diventò protagonista; il romanzo cortese e la lirica dei trovatori furono destinati in primo luogo alla recitazione all'interno dei castelli, anche se raggiunsero altre classi sociali, specialmente l'aristocrazia e la borghesia cittadina.

Le esigenze della comunicazione orale generarono strutture costanti che facevano da supporto alla parola durante la recitazione e facilitavano l'attenzione e la comprensione degli ascoltatori; anche quando si trattava di forme narrative, si avvertiva il bisogno di una versificazione, dal ritmo ripetitivo, sostenuto dalla rima o dall'assonanza. La *versificazione romanza* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 14) si sviluppò in modi complicati e difficilmente ricostruibili, che agiranno anche sulle forme della letteratura latina medievale, specialmente sulla poesia religiosa (cfr. o.1.10). Suo ambito privilegiato era comunque il testo poetico cantato. Generalmente i testi avevano un'intonazione musicale. La musica accompagnava le canzoni epiche e la poesia lirica, anche quella colta dei trovatori. Solo in ambito cortese il legame con la musica si allentò, e questo coincise con lo sviluppo di una poesia destinata alla trasmissione scritta piuttosto che alla lettura diretta, e poi con quello di una letteratura in prosa.

La versificazione

Poesia e musica

L'uniformità ritmica imposta dalla recitazione si accompagna alla tendenza a codificare generi, forme, stili e modi di espressione. Come tutta la letteratura latina medievale, la letteratura in volgare si regola secondo modelli costanti, legando a ogni immagine precisi schemi stilistici, uniformando la parola poetica alla visione gerarchica della società e del mondo; è molto attenta al carattere artificiale del linguaggio, alla preziosità della parola. Tuttavia la destinazione orale fa sì che la tendenza alla codificazione e all'artificio linguistico sia aleatoria. Gli stessi confini tra i generi e gli stili, nonostante la rigorosa codificazione, restano così fluttuanti. Le singole opere, non essendo definite, nel passare da voce a voce, da situazione a situazione, modificano la loro veste linguistica e le scelte stilistiche. Il testo trascritto è instabile, subisce ogni volta modificazioni che danno luogo a versioni dissimili, ma considerate tutte egualmente valide, che ci impediscono di risalire a quella originaria.

Tendenza alla
codificazione
dei generi
e delle forme

I primi testi volgari furono prodotti da «chierici giullari o giullari portavoci di chierici» (C. Segre), in rapporto immediato con un pubblico popolare. In seguito si definì tuttavia, e in modo sempre piú netto, l'autonomia dei *giullari* (cfr. anche PAROLE, tav. 5), i quali possedevano una buona cultura, recitavano i poemi nelle fiere e nei luoghi di pellegrinaggio e li trascrivevano, servendosi di manoscritti (che a noi, comunque, non sono giunti) come «promemoria» personali in vista delle esecuzioni. Piú tardi i testi vennero copiati in manoscritti destinati a una circolazione piú ampia, rivolta agli ambienti piú diversi, feudali e cittadini. Nel corso del secolo XII la nuova materia romanzesca venne elaborata soprattutto da intellettuali di corte – in genere chierici – non per un pubblico popolare, ma per il piú raffinato pubblico

La trasmissione
dei testi

feudale, in forme letterarie e linguistiche piú stabili. Parallelamente si manifesta la tendenza a identificare l'autore originale dell'opera, anche se la stessa materia poteva poi essere ripresa e modificata da altri. I giullari diffusero questi testi, che assunsero spesso la forma di *libro*, destinandoli a letture individuali o di piccoli gruppi, sia nelle corti sia in ambienti cittadini.

0.3.3. L'epica francese.

Le *chansons de geste*

Grande importanza per la storia della letteratura europea ha la nuova epica (cfr. TERMINI BASE 21), che si sviluppa nelle *chansons de geste*, "canzoni di gesta", a partire dalla seconda metà del secolo XI. La piú celebre *chanson de geste* è la *Chanson de Roland* (Canzone di Orlando), che nella sua forma originale risale al 1180 circa, ma il cui manoscritto piú antico, in lingua anglo-normanna, è della prima metà del secolo XII (un altro importante manoscritto, è stato redatto nel secolo XIV in Italia, in lingua franco-veneta, cfr. 0.3.7).

I cicli cavallereschi

Le *chansons de geste* nacquero come esaltazione del valore militare della classe feudale e cavalleresca, all'epoca della grande espansione normanna del secolo XI; gli antichi guerrieri franchi e i Paladini di Carlo Magno vi sono rappresentati come modelli supremi di eroismo, che si oppongono vittoriosamente agli infedeli Saraceni. Il successo delle prime *chansons de geste* fece sí che esse si arricchissero ben presto di nuovi temi e vicende. Oltre a quello che cantava le gesta dei Paladini, si formarono altri cicli narrativi. In molte canzoni piú tarde agli elementi eroici si intrecciarono motivi realistici, comici, amorosi, fantastici, anche per l'influenza di tematiche tipiche dei romanzi cavallereschi.

La *Chanson de Roland*

Molto semplice è la struttura della *Chanson de Roland*: si tratta di una successione irregolare di *lasse* di decasillabi assonanzati (ogni *lassa* ha un numero di versi variabile, tutti legati tra loro dalla stessa assonanza, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 15). L'opera trasforma in canto epico il ricordo di un oscuro episodio militare avvenuto nella regione dei Pirenei nel 778. Mentre l'esercito di Carlo Magno sta tornando in Francia, la sua retroguardia, capitanata da Orlando, in seguito al tradimento di Gano, viene assalita e distrutta da uno sterminato esercito saraceno nei pressi di Roncisvalle; Orlando tarda a invocare soccorso col suo potentissimo corno e resta ucciso, ma il suo sacrificio viene comunque vendicato da Carlo con una tremenda strage.

Nella *Chanson de Roland* possiamo facilmente riconoscere i caratteri esemplari dell'epica romanza: distanza del passato, immediatezza dell'azione, rispetto delle gerarchie, destinazione collettiva e nazionale, chiusura verso ogni valore estraneo alla fede, dominio del destino, confronto col pericolo. Anche per questa ragione si è imposta all'immaginazione europea come modello puro e originario di valori eroici.

0.3.4. Nascita del romanzo.

Caratteri del genere romanzesco

Il genere che maggiormente caratterizza la letteratura in lingua d'oil è però il *romanzo*, che non a caso prende nome dalla sua appartenenza all'ambito delle lingue romanze (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. II). Ciò che in primo luogo

Componenti e forme strofiche romanze

Esistono vari modi di collegare tra loro i singoli versi e di regolare i loro rapporti sonori: lo strumento fondamentale, nella poesia romanza, è la *rima* (e in subordine, l'*assonanza* e la *consonanza*). La rima è costituita dalla completa identità di suoni tra i nessi sillabici finali dei versi che essa mette in rapporto (cioè dall'identità della parte che va dall'ultima vocale dotata di accento alla fine del verso, come in *v-ita/smar-ita*, o in *osc-ura/d-ura/pa-ura*); ma l'individuazione di una rima soggiace a condizioni particolari su cui non si può qui insistere (per esempio la ripetizione di una stessa parola non può costituire rima). Si ha *assonanza* quando quell'identità riguarda solo le vocali (la sola vocale accentata, come in *caso/mani*, o tutte le vocali del nesso finale, come in *casì/manì*); *consonanza* quando riguarda solo le consonanti (come in *amanti/sfuggente*).

Ma la struttura di una forma poetica dipende anche dalla posizione e successione delle rime: esistono infatti delle strutture (le *strofe*) in cui i versi si organizzano regolarmente e che si ripetono in uno stesso componimento.

Nei testi narrativi piú arcaici, come la *Chanson de Roland*, i versi sono raggruppati in *lasse*, di misura variabile, al cui interno si ripete una sola assonanza.

Molto piú complessa è l'organizzazione dei componimenti lirici, basata su forme che alle origini si presentano assai libere e varie e che poi si fissano in modi sempre piú precisi. Per lo sviluppo della lirica italiana hanno un'importanza fondamentale le forme elaborate dai poeti provenzali, tutte legate all'esecuzione musicale, e in primo luogo la *canço*, "canzone", che per Dante costituiva la forma suprema dell'eloquenza volgare (cfr. 2.1.7). La *canço* provenzale presenta, all'inizio, forme assai libere e irregolari, ma si stabilizza rigorosamente alla fine del secolo XII, basandosi su un certo numero di strofe (*coblas*), in genere cinque o sei, tutte della stessa struttura, seguite da una *tornada*, "congedo"; ma nella combinazione dei versi e delle rime per formare la strofa-base si hanno diverse possibilità e si ricorre ad artifici tecnici spesso di estremo virtuosismo.

Un'eccezionale complessità caratterizza la *sestina*, probabilmente inventata da Arnaut Daniel e variamente ripresa nella lirica italiana (Dante e Petrarca in primo luogo): si tratta di sei strofe di sei decasillabi ciascuna (nella forma italiana endecasillabi), la cui parola finale ritorna, secondo uno schema regolare, alla fine dei versi di tutte le altre strofe (insomma sei sole parole ritornano alla fine dei versi di tutte le strofe).

definisce questo nuovo genere è la narrazione ad ampio respiro, riferita – a differenza dell'epica – non a imprese militari collettive, ma ad avventure di singoli individui o di piccoli gruppi di cavalieri: vicende che accolgono in sé elementi sia storici sia «meravigliosi». Qui l'eroe realizza se stesso impegnandosi a raggiungere beni preziosi, spesso inafferrabili; e di frequente le imprese piú nobili si compiono per amore di una donna. Il pubblico (che in una fase iniziale è costituito da quanti frequentano le corti feudali, per estendersi poi ad altri strati

L'eroe
e l'avventura

sociali) cerca nei romanzi modelli di comportamento *cortese* (cfr. PAROLE, tav. 16), e trova nei cavalieri figure esemplari di fedeltà al proprio destino accettato con assoluta determinazione; al tempo stesso è attratto dal piacere di seguire *avventure* lontane dalla banalità quotidiana.

Molti romanzi sono ispirati a storie, leggende e capolavori narrativi dell'antichità, adattati alla realtà del mondo feudale: si hanno cicli romanzeschi sulle vicende di Troia, di Tebe, di Alessandro Magno, e vari romanzi di materia mitologica.

Il ciclo bretone

Ma i testi più appassionanti si basano sulla *materia di Bretagna*, cioè sul patrimonio delle antiche leggende celtiche, di cui sono protagonisti il mitico re Artù e i cavalieri della Tavola Rotonda (si tratta del famoso *ciclo bretone* o *ciclo di Artù*). Questa materia, per la sua stessa origine geografica, suscita l'interesse della nobiltà feudale normanna dominante l'Inghilterra e la Francia occidentale (cfr. 0.3.1). Essa offre un repertorio di situazioni tra le quali emergono l'avventura individuale, la forza ideale che spinge i cavalieri a errare e a compiere nobili imprese, la potenza magica del sentimento amoroso.

PAROLE tav. 16

Corte/Cortese/Cortesia

Corte, nel latino medievale *cortis, curtis* (dal latino antico *cohors*, "cortile di fattoria"), indica l'insieme di fabbricati e territori adiacenti al castello di un signore, nel quale lavorano i servi della gleba e in cui si svolge un'economia che prevede scarsi scambi con l'esterno (*sistema curtense*). A questa etimologia si sovrappose già nel Medioevo l'influsso di un'altra parola latina, *curia*, che designava originariamente il patriziato romano e poi il luogo di raduno dei cittadini più degni, e quindi la reggia del sovrano, l'ambiente che intorno a lui si raccoglieva. L'antico francese e provenzale *cort* cumula queste accezioni, tra le quali prevale quella di "ambiente che sta intorno al signore": l'aggettivo francese *cortois, corteis* (moderno *courtois*), provenzale *cortes*, italiano *cortese*, si riferiva in origine proprio a chi si comporta secondo i valori della nobiltà; su di esso si formò anche il termine *cortesia* (francese antico *cortoisie*, provenzale *cortesia, cortezia*).

Il romanzo cavalleresco e la poesia d'amore del secolo XII definiscono il comportamento *cortese*, opponendolo a quanto è basso moralmente e socialmente, in particolare a ciò che è *villano* (cfr. GENERIE TECNICHE, tav. 37); la cortesia può essere fatta propria anche da ambienti e gruppi di origine cittadina e borghese, e ciò si verifica spesso nell'Italia dei secoli XIII e XIV. *Cortese* e *cortesia* si svincolano quindi da ogni riferimento al mondo delle corti e indicano «eleganza, gentilezza, buone maniere». Nell'interpretazione storica, l'aggettivo *cortese* resta in uso per definire i valori elaborati nelle corti medievali o in quelle che in epoche successive tentarono di far rivivere gli ideali cavallereschi; per le corti europee dal Quattrocento in poi, si preferisce invece usare l'aggettivo *cortigiano*, che, a differenza di *cortese*, può assumere un'accezione spregiativa (per il femminile *cortigiana*, cfr. PAROLE, tav. 49).

La prima sintesi della materia bretone, con notizie sulla corte di re Artù, si trova in uno scritto storico in latino, la *Historia regum Britanniae* (Storia dei re di Britannia, ultimata nel 1137) dell'inglese GEOFFREY OF MONMOUTH, che fu al servizio di Enrico I d'Inghilterra; nuovi elementi – di ispirazione cortese – vi aggiunse il chierico WACE, traducendola in versi francesi intorno al 1155, col titolo di *Roman de Brut* (Romanzo di Bruto).

Ma a dare a quei temi una splendida sistemazione poetica e un ben definito orizzonte ideologico e sentimentale fu uno scrittore della Francia settentrionale, CHRÉTIEN DE TROYES, vissuto nella seconda metà del secolo XII. Di lui ci sono giunti i romanzi *Erec, Cligès*, l'incompiuto *Le chevalier à la charrette* (Il cavaliere della carretta, detto anche *Lancelot*), *Le chevalier au lion* (Il cavaliere del leone, detto anche *Yvain*) e l'incompiuto *Perceval* (detto anche *Le conte du Graal*, Il racconto del Graal), scritti all'incirca tra il 1165 e il 1185. In questi romanzi figurano per la prima volta alcuni temi che affascineranno per secoli la cultura europea, come quello dell'amore di Lancillotto, il più forte e valoroso tra i cavalieri di Artù, per Ginevra, moglie dello stesso re, e quello della ricerca del misterioso Graal (propriamente una scodella d'oro per ricca mensa in cui, secondo la tradizione, venne raccolto il sangue di Cristo), carico di significati oscuri e mistici. Vari ampliamenti e integrazioni di questa materia portarono poi, all'inizio del secolo XIII, alla nascita del romanzo in prosa, destinato soprattutto alla lettura in libro.

Alla materia bretone appartiene anche la storia di Tristano e Isotta. La trama è nota. Mentre Tristano sta conducendo la bella Isotta in sposa allo zio, re Marco di Cornovaglia, per azione di un filtro magico i due si innamorano. Perseguitati da re Marco, troveranno insieme una morte tragica. Tra i vari romanzi su Tristano e Isotta è andato perduto un *Tristan* di Chrétien de Troyes; quelli più antichi, a noi pervenuti solo in versioni parziali, sono il *Tristan* dell'anglo-normanno THOMAS (1170 ca), di cui abbiamo la parte finale, con la narrazione della morte degli amanti, e il romanzo, forse successivo, di BÉROUL.

Al contesto bretone si collegano inoltre componimenti narrativi più brevi, intesati di sottili elementi lirici, chiamati *lais*, tra cui sono di eccezionale bellezza quelli scritti da MARIE DE FRANCE, forse tra il 1160 e il 1170.

Per la ricchezza della narrazione e la complessità della struttura, i capolavori del ciclo bretone si pongono su un livello di raffinatissima civiltà letteraria: dal materiale folclorico e dal «meraviglioso» delle antiche leggende ricavano avventure fascinate, con personaggi eroici, la cui superiorità si riconosce non soltanto nella forza fisica o nella difesa di valori collettivi e oggettivi, ma in primo luogo nella fedeltà a un destino individuale, a ideali interiori, scelti con un supremo atto di «cortesia» e rigorosamente perseguiti. Attraverso l'*avventura* il cavaliere si distingue dal resto della collettività; nasce allora la «concezione, dominante a lungo in Europa, che tutto ciò che è nobile, grande e importante non abbia nulla a che fare con la realtà comune» (E. Auerbach). Qui la rappresentazione letteraria scopre per la prima volta l'introspezione, l'analisi dell'io: nel mondo del romanzo non è tutto deciso da sempre, come accadeva nell'epica, e i cavalieri sono spesso chiamati a scelte difficili, che essi valutano attraverso tormentosi monologhi. La grandezza del cavaliere sta nella tenacia con la quale egli affronta una ricerca assoluta, che trova nella società circostante il suo primo limite.

La materia
arturianaChrétien
de Troyes

Tristano e Isotta

I *lais*Il romanzo
e l'avventuraScoperta
dell'analisi dell'io

L'amore cortese

Il senso della società come limite è particolarmente avvertito nell'*amore cortese*, le cui immagini più alte sono le storie d'amore di Lancillotto e Ginevra e di Tristano e Isotta. L'amore cortese si impone come una forza assoluta; in quanto, estraneo al vincolo materiale del matrimonio, trova giustificazione in se stesso, rinuncia a ogni riconoscimento sociale ed è pronto a sfidare la presenza di un terzo (il marito della donna), trova nella morte la sua apoteosi, l'affermazione della sua assolutezza e della sua impossibilità.

Il *De Amore*
di Andrea
Cappellano

Un trattato di grande successo, che diffuse la concezione dell'amore come unione di natura superiore, estranea al matrimonio, fu il *De amore* (Sull'amore), scritto nella seconda metà del secolo XII da ANDREA CAPPELLANO.

0.3.5. La lirica provenzale.

La lirica
trovadorica

Alla nascita del romanzo in lingua d'*oïl*, si accompagna, in lingua d'*oc*, un altro fenomeno essenziale per la storia successiva della letteratura europea, ossia la creazione, nelle corti della Provenza e della Francia meridionale, di una nuova poesia lirica, le cui prime prove scritte si hanno nella seconda metà del secolo XI e fino all'inizio del XIII. Sulle origini di questa lirica, estremamente colta e raffinata, prodotta dai *trovatori* (cfr. PAROLE, tav. 17), vi sono molte ipotesi, nessuna però veramente convincente. Frutto di una consumata sapienza tecnica, la lirica provenzale ricorre agli artifici più preziosi e smalzati, ma sa anche seguire forme tradizionali della cultura popolare dell'Europa romanza. Essa crea il primo grande codice della poesia d'amore, dando voce del tutto nuova alla passione dei soggetti e agli effetti misteriosi del desiderio sull'io individuale.

I trovatori

Legati alle corti eleganti della Provenza e dell'Aquitania, i trovatori sono di estrazione sociale molto varia: principi e grandi signori feudali, esponenti della piccola nobiltà, cavalieri senza feudo e di scarse risorse economiche, borghesi

PAROLE tav. 17

Trovatore

Nell'antico provenzale, per definire il far poesia si impiegava il verbo *trobar*, "inventare, comporre", usato spesso anche in forma sostantivata (nel senso di "poesia, poema"): la sua origine va ricercata nel latino medievale *tropus*, usato nel linguaggio musicale e liturgico per indicare ogni trasposizione da una linea melodica all'altra e ogni aggiunta alle parti cantate della messa. Il vocabolo *trobar* ha quindi quasi sicuramente una matrice musicale: ai provenzali il poetare si presentava come un comporre musica. La parola *trovador*, in italiano *trovatore*, con cui si designano i poeti provenzali, deriva appunto da *trobar*, e forse ha già una premessa nel latino medievale *tropator*, usato per indicare i compositori di tropi musicali.

che hanno raggiunto alti gradi nel servizio di corte, giullari di grande cultura.

Il modello dell'*amore cortese* (cfr. 0.3.4) caratterizza fortemente la poesia trovadorica. La soggettività del trovatore si esprime nel canto della *joï*, di una gioia determinata dalla *fin'amors*, "amore perfetto", e dalla volontà di esaltare la donna-signora (*domna, dompna*), che spesso si identifica con la signora feudale, la principessa o la moglie del principe: verso di lei l'amante è nella posizione del vassallo, pronto a servire in modo assoluto e disinteressato. Anche quando la donna-signora è fisicamente vicina, la sua bellezza e il suo potere la pongono in una distanza assoluta. Il canto del poeta sottolinea il fascino di questa distanza, e insieme è animato da un'ostinata tensione a colmarla, da una richiesta continua di dialogo rivolta all'amata, spesso in toni di vibrante sensualità. Ma questa richiesta è sentita come impossibile: nel ripetersi della domanda, nel ribadire la vicinanza-irraggiungibilità della donna, si manifesta la potenza del dio Amore, che intreccia astrazione ed erotismo. Ogni gesto del poeta-amante è d'altra parte minacciato dalle parole dei maldicenti, di quanti non sono in grado di riconoscere il valore della *fin'amors* e possono danneggiarlo o perfino escluderlo dalle grazie della donna. Essenza costitutiva dell'esperienza amorosa è dunque il rischio, il suo unire godimento e sofferenza: la passione provoca nel soggetto effetti contraddittori, che la poesia analizza sottilmente.

La *fin'amors*
della lirica
provenzale

Tuttavia i caratteri della lirica provenzale non si racchiudono tutti entro questo schema. Così l'esperienza amorosa può essere rappresentata in modi differenti. A stilizzate figure di donne-signora, fissate in gelide forme di cristallo, si alternano figure che emanano invece una prorompente sensualità. In alcuni testi l'amore è descritto con spregiudicato realismo, in modi allegramente libertini; in altri si affaccia un'aggressività minacciosa e distruttiva; in altri si toccano motivi comici, o risaltano immagini di amori idillici e facili con donne di bassa condizione sociale. E non manca una vasta produzione di tematica non amorosa, con riflessioni sulla condizione sociale e personale del poeta, su motivi morali e politici, sulla guerra, sui valori feudali e militari.

Altri motivi
della poesia
provenzale

Ci sono pervenuti testi di circa quattrocento trovatori. Il più antico trovatore che conosciamo è GUGLIELMO IX, duca d'Aquitania (1071-1127), la cui poesia si presenta già matura e sapiente, con accenti di fortissima sensualità. Ricordiamo inoltre JAUFRE RUDEL, signore feudale che nel 1147 partecipò alla seconda Crociata, cantore dell'*amor de lonb*, "amore da lontano", che ha indotto i biografi a costruire la leggenda del suo infelice amore per una principessa di Tripoli nel Libano; MARCABRU, che operò prima del 1150; BERNART DE VENTADORN, che nella seconda metà del secolo XII servì e corteggiò Eleonora d'Aquitania, e fu poeta dalla vena facile e spontanea.

I trovatori
più celebri

A un gruppo di trovatori vissuti tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII appartengono i tre grandi prediletti da Dante: ARNAUT DANIEL, notevole sperimentatore di forme e maestro del *trobar clus*, ("chiuso, oscuro", di scrittura densa e difficile); BERTRAN DE BORN, cantore delle «armi»; GUIRAUT DE BORNELH, che Dante definì cantore della *rectitudo*, "rettitudine".

Apprezzati
da Dante

All'inizio del secolo XIII la poesia provenzale ebbe una crisi improvvisa, causata in primo luogo dalla Crociata contro gli Albigesi (1209), che provocò gravi rivolgimenti in Provenza e mise fine a molte delle più raffinate corti provenzali.

0.3.6. I generi «intermedi»: poesia didattica e poesia comica.

Diversi generi della letteratura francese

I generi dell'epica, del romanzo, della lirica cortese si presentano solo in parte come generi «chiusi». In realtà, gran parte della produzione letteraria in volgare, che coinvolge gruppi sociali e livelli culturali eterogenei (cfr. 0.3.2), favorisce l'interazione di codici, modelli, forme e tematiche.

La poesia didattica

Molto presto si sviluppa in Francia una letteratura didattica e morale in volgare, che per alcuni aspetti trae ispirazione da quella morale latina, e che, nel proposito di raggiungere un pubblico sia aristocratico, sia borghese o popolare, rappresenta il comportamento umano in termini concreti e realistici. Grande fortuna hanno fin dal secolo XII i *bestiari* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 4), il più celebre e affascinante dei quali è il *Bestiaire d'amour* (Bestiario d'amore) di RICHART DE FOURNIVAL (1201-1260 ca).

La poesia comica

L'incontro di generi diversi si realizza con particolare libertà nella letteratura comica, prodotta in Francia nel secolo XIII sulla base di motivi popolari e di tradizioni come quelle del *carnevale* (cfr. 0.1.3 e PAROLE, tav. 9) e della *parodia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 3). Un vastissimo ciclo di narrativa comica in versi è costituito dal *Roman de Renart*, che, facendo interagire matrici colte e popolari, raccoglie numerose avventure in varie *branches*, "rami", opera di giullari e poeti (la più antica risale al 1170 ca). Ne sono protagonisti animali (guidati da Renart, la volpe), che parlano e agiscono come uomini, in un mondo furfantesco, dominato dall'astuzia e dall'inganno. Questo mondo «basso», in cui trovano sfogo gli appetiti più elementari, si propone come parodia delle avventure epiche e cavalleresche, ma con un'intenzione morale, un invito a guardarsi dai vizi sempre in agguato.

I *fabliaux*

Vi sono poi i *fabliaux*, brevi e pungenti racconti in versi, prodotti soprattutto nel secolo XII, basati su beffe, situazioni paradossali, equivoci, che chiamano in causa il corpo nella sua fisicità, con vivace realismo e con momenti di oscenità che sconfinano nel fantastico e nell'assurdo e spesso si affidano a maliziosi giochi di parole (alcuni *fabliaux* saranno particolarmente cari al Boccaccio).

Il *Roman de la Rose*

L'opera più fortunata dell'intera letteratura europea del secolo XIII, assai diffusa anche in Italia, singolare esempio di poesia didattica, è il *Roman de la Rose* (Romanzo della Rosa). Si tratta di un vasto poema di circa ventiduemila ottosillabi a rima baciata, di cui sono autori il chierico GUILLAUME DE LORRIS, che intorno al 1230 compose poco più di quattromila versi, e JEAN DE MEUNG (1240 ca-1305) che ne stese la parte più lunga e lo completò intorno al 1270. Guillaume de Lorris narra in prima persona un sogno allegorico, nel quale incontra diversi personaggi (simboli di virtù e vizi morali e sociali) e si ritrova poi in un meraviglioso giardino, dove una rosa costituisce l'oggetto privilegiato del suo desiderio amoroso; l'intero percorso viene descritto con toni delicati e galanti. Nell'ampia continuazione di Jean de Meung, il poeta incontra numerosi altri personaggi e passa in rassegna, con ottica spregiudicata, gli aspetti diversi della morale contemporanea: dopo varie traversie giungerà finalmente a cogliere la Rosa. Il *Roman de la Rose*, elegante modello didattico di tipo laico, ha affascinato per lo spessore figurativo, per le sottili discussioni dei personaggi, per come l'esperienza amorosa si fa fulcro di un vero organismo enciclopedico.

0.3.7. Il ritardo italiano: le letterature romanze in Italia.

Mentre nel secolo XII la lingua d'oïl e la lingua d'oc danno luogo a una produzione letteraria ricchissima, la lingua italiana lascia solo sparsi frammenti (cfr. 0.2.3 e I.1.7): si deve attendere il terzo decennio del secolo XIII perché anche in Italia si abbiano testi in volgare di un certo spessore. Nel corso del secolo XIII la letteratura italiana raggiungerà risultati notevoli, ma resterà quantitativamente ridotta rispetto a quella francese, meno ricca di generi e di tematiche, meno capace di invenzione e sperimentazione (un rovesciamento totale si avrà solo a partire da Dante).

Comunque, la letteratura in volgare italiano si sviluppa grazie al continuo confronto con le nuove letterature romanze, piuttosto diffuse in Italia già nel secolo XII (specie per opera di giullari) e in modo più capillare nel secolo XIII. I grandi generi affermatasi in Francia e in Provenza incontrano notevole successo nella nostra penisola, dove le opere d'Oltralpe circolano sia nelle forme originali, sia in varianti dialettali a esse abbastanza fedeli. Vari sono gli autori italiani che scrivono direttamente in provenzale o in francese e sempre più numerose sono le traduzioni italiane di testi francesi (cfr. I.4.1).

Già nel secolo XII si hanno testimonianze della diffusione in Italia della *Chanson de Roland* e della fama di Orlando e dei Paladini di Carlo Magno, amati come eroi locali. I luoghi d'Italia erano del resto ben presenti in numerose *chansons de geste*; né mancano *chansons* composte da autori francesi durante soggiorni nell'Italia meridionale. Relativamente precoce risulta la produzione di testi epici per opera di autori italiani, soprattutto in area veneta e in una lingua mista (detta franco-italiana o franco-veneta), che su un fondo francese inserisce elementi dialettali; le prime testimonianze scritte di questa produzione risalgono comunque al secolo XIV. Si posseggono vari testi redatti in questa forma tra cui una traduzione della versione più antica della *Chanson de Roland* (cfr. 0.3.3), altre rielaborazioni di canzoni di gesta e alcune opere originali. Al 1320 circa risale l'anonima *Entrée d'Espagne* (Entrata in Spagna). Un NICCOLÒ DA VERONA è autore della *Prise de Pampelune* (Preso di Pamplona), che è il primo testo che destina questa materia a un ambiente di corte: dedicatario del poema è il marchese di Ferrara Niccolò d'Este, morto nel 1344.

La diffusione della lirica provenzale si deve in primo luogo alla presenza, nell'Italia settentrionale, di trovatori provenienti dalla Provenza in seguito alla grave crisi che le corti occitane attraversarono all'inizio del secolo XIII. Proprio in quel periodo nelle corti dell'Italia settentrionale sorse l'ambizione di dar vita a un'elegante cultura «cortese»: si distinsero soprattutto le corti del Monferrato (per iniziativa di Bonifacio I), dei Malaspina a Genova e tra la Liguria e la Lunigiana, degli Estensi e dei da Romano nel Veneto.

Il primo grande trovatore che soggiornò a lungo in Italia fu RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, che già intorno al 1190 si trovava a Genova e tra la Liguria e la Lunigiana; egli si distinse non solo per l'alto livello del suo *trobar*, ma anche per la sua curiosità verso le parlate italiane, che inserì in alcune sue poesie. Forse al 1190 risale un suo contrasto, *Donna, tant vos ai preiada* (Donna, tanto vi ho pregata), dialogo tra il poeta (che parla in provenzale) e una donna genovese (che risponde nel suo dialetto): è

Un avvio più faticoso

Le influenze delle altre letterature romanze

La letteratura franco-veneta

Diffusione della lirica provenzale nell'Italia settentrionale

Raimbaut de Vaqueiras

questo il primo esempio di uso letterario di un volgare italiano, al suo livello «basso» e popolare, dagli effetti assai vivaci: il gioco linguistico aggredisce scherzosamente sia la voce «cortese» del trovatore sia quella rude e scattante della donna.

I trovatori
italiani

Oltre a numerosi trovatori che dalla Provenza si trasferirono in Italia, si ebbe una schiera di trovatori italiani, che si esercitavano direttamente nella lingua provenzale. Il piú antico testo scritto da un italiano in provenzale risale probabilmente al 1194: in esso PIER DE LA CAVARANA (o CARAVANA) esorta signori e Comuni della Lega lombarda a opporsi fieramente alla discesa in Italia dell'imperatore Enrico VI.

Sordello
da Goito

Il piú celebre dei trovatori italiani – noto per la sua vita avventurosa e scandalosa passata al servizio di vari signori, e soprattutto per la sua presenza nel *Purgatorio* di Dante – è SORDELLO DA GOITO, nato intorno al 1200 e morto nel 1269. Appartenente alla piccola nobiltà, iniziò la sua attività come giullare, e in seguito ebbe rapporti coi vertici della società feudale. La sua poesia si distingue per la tensione eroica e per il vigore polemico, come mostra il celebre componimento (*planh*) per la morte del signore provenzale Blacatz (1237 ca), *Planher vuelh en Blacatz en acuest leugier so* (Pianger voglio Blacatz in questa leggera melodia).

Epoca 1

La civiltà comunale

fino al 1300



Sommario

1.1. Il secolo XIII, nonostante i conflitti tra Comuni, Papato e Impero, vede una forte espansione della società italiana e lo svilupparsi di istituzioni che permettono la nascita di una letteratura laica volgare in una vivace dialettica tra centri culturali diversi.

1.2. La vita religiosa, animata dalla partecipazione popolare e dall'attesa del regno di Dio, guidata dagli ordini dei francescani e dei domenicani, si accompagna a una vigorosa letteratura ecclesiastica in latino e a una produzione volgare, che comprende il *Cantico di frate Sole* di Francesco d'Assisi, scritture di tipo didattico e la lauda, dove trova voce la prorompente e radicale religiosità di Iacopone.

1.3. In Sicilia, alla corte di Federico II, con un sapiente trapianto delle forme provenzali, sorge la nuova lirica volgare, che nella seconda metà del secolo viene a sua volta trapiantata nella Toscana comunale, per opera di Guittone e dei suoi seguaci. Dall'esperienza del bolognese Guinizzelli si sviluppa a Firenze, per opera di Guido Cavalcanti e di Dante Alighieri, la lirica amorosa dello «stil novo». Verso la fine del secolo si hanno, sempre in Toscana, sperimentazioni diverse, soprattutto nel campo della poesia giocosa.

1.4. Nascono intanto le prime forme di prosa volgare, con traduzioni, opere morali, storiche, enciclopediche, racconti di viaggio, forme narrative brevi.

Nella pagina precedente:
Sassetta, *Le mistiche nozze di san Francesco con la Castità, la Povertà, l'Umiltà* (part.), sec. XV,
Chantilly, Musée Condé.

1.1. Società e cultura nel secolo XIII

1.1.1. *La società italiana nel secolo XIII.*

In Italia, la letteratura volgare nasce in un momento di forte espansione della civiltà comunale: un'espansione che è anzitutto economica e vede un notevole incremento dei traffici mercantili, la diffusione di imprese artigianali piuttosto ampie (anche se specializzate soprattutto nella produzione di manufatti pregiati, per un consumo di lusso) e il formarsi di alcune grandi concentrazioni di capitale finanziario (impiegato spesso in prestiti a interesse, nonostante l'usura fosse considerata peccato di estrema gravità). Le città sono i centri propulsori di questa espansione e alcune di esse, come Firenze, Venezia, Genova, Milano, costituiscono dei veri e propri imperi economici, collocando i propri mercanti in ogni centro commerciale d'Europa e del Vicino Oriente.

Anche dal punto di vista civile e culturale, questo «nuovo» mondo appare eccezionalmente più aperto di quello dei secoli precedenti: è disposto a mutazioni e sperimentazioni, è animato da un fervore di ricerca e da una curiosità sorprendenti.

La nuova classe mercantile si sviluppa considerevolmente soltanto in alcuni contesti e in alcuni particolari centri; i suoi comportamenti, ideali, modi di organizzarsi e di produrre non coincidono in nessun modo con quelli della borghesia moderna, definitisi soltanto tra il Settecento e l'Ottocento. Le nuove attività artigianali e preindustriali dell'Italia del secolo XIII mantengono modi e rapporti di produzione ancora di tipo feudale; i Comuni si organizzano in forme istituzionali che non hanno nulla di «borghese». Strettissimi sono i rapporti tra città e mondo rurale: l'agricoltura (la cui produzione appare globalmente in aumento) è del resto il solo vero mezzo di sussistenza materiale, e tutta la vita delle città si regge su un intenso sfruttamento delle campagne circostanti, controllate ancora con sistemi feudali, mediante una serie di legami, di servitù, di privilegi di vario tipo; i tempi e i ritmi dell'esistenza quotidiana continuano a misurarsi su quelli dell'agricoltura.

La nobiltà detiene quasi ovunque il controllo politico e militare sulla società ed è pienamente inserita nella vita dei Comuni. I mercanti, a loro volta, tendono a investire le ricchezze accumulate mediante i loro traffici in proprietà terriere, e i più ricchi di loro finiscono per entrare nei ranghi della nobiltà, mentre numerosi sono i nobili che si impegnano, direttamente o indirettamente

La civiltà
dei Comuni

Un mondo
più aperto

Caratteristiche
dell'economia
nel sec. XIII

Il ruolo
della nobiltà
feudale

te, nei commerci. In ampie regioni (come il Piemonte, la Romagna, gran parte del Veneto, tutta l'Italia meridionale) è assoluto il predominio della vecchia nobiltà feudale; signori di feudi e castelli vengono assunti spesso dai Comuni come capi militari o con particolari incarichi di governo: per questa via molti nobili si inseriscono per lunghi periodi nel potere cittadino, dando inizio a quel processo di trasformazione dei Comuni in *Signorie* che in molti centri è già pienamente realizzato alla fine del secolo.

Complessità
dei rapporti
istituzionali
e politici

Estrema è la varietà delle istituzioni statali, delle forme di potere, delle strutture giuridiche, delle relazioni tra Comuni e territori circostanti (Firenze, che è la più forte potenza economica e finanziaria, controlla ad esempio un territorio piuttosto limitato ed è in continua lotta con le città più vicine, come Arezzo, Pistoia, Lucca, Pisa, Siena). Molti poteri e giurisdizioni operano in parallelo entro uno stesso centro: ogni gruppo sociale dotato di una sua identità e di una certa autonomia tende a creare una propria istituzione, che si muove in rapporto o anche in conflitto con quelle create dagli altri gruppi e con quelle del governo cittadino; singoli individui risultano spesso legati a più poteri e istituzioni. Questa estrema complessità di rapporti, a cui si accompagnano notevoli variazioni da luogo a luogo, rende difficile sintetizzare la realtà socio-politica dei Comuni italiani del Duecento. Basterà ricordare che innumerevoli sono le guerre e gli scontri tra città e città, tra città e poteri feudali, o tra le fazioni che si formano all'interno delle città. Le fazioni che si contendono il governo dei Comuni mirano spesso alla totale reciproca distruzione innescando catene interminabili di violenze e crudeltà.

Guelfi
e Ghibellini

Nella prima fase del conflitto tra l'imperatore Federico II e la Chiesa, si formano in tutta Italia i due partiti dei *Guelfi* e dei *Ghibellini*, le cui contese interferiscono con gran parte delle vicende europee. Ma lo schierarsi delle varie famiglie nell'uno o nell'altro campo ha motivazioni disparate e spesso, nei centri in cui una fazione viene sconfitta e annientata, all'interno della vincitrice si creano nuove fratture.

Vecchia
aristocrazia
e nuove classi

In alcuni di questi conflitti agiscono anche interessi di classe, che oppongono la nobiltà più antica e le nuove classi mercantili e artigiane, che aspirano al pieno controllo del potere cittadino; ma la dialettica tra le classi non coincide perfettamente con lo schieramento delle fazioni, perché nel gioco entrano anche ambizioni e mire molto eterogenee. I gruppi in lotta fra loro si richiamano a valori che sono ancora di tipo feudale, e si legano a una visione corporativa della società: il gruppo si identifica insomma, più che per ragioni economiche, per una serie di complicità, di tradizioni e di gerarchie considerate indiscutibili. In alcune città si verificano comunque spaccature decisive tra la vecchia aristocrazia (i *magnati* o i *grandi*) e gli strati sociali emergenti (il *popolo*, che si distingue poi in un *popolo grasso*, costituito dai più ricchi e agiati, e in un *popolo minuto*, costituito da artigiani e piccoli imprenditori: in ogni caso da questo confronto sociale sono esclusi i lavoratori subalterni). A Firenze, dove maggiore è la mobilità tra le classi, queste fratture danno avvio, nella seconda metà del secolo, a una fase di forte prevalenza del «popolo», che elabora nuove forme istituzionali.

Unità ideale
dell'Impero

In questo orizzonte, così articolato e conflittuale, hanno un peso essenziale le due istituzioni universali del Medioevo, l'Impero e la Chiesa. Il particolarismo estremo dell'Italia comunale e feudale non esclude la coscienza di far parte di una scena storica comune a tutto il mondo cristiano: l'unità di tale mondo è rappresentata appunto dalla Chiesa e dall'Impero, che nel corso del secolo lottano tra loro per conservare la propria universalità, esposta a molteplici colpi.

1.1.2. Modelli culturali e forme letterarie.

In questo mondo si intrecciano e si scontrano vari modelli e valori culturali, temi e modi espressivi diversi: ai residui tutt'altro che spenti del Medioevo latino e feudale si sommano le tipologie della letteratura cortese e cavalleresca francese e le nuove forme dell'immaginario che nascono negli ambienti cittadini e municipali. Ci sono modelli che, più di altri, tendono a tradursi in veri «codici» di comunicazione letteraria: tendenza che del resto è una delle costanti di questo eterogeneo universo culturale. Ogni messaggio si pone immediatamente all'interno di un codice, si svolge entro un sistema di regole; ma è sorprendente il fatto che i singoli codici si confrontino quasi sempre con quelli vicini, fino ad assorbirne elementi essenziali. Da una parte insomma si tende a schematizzare e a stabilire norme (ciò che induce anche a duri dogmatismi, all'esclusione di ogni «diversità»), ma dall'altra si accettano convergenze e incroci fra codici diversi.

Eterogeneità
dell'universo
culturale

Convergenze
e scambi
tra codici

Nel ricostruire la storia della letteratura del secolo XIII è necessario, a fini espliciti e didattici, seguire separatamente lo svolgersi di forme letterarie relativamente omogenee. Perciò i capitoli dedicati a questo periodo non si articolano secondo la cronologia o secondo le aree geografiche, ma in base ad alcuni generali modelli culturali.

Le principali
forme letterarie

1.1.3. Letteratura volgare e letteratura latina.

Il secolo XIII vede la nascita della letteratura scritta in volgare italiano: la *letteratura italiana* si configura appunto come un flusso ininterrotto di scrittura che procede dal Duecento fino ai giorni nostri ed è ancora aperto, in crescita. D'altra parte, una storia della letteratura italiana del Duecento non può limitarsi a parlare dei soli testi in volgare. Questi, infatti, nascono in stretto rapporto con i testi in latino: il latino continua ad essere la lingua della comunicazione colta a circolazione europea e dà luogo a una produzione letteraria ancora ricchissima. Al di là della frantumazione dei linguaggi e delle situazioni particolari dei diversi paesi, il latino garantisce la continuità del tessuto culturale del mondo cristiano, permette a chi lo usa di sentirsi parte di una comunità intellettuale senza confini; questa continuità si realizza però soltanto entro gruppi sociali limitati (i pochi veramente in possesso della cultura latina), che comunicano sempre meno con le numerose e differenziate realtà locali e quotidiane.

Continuità
della cultura
latina

Ciò non significa che il latino sia ridotto semplicemente a lingua letteraria: esso continua ad essere lo strumento di comunicazione della diplomazia e della grande politica, delle istituzioni giuridiche e dei documenti ufficiali, della Chiesa (e non solo dei suoi apparati, ma anche di molte autentiche esperienze religiose). In quasi tutti questi ambiti, il secolo XIII vede però il progressivo inserirsi del volgare, specialmente quando si deve comunicare con quanti non comprendono il latino: così diventano sempre più numerosi gli atti notarili re-

Progressiva
diffusione
dell'uso
del volgare

datti completamente in volgare, e in molti centri comunali vengono scritti in volgare i più importanti documenti pubblici, come gli statuti e gli ordinamenti; così il volgare fa il suo ingresso nella corrispondenza epistolare legata alle più immediate necessità pratiche (ma la corrispondenza tra i dotti, salvo rare eccezioni, continuerà a lungo a svolgersi in latino) ed entra in quella cultura religiosa che intende radicarsi nella concreta vita di ogni giorno.

Ricerca
di una lingua
letteraria unitaria

L'affermarsi di una poesia e di una prosa letteraria in volgare si lega in primo luogo al bisogno di adeguarsi alla vivacità e alla mutevolezza della realtà sociale contemporanea; ma la varietà dei dialetti crea molte difficoltà, perché nessun volgare locale ha la capacità di circolare e diffondersi su tutta la penisola. Per superare queste difficoltà si creano lingue letterarie intermedie, che non corrispondono al parlato dei territori in cui hanno origine, ma interpretano aree più vaste, mirando a superare i confini municipali o regionali: comincia così la ricerca di una lingua letteraria unitaria, di un modello linguistico assoluto, che costituirà una costante nella storia della cultura italiana.

Uso, in Italia,
di altri volgari
romanzi

Restano comunque, anche alla fine del secolo, molte incertezze sull'efficacia e sui limiti del volgare italiano. Queste incertezze (superate di colpo soltanto dal grande poema di Dante) sono testimoniate dalla forte resistenza del latino e dall'ampio uso che in Italia si fa, per tutto il secolo, degli altri volgari romanzi, dotati di una tradizione letteraria e capaci di circolazione internazionale: oltre alla diretta continuazione di generi delle letterature d'oc e d'oïl (per cui cfr. 0.3.7), basta ricordare che in francese antico sono scritte due tra le opere più importanti della letteratura italiana del secolo, il *Tresor* di Brunetto Latini e *Il Milione* di Marco Polo.

I volgarizzamenti

Una funzione fondamentale, per la messa a punto del volgare italiano, hanno le traduzioni in prosa, che comportano confronti con altre forme linguistiche e che si moltiplicano nella seconda metà del secolo: in particolare i *volgarizzamenti* (cioè le traduzioni dal latino) testimoniano una nuova attenzione all'antica cultura classica.

1.1.4. La produzione di libri e la tradizione della letteratura volgare.

I centri
di produzione
dei manoscritti
in volgare

I centri monastici e gli studi universitari sono, nel secolo XIII, i principali luoghi di allestimento dei manoscritti latini, destinati soprattutto a un pubblico di ecclesiastici, studenti e giuristi.

Al nuovo pubblico aristocratico e cittadino si rivolgono i manoscritti in volgare, prodotti in alcune città da organizzazioni meno complesse di quelle monastiche o universitarie (ma talvolta con esse collegate); tale produzione è notevole soprattutto in Toscana, dove sono attivi vari centri di scrittura e di vendita (Arezzo, Pisa, Siena, in misura minore Firenze); alcuni centri (soprattutto del Veneto) producono anche molti manoscritti in francese.

Caratteristiche
del libro volgare

La maggior parte dei manoscritti volgari sono andati perduti, sia per la cattiva conservazione del materiale, sia per la scarsa considerazione che gli umanisti del Quattrocento e del Cinquecento, impegnati nel costituire le prime grandi biblioteche, ebbero per le manifestazioni più antiche della nostra lingua, da loro giudicate rozze e barbariche. Quanto è giunto fino a noi ci mostra comunque con chiarezza che la struttura del libro volgare era molto lontana da quella del libro moderno,

poiché non si risolveva in un organismo coerente e definito, rigorosamente chiuso in se stesso. I primi libri volgari, infatti, sono soprattutto zibaldoni che possono contenere opere differenti, di origine e provenienza diverse, che di solito appartengono alla stessa area tematica o allo stesso genere letterario. La produzione più nutrita (soprattutto nella parte finale del secolo) riguarda la prosa narrativa e di intrattenimento (cfr. il cap. 1.4); la poesia viene diffusa soprattutto attraverso *canzonieri*, che presentano scelte ampie ed eterogenee di testi di autori diversi (cfr. 1.3.1).

Nel confezionamento dei manoscritti, le opere in volgare (di cui ci mancano quasi sempre gli autografi originali) erano sottoposte a modifiche molto maggiori che non quelle latine: ciò soprattutto per lo stato ancora incerto della lingua scritta e per l'incidenza dei vari dialetti (il copista era infatti indotto dal suo dialetto a modificare automaticamente i caratteri linguistici di testi provenienti da aree dialettali diverse dalla sua). Bisogna poi tener presente che conosciamo gran parte dei testi del Duecento attraverso manoscritti trecenteschi o addirittura più tardi: la loro lingua non corrisponde più alla originaria fisionomia duecentesca, risentendo dell'influenza del toscano letterario, ormai affermatosi, e di una più precisa definizione delle forme volgari.

I problemi posti dalla *tradizione* (cfr. TERMINI BASE 1) di questi testi sono insomma estremamente complicati; la ricostruzione di forme quanto più possibile vicine a quelle originali offre uno sterminato campo di lavoro per la moderna filologia e la critica testuale (che incontrano ulteriori difficoltà nella decifrazione e nell'interpretazione di modi linguistici completamente scomparsi dalla lingua più tarda).

La ricostruzione
filologica

1.1.5. I luoghi istituzionali.

Tra i molti luoghi in cui si elabora cultura, continuano ad avere un peso notevole le corti signorili, specie quelle dei grandi feudatari del Nord (dai marchesi di Monferrato ai signori della Marca Trevigiana, ai Malaspina, marchesi della Lunigiana): in esse si trasmette una cultura che esalta i caratteri della vita aristocratica, seguendo i modelli letterari della vicina Provenza (cfr. 0.3.7).

Le corti signorili
settennionali

Molto più complessa è però la vita culturale alla corte meridionale (indicata spesso come *Magna curia*) dell'imperatore FEDERICO II (nato nel 1194, morto nel 1250), che nella prima metà del secolo aggrega attorno a sé molteplici forme di sapere ed esperienze di scrittura legate a lingue e tradizioni di diversa origine. Palermo e la Sicilia costituiscono il vero centro del sistema imperiale di Federico, ma la sua corte è in continuo movimento poiché segue l'imperatore in tutte le sue imprese militari e diplomatiche. Federico dà impulso notevole alle conoscenze tecniche e scientifiche e favorisce lo svolgersi di una letteratura poetica latina, di una cultura araba filosofica e letteraria, di una cultura normanna in lingua d'oïl (e quindi la diffusione della letteratura cavalleresca del secolo XII), di una cultura greco-bizantina e di una cultura tedesca; ha poi il merito, per noi fondamentale, di aver sostenuto lo sviluppo della nuova poesia in volgare siciliano (cfr. 1.3.2).

La corte
di Federico II

La prosa aulica

Facendo convivere tante e tanto differenti tradizioni, Federico II intende dimostrare la straordinaria capacità unificante del proprio potere. Un ruolo culturale fondamentale hanno, nella sua corte, i tecnici dell'amministrazione (come vedremo, sono funzionari imperiali tutti i maggiori poeti in lingua siciliana). I documenti pubblici e la corrispondenza ufficiale vengono redatti da insigni *dictatores*, che elaborano una scrittura ricercata e solenne, animata dai più sottili artifici retorici e da tutte le risorse del *cursus* (cfr. o.1.10). Maestro in superato di prosa aulica è, tra i funzionari di Federico II, il celebre PIER DELLE VIGNE (nato intorno al 1190, morto suicida nel 1249, dopo essere stato accusato di tradimento e imprigionato): di lui si sono conservate anche numerose epistole personali.

Pier delle Vigne

I conventi degli ordini mendicanti

La Chiesa continua naturalmente ad essere il punto di riferimento essenziale per un grande numero di istituzioni culturali: i monasteri benedettini perdono il ruolo primario che avevano nei secoli precedenti, ma i nuovi *ordini mendicanti* (cfr. 1.2.1), che si impegnano a fondo nella vita urbana, creano nuovi modi di produzione e di trasmissione della cultura religiosa. Nei loro conventi, inseriti nelle città, operano importanti scuole che formano veri e propri «tecnici», capaci di intervenire nelle contese di una società in movimento, di controllare la religiosità spontanea e popolare, di immergersi nelle nuove istituzioni religiose di matrice laica, le *confraternite*.

I palazzi signorili

Nei Comuni operano poi diversi organismi culturali. La presenza di numerosi nobili e le visite di alcuni grandi signori accompagnati dal loro seguito lasciano aperto più d'uno spiraglio verso le corti e la loro cultura; in molti centri, d'altra parte, si instaurano molto presto delle Signorie, dove il signore, pur lasciando sopravvivere gli organismi comunali, fa del proprio palazzo una piccola corte, in cui ospita intellettuali, spesso costretti a fuggire dalla loro città per le violente lotte di fazione (così saranno dei signori cittadini, come Cangrande della Scala a Verona e Guido da Polenta a Ravenna, a offrire all'esule Dante, all'inizio del secolo XIV, un concreto sostegno).

Le università: Bologna e Padova

Come si è già detto, nelle città si concentra l'azione degli ordini mendicanti e delle nuove forme di aggregazione religiosa: qui si assiste allo sviluppo delle università (cfr. o.1.9 e CARTE, tav. 10) e a un'azione sempre più forte dei nuovi ordini religiosi. Le università italiane non raggiungono il dinamismo e la conflittualità dell'ambiente universitario parigino, centro della filosofia scolastica. Bologna detiene però un assoluto predominio europeo per quanto riguarda il diritto, e nuovi progressi si realizzano nel campo della medicina e del suo insegnamento (che ha i suoi punti di forza nelle città di Bologna e Padova). Per le sue ambizioni e la sua natura internazionali, il mondo universitario resta comunque chiuso nell'ambito della cultura latina e tende a una sempre più stretta tecnicizzazione, che ne riduce i rapporti con il più vivace mondo contemporaneo.

L'istruzione primaria

Nelle città comunali si registrano interessanti novità anche nel campo dell'istruzione primaria: si sviluppa sempre più l'attività di maestri laici (mentre nei secoli precedenti le poche scuole erano, quasi senza eccezioni, affidate al clero); all'iniziativa personale di singoli maestri, che creano proprie «classi» private attraverso il diretto rapporto con le famiglie degli allievi, si accompa-

gna la diffusione di vere e proprie scuole pubbliche, delle cui spese si fanno carico gli organismi comunali (anche se gli alunni provengono soltanto da famiglie provviste di discrete risorse economiche). Dappertutto, comunque, l'insegnamento di base riguarda la lingua latina: il gradino più basso è dedicato all'apprendimento della scrittura e della lettura, quello più alto alla «grammatica», cioè all'interpretazione degli autori.

1.1.6. La vita comunale e la retorica.

Nella società comunale, l'amministrazione pubblica richiede una diretta partecipazione dei cittadini e i rapporti civili sono determinati essenzialmente dal corretto uso della parola all'interno delle istituzioni. Un rilievo particolare viene perciò riconosciuto all'arte della parola, la *retorica*: dalla forma volgare allora più diffusa, *rettorica*, si usa ricavare una falsa etimologia, che la definisce come l'arte dei *rettori*, cioè di quelli che governano. Le scuole di retorica (tra le quali raggiungono subito un grande prestigio quelle di Bologna e di Arezzo) svolgono perciò un ruolo determinante nella formazione dei ceti politico-amministrativi comunali.

La retorica e la formazione dei ceti amministrativi

L'apporto veramente nuovo, determinante non solo per lo sviluppo della retorica ma anche per quello della stessa prosa volgare, viene dal fiorentino BRUNETTO LATINI (nato intorno al 1220, morto nel 1294), notaio, impegnato nella vita politica della sua città, esule in Francia tra il '60 e il '66. Dotato di ricca cultura, egli traduce in volgare, nella sua *Rettorica*, parte del *De inventione* di Cicerone, aggiungendovi un ampio commento in cui afferma una nuova esigenza di ordine, di chiarezza, di comunicabilità.

L'insegnamento di Brunetto Latini

Brunetto crea la figura dell'intellettuale «civile», che fa convergere il proprio fare letterario (per il quale è essenziale il richiamo ai modelli degli antichi scrittori) con l'esistenza individuale e l'attività politica. L'uomo colto si riconosce così nel modo in cui applica il suo sapere a un giudizio e a un intervento morale sul mondo: in ciò consiste il senso dell'insegnamento trasmesso da Brunetto a Dante (che lo ricorda nel canto XV dell'*Inferno*).

Un intellettuale «civile»

Nell'atteggiamento di Brunetto operano ancora molte componenti della tradizione medievale, come rivela il suo grande lavoro enciclopedico, il *Tresor* (Tesoro). Scritto in francese durante l'esilio, è in assoluto la prima *summa* redatta in una lingua volgare. È costituito da tre libri che trattano di teologia, storia e storia naturale, etica, retorica e politica. In Italia fu diffuso tra il Duecento e il Trecento attraverso una versione toscana. In toscano Brunetto redasse invece un poemetto enciclopedico-morale in settenari, rimasto incompiuto, il *Tesoretto*.

Il *Tresor* e il *Tesoretto*

1.1.7. Poesia popolare e giullaresca.

Sfugge a un diretto rapporto con i luoghi istituzionali di cui si è parlato sopra il vasto settore della poesia popolare, affidata alla creazione collettiva e alla tradizione orale, che lasciano pochissime tracce nella documentazione scritta.

Carattere orale della poesia popolare

Un carattere determinante di questa poesia è la ripetizione di forme e motivi costanti, con parziali varianti dovute alle differenze linguistiche e sociali: la sua elaborazione si intreccia con il canto, la musica, la danza e ha luogo soprattutto durante le feste che scandiscono le stagioni; i testi vengono fissati in forma scritta solo quando interviene la curiosità di un pubblico non popolare, o quando qualche professionista dello spettacolo e della festa intende fissare meglio nella memoria il proprio abituale repertorio.

La funzione
mediatrice
dei giullari

Nell'Italia del Duecento, i professionisti dello spettacolo sono naturalmente i *giullari* (cfr. 0.3.2 e PAROLE, tav. 5), che fanno da mediatori tra i motivi di origine popolare e quelli derivanti dalle culture superiori (soprattutto dalla recente tradizione «cortese», ma anche da quella latina ed ecclesiastica). I giullari più abili e colti fissano in redazioni individuali gli schemi della poesia popolare, o rendono accessibili anche a un livello popolare i temi e le forme della cultura alta e scritta (e una delle caratteristiche più costanti del loro lavoro è la non perfetta regolarità metrica). Il loro pubblico, d'altra parte, comprende un po' tutti gli strati sociali: va dalle più altere corti feudali alle piazze dei più poveri villaggi agricoli; ma i loro maggiori guadagni vengono sempre da doni ed elargizioni di nobili e ricchi personaggi.

Le prime espressioni di poesia popolare in volgare sono in Italia molto precoci, di gran lunga anteriori a ogni testimonianza scritta di poesia colta. E i più antichi versi conservatici dalla scrittura sono in vario modo legati alla produzione giullaresca. Alla metà del secolo XI risale il cosiddetto *Ritmo laurenziano*, in cui un giullare, usando una serie di versi doppi con rima interna, chiede a un vescovo di Pisa il dono di un cavallo. Al secolo XII risale anche una singolare produzione connessa all'ambiente monastico benedettino e dovuta a giullari professionisti o a monaci esperti in linguaggio giullaresco, che intendono diffondere in forme poetiche popolari una tematica morale o religiosa.

Il Ritmo
laurenziano

I Memoriali
bolognesi

Più consistenti tracce di argomenti e moduli popolari e giullareschi sono conservate da documenti piuttosto tardi, che trascrivono testi semplici di origine molto più antica. La documentazione più fitta è fornita dai Memoriali bolognesi, cioè dai *Libri Memorialium*, registri semestrali su cui i notai di un ufficio bolognese riportarono, dal 1265 al 1463, tutti i contratti e i testamenti: per impedire aggiunte illegali negli spazi rimasti in bianco, essi presero l'abitudine di riempirli con poesie del genere più vario. Oltre a frammenti di testi colti (per il caso della *Commedia*, cfr. 2.1.11), queste trascrizioni contengono molti componimenti di origine popolare, che però recepiscono anche formule e motivi tipici della poesia amorosa provenzale e siciliana. Lo schema più diffuso è quello del *contrasto*, che prevede alterchi tra voci diverse e in cui ha particolare rilievo la recitazione. Disagi e dissidi della vita familiare, desideri, conflitti e pene d'amore, schermaglie del corteggiamento, partenze e abbandoni, sono i motivi esili ma intensi di questa poesia, che spesso doveva tradursi anche in danza: tra i testi più noti è quello che canta della fuga dell'usignolo, *For de la bella bella cayba*, e quello in forma di contrasto tra una madre e una figlia che vuole a ogni costo marito, *Mamma, lo temp'è venuto*.

I contrasti

Ruggieri
Apugliese

I testi giullareschi sono per lo più anonimi; fanno eccezione il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo e il piccolo gruppo di componimenti del giullare senese RUGGIERI APUGLIESE, caratterizzati da una giocosa carica di vanteria e di aggressività e il gusto dell'esagerazione e del paradosso.

I.1.8. Cultura e centri geografici.

Lo sviluppo di numerosi centri regionali e locali dotati di una propria identità politica e culturale è caratteristica costante della storia italiana. E la stessa nostra letteratura non è mai la vicenda di un organismo unitario e compatto, bensì quella di centri diversi, che raccolgono determinati uomini di cultura, si specializzano in particolari generi e tecniche letterarie, fino a costruire autonome tradizioni. L'affermazione del volgare nella letteratura italiana nel secolo XIII si appoggia sulle molteplici tradizioni locali: ne è segno esplicito la varietà estrema delle forme dialettali. L'eccessiva frantumazione può rendere troppo difficoltosa la comunicazione tra le diverse aree: si cerca allora di costruire un tipo di volgare capace di comunicare a un livello più ampio, che non sia semplicemente regionale, e ciò porterà, nel secolo XIV, all'affermazione del toscano come lingua letteraria media e alla conquista di una piena egemonia di Firenze su tutti gli altri centri culturali italiani, che però non perderanno la propria identità e vitalità.

Identità locale
e aspirazione
unitaria

Affermazione
del toscano

Se si volessero seguire uno per uno i processi storici dei singoli centri municipali e regionali, il discorso diventerebbe troppo minuzioso: i riferimenti alla loro storia culturale verranno quindi fatti volta per volta, là dove serviranno a illuminare i caratteri dei più significativi generi letterari, autori e testi. Per il secolo XIII, forniamo intanto, con l'aiuto di una cartina (cfr. CARTE, tav. 18), un quadro generale di tali centri, indicando per ciascuno le caratteristiche salienti e gli autori notevoli.

Vitalità
dei centri
culturali

CARTE tav. 18

I maggiori centri culturali italiani nel secolo XIII

Si forniscono di seguito, per ciascuno dei centri, soltanto i dati offerti nella presente storia letteraria. Ci sono però autori il cui luogo d'origine non corrisponde a quello in cui svolgono la loro attività intellettuale, e autori che entrano in contatto con luoghi diversi, spostandosi anche con una certa frequenza. La cultura legata alle corti presenta una notevole mobilità interna, sia perché le singole corti (per varie ragioni storiche e politiche) sono quasi sempre in movimento, senza identificarsi in una sede fissa e definitiva, sia perché alcuni cortigiani si spostano frequentemente tra corti diverse, sia perché alcune aree regionali sono caratterizzate da più corti legate tra loro da rapporti dinastici e scambi di vario tipo. Inoltre diversi centri comunali all'interno della stessa area regionale hanno tra loro notevoli contatti che creano dinamiche complesse. Si deve poi tener presente che numerosi furono gli scambi tra intellettuali di aree diverse e i contatti con centri stranieri (specialmente francesi).

segue

Corti dell'Italia nord-occidentale.

Trovatori provenzali si muovono tra le corti della Savoia, del Monferrato, della Lunigiana. Genova, il centro cittadino che funge da raccordo tra le diverse corti, presenta una produzione poetica in provenzale e in dialetto genovese (0.3.7).

Area lombarda e padana.

Giullari e trovatori (Sordello a Mantova, 0.3.7). Nei centri comunali di Milano, Cremona, Verona, Brescia, letteratura didattica e moralistica in volgare e in latino (1.2.4, 1.4.5). Salimbene da Parma (1.4.3).

Marca Trevigiana.

Trovatori provenzali nelle corti dei da Romano e degli Estensi (0.3.7).

Venezia.

Ripresa della poesia provenzale (0.3.7). Marco Polo (1.4.4).

Padova.

Cultura universitaria filosofica e medica (1.4.2). Letteratura cronachistica (1.4.3). Preumanisti padovani e Mussato (2.2.5).

Bologna.

Università e scuola di diritto e di medicina (1.1.5). *Ars dictandi* e trattati di retorica (1.1.6). Ripresa di poesia provenzale (0.3.7). Poesia giullaresca (1.1.7). Poesia cortese e Guinizzelli (1.3.7).

Firenze.

Scuola di retorica e Brunetto Latini (1.1.6). Poeti cortesi guittoniani; Rustico Filippi e poesia giocosa (1.3.5); Cavalcanti, Dante e «dolce stil novo» (cfr. il cap. 1.3). Volgarizzatori e Bono Giamboni (1.4.5). Letteratura cronachistica (1.4.3). *Novellino* (1.4.6).

Pistoia.

Cultura giuridica. Poesia cortese (1.3.4) e Cino da Pistoia (1.3.9).

Pisa.

Centro di scrittura di libri in volgare. Rustichello (1.4.4).

Lucca.

Bonagiunta Orbicciani e poesia cortese (1.3.4).

Arezzo.

Centro di scrittura di libri in volgare. Cultura universitaria e notarile. Guittone e poesia cortese (1.3.4). Ristoro d'Arezzo (1.4.2).

Siena.

Centro di scrittura di libri in volgare. Ruggieri Apugliese (1.1.7). Cecco Angiolieri e poesia giocosa (1.3.10). Produzione poetica anche in centri minori, limitrofi, come San Gimignano (1.3.11).

Area umbra.

Intorno ai centri più importanti di Perugia e di Assisi, attività di san Francesco e letteratura francescana, fino alle laudi e a Iacopone da Todi (cfr. il cap. 1.2).

Roma.

Cultura ufficiale ecclesiastica. Roma e i conventi del Lazio sono luogo di soggiorno e di lavoro per vari intellettuali ecclesiastici che si muovono tra centri diversi (tra essi i filosofi, nati nel Lazio, Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso d'Aquino, 1.2.5 e 1.2.6).

Montecassino e area campana.

Attraverso Montecassino, rapporto tra la cultura ecclesiastica e monastica e la nobiltà napoletana e campana. Scuole di retorica di Capua.

Corte di Federico II.

Luogo d'incontro di culture diverse; prosa dei *dictatores* (1.1.5). Scuola poetica siciliana (1.3.2).



1.2. La letteratura religiosa

1.2.1. La vita religiosa nel secolo XIII.

Il Cristianesimo
nel sec. XIII

Il Cristianesimo costituisce nel secolo XIII un punto di riferimento essenziale per esperienze che hanno luogo in tutti gli strati della società.

Forse mai come in questo secolo la società medievale europea (e quella italiana in particolare) ha voluto ricavare dal messaggio di Cristo una sollecitazione a rigenerarsi, forse mai si è tanto impegnata a cercare uno stretto e concreto legame tra la fede cristiana e le condizioni dell'esistenza terrena.

Verso
una religiosità
più profonda

La maggiore sicurezza della vita quotidiana a partire dal secolo XII (pur sempre limitatissima, se la si confronta con quella a cui siamo oggi abituati) fa sì che il messaggio di Cristo venga compreso e vissuto in tutta la sua rilevanza anche al di fuori della cerchia dei monaci e del clero, nei vari strati della società urbana; e tra la fine del secolo XII e l'inizio del secolo XIII si diffonde in vari ambienti la convinzione che il mondo, dominato dalla violenza, dalla prepotenza e dalla corruzione, possa trasformarsi e divenire realmente e totalmente cristiano. Questa convinzione si scontra però con i valori prevalenti di chi detiene il potere e con le strutture ufficiali della Chiesa, ed è costretta a esprimersi soprattutto nelle forme dell'*eresia* e dell'*escatologismo* (dal greco *éshatos*, "ultimo, finale" e *lógos*, "parola", si riferisce a tutto ciò che riguarda la fine dell'uomo e del mondo) o *millenarismo* (l'attesa di un nuovo «millennio», di una nuova storia governata da Dio).

L'eresia

Non è possibile accennare qui alla varietà di forme che l'eresia e l'escatologismo (spesso intrecciati) assumono tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Ricordiamo soltanto che l'eresia nasce spesso negli strati più umili della società che affermano l'ideale della povertà cristiana: in polemica contro il «professionismo» e la corruzione del clero, si sostiene il diritto, anche per i laici, a un rapporto diretto con la parola di Dio. Molti di questi movimenti non sorgono con esplicite intenzioni eretiche, ma evolvono in eresie solo in seguito alla condanna della Chiesa (così accade per i Valdesi). In deliberata opposizione ai dogmi della Chiesa di Roma si svolge l'eresia dei *catari* (cioè i "puri"), basata su una teologia dualistica, che distingue nettamente dagli uomini prigionieri del male i pochi eletti, predestinati alla beatitudine: questa eresia si diffonde soprattutto in Provenza e nell'Italia settentrionale, costituendo addirittura una sua gerarchia ecclesiastica opposta a quella di Roma, e trovando adesioni anche nell'aristocrazia feudale.

I catari

Nei confronti dell'eresia la risposta della Chiesa di Roma, dopo un primo momento di incertezza, è decisa e spietata arrivando persino a forme di sterminio di massa. La caccia all'eretico diventa una crudele attività (comincia in questo periodo la sinistra storia del Tribunale dell'Inquisizione, fondato nel 1233), nella quale le autorità laiche offrono pieno appoggio a quelle religiose; la coscienza comune arriva a vedere nell'eretico il concentrato di ogni male, lo strumento di occulte macchinazioni (e il rogo degli eretici diventa un vero spettacolo per la plebe cittadina).

La risposta
della Chiesa

Tuttavia la Chiesa non si limita a dare risposte violente: essa avverte infatti la necessità di inserirsi maggiormente nella vita sociale, di far proprie in qualche modo le spinte al rinnovamento provenienti da tutta la società, sottraendole al richiamo dell'eresia. La nascita degli *ordini mendicanti*, quello *domenicano* (o dei predicatori) e quello *francescano* (o dei frati minori), si traduce in una nuova e dinamica presenza dell'ortodossia cristiana nella realtà quotidiana. Questi ordini ribaltano la concezione della vita monastica, separata dal mondo, chiusa nella contemplazione e nella preghiera, e intervengono in maniera attiva nella vita cittadina. In poco tempo conventi domenicani e francescani sorgono in quasi tutte le più importanti città italiane ed europee.

La nascita
degli ordini
mendicanti

I domenicani sono più legati alle strutture dominanti della Chiesa: specializzati sul piano dottrinale e teologico, concentrano i loro sforzi sulla predicazione (cfr. 1.2.3) e si pongono come primo scopo la lotta all'eresia.

L'ordine
domenicano

In più stretto rapporto con l'esistenza di ogni giorno e con la religiosità delle masse operano i francescani, che contano anche sull'eccezionale personalità del loro fondatore, san Francesco d'Assisi. La figura di Francesco sorprende e affascina ancor oggi per l'intensità con cui rivive il messaggio di Cristo: egli richiama innumerevoli seguaci e diffonde in tutte le classi sociali un desiderio di penitenza, di umiltà, di fedeltà alla lettera del Vangelo.

Francesco
d'Assisi

Senza sfiorare l'eresia, l'esperienza francescana rispondeva alla radicale istanza di rinnovamento della vita religiosa che percorreva tutto il secolo XIII. Le autorità ecclesiastiche furono molto caute nell'accettarne e riconoscerne tutte le implicazioni, e operarono accortamente per renderne innocui gli ideali più rivoluzionari. Sorto e propagatosi con meravigliosa rapidità, l'ordine francescano cominciò, alla morte del fondatore, ad essere lacerato da aspre contese tra coloro che intendevano restare assolutamente fedeli al messaggio di povertà di Francesco (chiamati *spirituali*) e coloro che propugnavano una totale istituzionalizzazione e l'acquisizione di beni economici e di poteri temporali (chiamati *conventuali*). Gli spirituali si affidavano alla mistica attesa di un rinnovamento radicale, collegandosi anche all'insegnamento di GIOACCHINO DA FIORE, che Dante chiama «il calavrese abate Gioacchino / di spirito profetico dotato» (*Paradiso*, XII, 140-41): nato a Celico, presso Cosenza, intorno al 1130 e morto nel 1202, egli fu il fondatore di una nuova comunità monastica nell'eremo di San Giovanni in Fiore, sulla Sila. In alcuni trattati latini, dallo stile immaginoso, animati da una visionaria attesa di luce e di verità, Gioacchino espone dottrine basate su una concezione teologica della storia, che viene distinta in tre età, quella del Padre (l'età dell'autorità, corrispondente al Vecchio Testamento), quella del Figlio (l'età della fede, successiva alla venuta di Cristo) e quella dello Spirito Santo (l'età dell'amore, della luce e della libertà, prossima a venire con il rinnovamento della Chiesa).

L'ordine
francescanoGli spirituali
e i conventualiGioacchino
da Fiore

1.2.2. *San Francesco d'Assisi e il Cantico di frate Sole.*

Oltre che l'assoluto protagonista della vita religiosa del secolo XIII, FRANCESCO D'ASSISI (nato nel 1182 ca, morto nel 1226) fu anche l'autore del primo testo volgare di alto valore poetico, il *Cantico di frate Sole*.

Francesco possedeva una profonda cultura religiosa, che si accompagnava a una singolare attenzione per la letteratura romanzesca francese, testimoniata – fra l'altro – dai termini «cortesi» con cui egli vuole indicare il proprio rapporto con la povertà (descritta come «amante»), dal carattere avventuroso di certe sue iniziative (come il viaggio in Oriente compiuto tra il 1219 e il '20) e dalla sua consuetudine di indicare sé e i propri frati come «ioculatores Domini», «giullari del Signore»: nei giullari egli vede infatti realizzarsi un comportamento che rovescia i valori costituiti della società e distrugge le convenienze mondane.

Il *Cantico di frate Sole*

Il *Cantico di frate Sole* (chiamato anche *Laudes creaturarum* o *Cantico delle creature*) fu composto probabilmente un anno prima della morte, quando il santo soffriva di una malattia agli occhi: è una preghiera a Dio in volgare umbro, in trentatre versi non legati a un metro preciso, ma ritmati secondo schemi stilistico-retorici della prosa latina medievale e della poesia biblica (in primo luogo il *Cantico dei Cantici*). Dopo un'iniziale lode della potenza divina e l'affermazione dell'indegnità dell'uomo di fronte alla grandezza di Dio, il cantico invita a lodare il Signore e le sue creature, dal sole agli astri, ai quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra), e di queste creature sottolinea tutta la bellezza, la bontà, la positività. Dopo questa dichiarazione di amore a Dio attraverso le cose, due altre «lodi» chiamano direttamente in causa l'uomo: una in nome del perdono e della sofferenza, l'altra in nome della morte. L'esaltazione della vita del creato si chiude così con il riconoscimento della necessità della morte e con una impassibile distinzione tra la morte nel peccato (che porta alla dannazione eterna) e quella in grazia di Dio. Un'ultima lode corale al Creatore riassume tutto il cantico sotto il segno della parola *umilitate*.

Il fascino della semplicità

In questo testo il volgare risuona per la prima volta con estrema nitidezza, incarnandosi in parole brevi ma capaci di riassumere un'esperienza assoluta: al cantico ne deriva una straordinaria suggestione, acquisendo il fascino di qualcosa di originario e di incontaminato. Il ritmo lento e ripetitivo inserisce perfettamente la preghiera nella dimensione di un rito iniziale e mattutino, in cui la gioia per lo splendore della luce si intreccia alla serena attesa della morte.

1.2.3. *La letteratura degli ordini mendicanti.*

Francescanesimo e misticismo

La letteratura che si ispira alla grande personalità di san Francesco è tutta volta a rievocare la vita e le opere, a conservarne la memoria e a divulgarne il valore esemplare: essa viene elaborata all'interno dell'ordine francescano ed esprime spesso atteggiamenti di pietà ingenuamente popolare, o rispecchia i

conflitti che si svolgono all'interno dell'ordine e le diverse interpretazioni della regola del santo. Un aspetto fondamentale della letteratura francescana e di gran parte della letteratura religiosa del Duecento è il misticismo: l'esperienza di Francesco viene spesso presentata come modello di percorso ascetico che mira alla visione di Dio, all'identificazione con Cristo e all'annullamento di sé nella luce totale dell'amore divino.

Strumento essenziale degli ordini mendicanti, la predicazione ebbe nel secolo XIII una storia molto complessa, condizionata anche dall'ostilità che spesso le iniziative dei nuovi ordini incontravano presso il clero secolare delle città, che dal loro dinamismo sentiva minacciate le proprie prerogative. In primo piano, nell'elaborazione di sottili ed efficaci tecniche oratorie, furono i domenicani, dotati di grandi capacità di persuasione, veri e propri «manipolatori» degli umori delle masse.

La predicazione domenicana

La predicazione si svolgeva naturalmente in volgare, dal pulpito delle chiese, e si affidava anzitutto alle spontanee doti d'eloquio del predicatore; ma queste doti potevano essere coltivate e migliorate attraverso l'uso dei primi manuali di *ars praedicandi* (cfr. 0.1.7) e di vari repertori latini, in cui erano riportati diversi modelli di *sermone*, destinati a diverse occasioni. Momento fondamentale di ogni predica era l'*exemplum* (cfr. 0.1.10 e 1.4.1), narrazione di storie sorprendenti, spesso riferite all'aldilà, capaci di catturare l'attenzione degli ascoltatori più ingenui. Gli *exempla* venivano attinti da specifici prontuari, ma anche da più vaste antologie di racconti leggendari e agiografici, come la fortunatissima *Legenda aurea* (raccolta di episodi delle vite dei santi) del domenicano IACOPO DA VARAZZE (1230 ca-1298).

Tecniche e strumenti dei predicatori

1.2.4. *La poesia didattica volgare dell'Italia settentrionale.*

Alla vita religiosa delle classi urbane, al suo tono medio e dimesso, privo di grandi slanci e di grandi ideali, si lega una poesia di tipo didattico, diffusa soprattutto in alcuni centri dell'Italia settentrionale. Questa produzione in versi riveste per noi un interesse prevalentemente linguistico: ha intenti di comunicazione diretta e perciò fa uso dei dialetti locali, cercando di adattarvi alcune strutture ricavate dalle letterature romanze e dalla tradizione latina.

Caratteristiche linguistiche

Tale poesia non avrà seguito nei secoli successivi, in quanto verrà spazzata via dai modelli toscani. I suoi contenuti e le sue forme rivelano caratteri estremamente schematici e ingenui. Talvolta vi appare un candido gusto del favoloso e del meraviglioso, che si limita a dilatare, trasformandola nell'immaginario, la realtà consueta del mondo cittadino: numerose sono le «visioni» dell'oltretomba, costituite dalla combinazione di pochi particolari spaventosi o soavi, attinti a un mondo di immagini già note al pubblico.

Il gusto del meraviglioso

L'omogeneità di questa poesia deriva dalla sua materia, dal suo tipo di pubblico, dall'area geografica di diffusione (tra Lombardia e Veneto) e dalle forme metriche, che generano un ritmo lento e monotono per il prevalere di versi lunghi, soprattutto l'*alessandrino* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 19). Cremonese è GIRARDO PATECCHIO, operante probabilmente all'inizio del secolo, autore di uno *Splanamento de li Proverbi de Salamone* e di una tenzone in versi con un tal UGO DI PERSO intitolata *Noie* (elenchi di cose fastidiose, sul modello di un vero e proprio genere della poesia provenzale, l'*enueg*). E forse cremonese è UGUCCIONE DA LODI (anch'egli attivo all'i-

Alcuni esempi di poesia didattica

La versificazione italiana

Basandosi sui comuni principi della versificazione romanza (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 14), la versificazione italiana fa leva sulla varietà degli accenti delle parole della nostra lingua (in genere i vocaboli possono essere piani, tronchi o sdruccioli) con conseguenti ampie possibilità di ritmo. I versi si formano e si distinguono tenendo conto della posizione degli accenti tonici e del numero delle sillabe: l'accento più importante è l'ultimo del verso, ma, data la natura degli accenti delle parole italiane, esso non coincide quasi mai con la sillaba finale del verso. Questa coincidenza si può avere soltanto quando l'ultima parola del verso è tronca (*virtù*); quando essa è piana, l'ultimo accento coincide ovviamente con la penultima sillaba (*amante*), e quando è sdrucciola con la terzultima (*mobile*).

A differenza di ciò che accade in francese e in provenzale, la numerazione delle sillabe dei versi si fa considerando l'ultima sillaba accentata non come l'ultima del verso, ma come la penultima (prendendo cioè come riferimento la forma tonica più corrente in italiano, quella piana). Così al decasillabo francese (dieci sillabe, accento finale sulla decima), corrisponde in italiano l'endecasillabo (undici sillabe, ma sempre accento finale sulla decima); all'ottosillabo francese il novenario, ecc.: insomma, pur trattandosi degli stessi versi, la numerazione italiana comporta un numero in più. Ed è naturale che, quando i versi si concludono con parole tronche o sdrucciole, resti comunque determinante la posizione dell'ultimo accento: un endecasillabo tronco sarà di dieci sillabe (l'ultima sillaba accentata è anche l'ultima del verso); un endecasillabo sdrucciolo, di dodici (dopo l'ultima sillaba accentata ci sono altre due sillabe).

Per l'individuazione dei versi è anche essenziale la presenza o meno di pause ritmiche (*cesure*) ricorrenti: si possono così distinguere *versi con cesura e versi senza cesura*. Tra questi ultimi i più usati sono il *quinario* (cinque sillabe, ovviamente con accento sulla quarta), il *senario* (sei sillabe), il *settenario* (sette sil-

labe, con accento sulla sesta e un altro accento su posizioni varie; dopo l'endecasillabo è il verso più usato nella nostra poesia, dotato di grande varietà ritmica), l'*ottonario* (uno dei versi più facili) e il *novenario* (corrispondente all'ottosillabo francese, con struttura ritmica variabile); meno frequente l'uso di versi come il *quadrisillabo* o il *decasillabo* (che avrà una fortuna particolare nel melodramma e nella poesia romantica).

I versi con cesura possono essere *con cesura mobile* o *con cesura fissa*: questi ultimi risultano dall'accoppiamento di due membri uguali; ci possono così essere *quinari doppi*, *senari doppi*, ecc. Il più diffuso, alle origini della poesia italiana, è l'*alessandrino*, che riprende l'alessandrino francese, con due coppie di settenari (quattordici sillabe, corrispondenti alle dodici del verso francese).

Il verso per eccellenza con cesura mobile è l'*endecasillabo*, che deriva dal decasillabo francese e provenzale e che nella forma originaria risulta dall'unione di un *quinario* e di un *settenario* o viceversa (corrispondenti alle quattro sillabe più sei del decasillabo francese): quando il primo membro è un *quinario*, lo si definisce *endecasillabo a minore* (in quanto comincia dal membro minore); quando il primo membro è un *settenario*, lo si definisce *endecasillabo a maggiore* (in quanto comincia dal membro maggiore). Perché si abbia effettivamente un endecasillabo e non una mera giustapposizione di *quinario* e *settenario* (la cui somma darebbe in effetti dodici sillabe), il primo membro deve però essere tronco (come è il *settenario* nell'*endecasillabo a maggiore* «La bocca mi baciò / tutto tremante» e in quello a minore «quel giorno più / non vi leggemmo avanti») o tra il primo e il secondo membro deve esserci *sinalefe*, cioè fusione (come nell'*endecasillabo a minore* «Noi leggiavamo / un giorno per diletto», in cui le due sillabe separate da cesura *mo/un* vanno calcolate come una sola sillaba). Quanto agli accenti dei due membri del verso, resta il fatto che l'accento finale deve cadere, comunque, sulla decima sillaba, mentre le altre posizioni possono variare secondo le combinazioni dei due membri. Le combinazioni generali qui indicate comportano molte eccezioni e varianti, con cesure particolari e soluzioni tecniche molteplici.

nizio del secolo), autore del *Libro*, monotona descrizione delle pene infernali che si conclude con una lunga invocazione a Dio. Il frate francescano GIACOMINO DA VERONA è invece autore di due rozzi poemetti escatologici, il *De Ierusalem celesti* (sulle delizie del Paradiso) e il *De Babilonia civitate infernali* (sugli orrori dell'Inferno).

La tradizione della poesia didattica dell'Italia del Nord venne nobilitata da un autore più colto e, a suo modo, raffinato, il milanese BONVESIN DA LA RIVA, vissuto nella seconda metà del Duecento e morto tra il 1313 e il 1315: maestro privato di grammatica a Milano, rappresenta molto bene gli atteggiamenti delle classi medie. Egli è fedele all'antico modello comunale e contrario alla prepotenza della grande nobiltà, che alla fine del secolo trasforma il Comune di Milano in una vera e propria Signoria: assai limitata è la sua ottica municipale, che si concentra in una ingenua esaltazione della bellezza, della grandezza e della giustizia della città, come mostra il suo trattato in latino *De magnalibus urbis Mediolani* (Le meraviglie di Milano, 1288). La sua cul-

tura è di tipo retorico, scolastico, moralistico, ben inserita nella tradizione medievale; la sua religiosità è intensa e autentica, con solide radici popolari.

Oltre a varie opere in latino, egli scrisse una ventina di poemetti in quartine di alessandrini, in un volgare milanese sottoposto a un accurato ma spesso schematico lavoro retorico. Molteplici sono i modi in cui Bonvesin organizza in questi poemetti il suo discorso didattico. Abbiamo l'insegnamento diretto, come nel catalogo dei comportamenti da usare a tavola, *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* (Cinquanta «cortesie da desco»); abbiamo poi le narrazioni di *exempla*, semplici e ricche di energia, come il celebre *Libro delle Tre Scritture*, dove si descrivono le pene dell'inferno (*De scriptura nigra*), la passione di Cristo (*De scriptura rubra*) e le glorie del paradiso (*De scriptura aurea*). Infine abbiamo i contrasti, in cui l'autore adatta al suo moralismo pacato e limitato, ma rigoroso, il metodo della *disputatio*, genere ampiamente diffuso nella cultura medievale.

Le sue opere in volgare milanese

1.2.5. Bonaventura da Bagnoregio: il potere mistico della parola.

Tra pensiero francescano e cultura ufficiale

La figura piú prestigiosa della cultura francescana del secolo, sia dal punto di vista teorico e filosofico, sia dal punto di vista ufficiale e istituzionale, è quella di BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (1221-1274), il «dottor serafico». Seguendo gli studi e poi insegnando presso la facoltà di teologia dell'università di Parigi tra il '43 e il '57, e svolgendovi varie conferenze negli anni successivi, Bonaventura colloca con un significato ben preciso il pensiero francescano all'interno della filosofia scolastica e dei dibattiti sul pensiero di Aristotele.

Centralità della fede

I suoi scritti filosofici, teologici e mistici affermano la centralità della fede e riducono la ragione umana a semplice, temporaneo strumento del processo che porta alla fede. Opponendosi alla tradizione aristotelica (alla quale, comunque, presta notevole attenzione), Bonaventura riattraversa, con uno slancio che gli deriva dal grande modello di Francesco, la tradizione di pensiero cristiano risalente a sant'Agostino e al neoplatonismo. Secondo questa prospettiva, egli riconosce in Dio la luce assoluta, fonte ed esempio di tutta la vita dell'universo. Tutta la realtà è una scala per salire a Dio; e il filosofo ha il compito di definire i gradi di questa scala, di distinguere (anche con estrema sottigliezza) le varie articolazioni del grande libro dell'universo in cui è racchiuso il *vestigium*, la "traccia", della sapienza divina.

Itinerarium mentis in Deum

Tra le numerose opere di Bonaventura vanno ricordati almeno il *Breviloquium*, sintesi del suo pensiero teologico, e il celebre *Itinerarium mentis in Deum* (Itinerario dell'anima a Dio), vero manuale di contemplazione, che indica le tappe del viaggio intellettuale per giungere alla visione di Dio.

1.2.6. Tommaso d'Aquino: il potere della ragione.

Cristianesimo e sistema aristotelico

La filosofia del domenicano TOMMASO D'AQUINO (1224 o '25-1274), il «dottore angelico», compie una rigorosa sintesi tra il sapere cristiano e l'insegnamento di Aristotele. Nato a Roccasecca da una famiglia feudale, egli soggiornò a lungo a Parigi, dove insegnò tra il '56 e il '59 e poi tra il '69 e il '72. Tra le sue numerosissime opere si distinguono le due gigantesche trattazioni sistematiche, la *Summa contra Gentiles* (1261-64) e l'incompiuta *Summa theologiae*.

Fede e naturalis ratio

Tommaso polemizza con le interpretazioni del pensiero aristotelico che si richiamano ai commenti di Averroè (cfr. o.i.8), molto diffuse nelle scuole parigine e tendenti a mostrare la non coincidenza tra fede cristiana e fondamenti del sistema aristotelico (questo orientamento averroistico, che in futuro favorirà la nascita di forme di pensiero «materialistico», ha una fortissima presenza in tutta la filosofia della seconda metà del secolo XIII). Per Tommaso è invece possibile uno stretto accordo tra Cristianesimo e filosofia aristotelica: la *naturalis ratio*, "ragione naturale", che nel mondo antico ha avuto la massima valorizzazione in Aristotele, è strumento essenziale per la conoscenza dell'universo e di Dio, anche se la sua giustificazione finale deriva sempre dalla fede e dalla

rivelazione cristiana, che essa non contraddice in nessun modo. Su tale base egli elabora un sistema complesso e articolato che, per la sua perfezione architettonica e per la sterminata ricchezza dei suoi elementi, si suole paragonare a un'immensa cattedrale gotica.

La filosofia tomistica sarà per secoli il piú sicuro sostegno teorico dell'ortodossia cattolica, la filosofia ufficiale della Chiesa di Roma: essa offre una visione unitaria e strutturata del sapere e dell'universo, e insieme porge grande attenzione alle realtà particolari, alla natura e agli individui. La sua capacità di assorbire e di far propri filosofie e motivi culturali anche molto diversi e di collocare ogni elemento in una ferrea gerarchia, offre alla Chiesa uno strumento di eccezionale potenza.

La filosofia tomistica

1.2.7. Iacopone da Todi.

La poesia religiosa in latino produce nel secolo XIII alcuni ritmi che sono rimasti celebri (come il *Dies irae* di Tommaso da Celano, il *Pange lingua* di Tommaso d'Aquino e lo *Stabat Mater* attribuito a Iacopone da Todi), mentre in volgare si sviluppa una nuova forma, la *lauda* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 20), legata alle pratiche di numerose confraternite (cfr. I.1.5).

Nella nuova tradizione della lauda si inserisce la voce vigorosa e sconvolgente di IACOPONE DA TODI, e alcune sue laude circolano e si diffondono presto in vari laudari, anche se in origine esse non sono destinate all'uso da parte di confraternite, ma sono scritte per essere cantate all'interno di conventi francescani, in stretto riferimento all'esperienza ascetica dell'autore. Nel Trecento e nel Quattrocento i manoscritti delle *Laude* di Iacopone si diffusero in vario modo, soprattutto nell'ambiente francescano; la prima edizione a stampa uscì a Firenze, a cura di Francesco Bonaccorsi, nel 1490.

Le Laude di Iacopone da Todi

Le poche notizie che si hanno sulla vita di Iacopone sono quasi tutte ricavate dalla sua poesia: nato a Todi tra il 1230 e il '36 dalla nobile famiglia dei Benedetti, ebbe una solida formazione culturale ed esercitò la professione giuridica, partecipando alla vita mondana della sua città, dalla quale si allontanò nell'inverno del '68, per una subitanea conversione; secondo la leggenda, questa conversione avrebbe avuto luogo in seguito a una sciagura — il crollo di un pavimento — avvenuta durante una festa da ballo: sotto le vesti della moglie, morta nel disastro, Iacopone avrebbe trovato un cilicio, ruvido abito di penitenza.

La vita

Egli trascorse allora dieci anni in penitenza, umiliandosi e vagando come mendicante; nel 1278 entrò nell'ordine francescano come frate laico, e si avvicinò agli spirituali, svolgendo una dura polemica contro la corruzione della Chiesa e recandosi spesso a Roma. Dopo le speranze suscitate dal papato di Celestino V (che nella lauda *Que sarai, Pier dal Morrone* egli mise in guardia contro i pericoli di eventuali compromessi), si trovò coinvolto nella violenta contesa tra Bonifacio VIII e gli spirituali. Con un gruppo di questi ultimi, perseguitati dal papa, si unì ai cardinali Iacopo e Pietro Colonna, sottoscrivendo il manifesto di Lunghezza (10 maggio 1297), in cui si negava la validità dell'elezione di Bonifacio. Ne seguirono la scomunica e una vera guerra: la città di Palestrina, in cui si erano raccolti i ribelli, subì un lungo

La polemica contro Bonifacio VIII

GENERI E TECNICHE tav. 20

Lauda

È un componimento di carattere religioso, che ha una grande fioritura nel secolo XIII e sopravvive a lungo nei secoli successivi. Esso sorge e si sviluppa nella pratica di varie confraternite (cfr. I.1.5) fin dalla fase iniziale del secolo XIII. Essenziale per la sua storia fu l'anno 1260, quando, sulla scia della profezia di Gioacchino da Fiore, si diffuse dappertutto l'attesa dell'età dello Spirito Santo, della fine dei tempi, del giudizio divino: in gran parte dell'Italia centro-settentrionale si propagò allora il movimento dei Disciplinati o Flagellanti (nato a Perugia per azione del frate Ranieri Fasani), che percorrevano le strade in grandi gruppi, battendosi in segno di penitenza e cantando lodi al Signore e alla Vergine. I Flagellanti, dopo la prima fulminea affermazione spontanea, si organizzarono in confraternite, e iniziarono a raccogliere i propri canti, trasmessi in un primo momento solo oralmente, in appositi *laudari*, molti dei quali sono giunti fino a noi (questi testi per lo più appartengono ai secoli XIV e XV). Il *laudario* più antico, quello di Cortona, è probabilmente precedente al 1270.

Il nome di questo componimento oscilla tra la forma *lauda* e la forma *laude* e si riferisce alle *laudes*, "lodi", che si rivolgevano alla divinità e venivano cantate in sequenze ritmiche (tali sono anche le *Laudes creaturarum* di san Francesco d'Assisi, cfr. I.2.2).

Le prime forme volgari ebbero strutture molto varie, che si andarono definendo grazie al largo uso che di questi canti si faceva nella vita delle confraternite: si impose la forma della *ballata* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 21), in cui si alternavano la voce di un solista (che cantava le singole stanze) e quella del coro dei fedeli (che cantavano la ripresa).

assedio e cadde nel settembre 1298. Iacopone fu imprigionato nel carcere di un convento e vi restò per lunghi anni, invocando invano dal papa la revoca della scomunica; solo alla morte di Bonifacio VIII, fu liberato dal successore Benedetto XI (1303), fautore di una politica più moderata verso i settori intransigenti del francescanesimo, e si ritirò nel convento di San Lorenzo di Collazzone (tra Perugia e Todi), dove morì nel 1306.

La religiosità
di Iacopone

La religiosità di Iacopone è tutta segnata dal violento conflitto tra le gerarchie temporali della Chiesa e il francescanesimo «pauperistico»: in questo contesto, essa si pone come ripulsa radicale del mondo, delle sue compromissioni, dei suoi intrecci di interesse, egoismo, vanagloria e sensualità. Legandosi alla più dura tradizione ascetica medievale, Iacopone rifiuta il corpo e ogni esperienza umana che dia valore alle cose corruttibili e terrene; ma respinge anche tutti i comportamenti correnti della vita sociale, tutte le debolezze e le ipocrisie su cui essi poggiano. I rapporti tra gli uomini gli appaiono privi di autentica solidarietà: l'amore è come un gioco di inganni; la vera amicizia non viene praticata; si vuol bene alle cose e agli averi altrui, non al vero essere del pros-

simo («L'omo non ama mene, / ama que de me ène»), e ciò comporta un reciproco logoramento («L'omo te vòle amare / mentre ne pò lograre»).

La poesia di Iacopone afferma così fino in fondo la negatività del mondo; si intrattiene a descrivere tutti i segni del male, della morte, del peccato, ci fa balenare squarci concretissimi della spietatezza e del vizio che improntano la vita contemporanea, anche nei suoi momenti più semplici e quotidiani: in questo essa raggiunge momenti di crudo realismo e di corrosiva forza satirica, grazie anche all'uso del dialetto umbro, al suo lessico vivo e corposo, che Iacopone assoggetta a penetranti deformazioni.

La rabbiosa asocialità di Iacopone non esclude però una forte carica comunicativa: egli manifesta il suo ripudio del mondo sempre attraverso il dialogo e il contatto, prendendo di petto l'ascoltatore, quasi a convincerlo con una violenza fisica. Molte laude hanno la struttura del «contrasto», sono cioè scontri tra voci diverse: la voce divina scuote l'anima dal suo torpore, si alternano rimproveri e giustificazioni e scattano dispute tra entità spirituali o tra persone. La polemica e l'urto, sempre presenti in questa poesia, conferiscono peso anche alle figure più astratte della tradizione medievale (come quelle delle virtù).

L'esperienza ascetica di Iacopone non è mai tranquilla e serena, ma sempre irrequieta e tormentosa: la ricerca dell'amore di Dio muove sempre dall'umiliazione di sé, dallo svilimento della propria persona. Di fronte ai valori su cui il mondo si regge, Iacopone sceglie (in sintonia con la tradizione francescana) la povertà, la malattia, la follia, e riduce se stesso a oggetto di beffa e di scherno: tra le laude più celebri ci sono quelle che iniziano «Senno me par e cortesia / empazzir per lo bel Messia» e «O Segnor, per cortesia, / manname la malsania» (nella seconda egli invoca su di sé un cumulo di disgrazie e di malattie e si augura di essere «schifato» da chi solo lo senta nominare).

In accordo con le posizioni degli spirituali, Iacopone si oppone all'uso intellettuale della religione, alle speculazioni teologiche della cultura universitaria, a cui ormai i francescani prendevano pienamente parte. E la durissima polemica contro la Chiesa di Roma (ne è celebre esempio la lauda *O papa Bonifazio, molt'ài iocato al mondo*) parte proprio dalla negazione di ogni sfruttamento materiale o istituzionale della religione.

Il punto d'arrivo di tutti questi atteggiamenti è l'esperienza mistica: la poesia di Iacopone vuole infatti definire la natura dell'amore divino, che è gioia e tormento, pace totale e guerra interminabile. Esso è paradossale, come l'amore cantato nella poesia cortese, ma in modo molto più violento e tumultuoso; infatti non è mai quieto, ma assedia e aggredisce l'anima, la urta e la provoca senza tregua. Esso è suprema «esmesuranza» (parola frequentissima nel lessico di Iacopone), negazione di ogni limite, immensità che annulla ogni realtà, ogni consistenza del mondo e della persona che ne è posseduta. Esso è perciò anche un assoluto nulla, «alta nichilidade», luce che coincide con la tenebra. La parola non può veramente esprimerlo, ma solo darne un'immagine pallida e allusiva: forse sarebbe addirittura meglio non tentare di tradurlo nei vocaboli della poesia; ma d'altra parte esso contiene una «abundanza in voler dire», che lo fa esplodere al di fuori, «en canto che è sibillare».

Poesia
della negatività
del mondo

I «contrasti»

Francescanesimo
di Iacopone

«Esmesuranza»
e «alta
nichilidade»
dell'amore divino

Il tema
dell'incarnazione
e della passione
di Cristo

Le laude piú intensamente mistiche si reggono sullo scontro di queste opposte tensioni: da una parte l'ineffabilità dell'esperienza estatica, dall'altra la necessità, per chi la prova, di esprimerla. Il canto si accende allora nel grido, nell'ossessiva invocazione all'amore divino. Questo amore insegue dappertutto l'anima umana e si umilia fino a scendere in questo mondo: l'incarnazione di Cristo è lo scandalo supremo, che porta la grandezza di Dio ad abbassarsi alla povera vita terrena, alla «viltà» della croce e della morte, per amore dell'uomo, per donargli la salvezza e la grazia. E nel contemplare la sofferenza di Cristo il disprezzo di Iacopone per la materia e per il corpo pare quasi attenuarsi; la sua poesia raggiunge momenti di affettuosa trepidazione, di austera delicatezza, di commozione essenziale, priva di qualsiasi sdolcinatura: così nella lauda piú famosa, il cosiddetto *Pianto della Madonna* (*Donna de Paradiso*), in cui si costruisce un severo e lineare movimento drammatico e diverse voci si intrecciano a quella principale di Maria che assiste alla passione del figlio Gesù.

Il linguaggio
delle *Laude*

Il linguaggio delle *Laude* ci viene incontro con la violenza dirimpante dell'arcaico dialetto umbro, che già di per sé si presenta come una scelta di povertà e di umiliazione, ma che spesso si arricchisce di latinismi tratti dal repertorio ecclesiastico e di vere e proprie invenzioni lessicali. La cultura poetica e religiosa di Iacopone è, d'altra parte, molto ampia, nutrita di una profonda conoscenza del linguaggio biblico e della contemporanea poesia volgare. Su questo materiale linguistico egli immette una ricca serie di elementi realistici, sempre con l'intento di creare lacerazioni, turbamenti, stridori; la sua sintassi, fortemente paratattica, è ricca di fratture, pronta in ogni momento a turbare i normali nessi tra le proposizioni, per mettere in rilievo la forza d'urto della parola.

1.3. La lirica volgare

1.3.1. *La nascita della lirica volgare: tradizione e problemi storici.*

La lirica volgare del Duecento, da cui ha origine il modello letterario di piú lunga vita e diffusione di tutta la letteratura italiana, è giunta fino a noi (come già si è accennato in 1.1.4) attraverso *canzonieri* organizzati sempre a una certa distanza dal momento della composizione dei testi. Soltanto tre dei canzonieri che ci sono rimasti risalgono alla fine del Duecento, e sono tutti di area toscana: il Vaticano Latino 3793 (manoscritto che reca il titolo *Libro de Varie Romanze Volgare*); il Palatino, segnato ora Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (codice lussuoso e illustrato con miniature); e il Laurenziano Rediano 9 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze.

I canzonieri
duecenteschi

L'origine toscana dei manoscritti a nostra disposizione pone notevoli problemi di interpretazione linguistica: tutti i testi, e in particolare i piú antichi testi siciliani, hanno subito una fortissima toscanizzazione, riconducibile non solo all'area linguistica dei compilatori, ma anche al ruolo di lingua letteraria dominante che il toscano cominciava ad assumere alla fine del Duecento.

Toscanizzazione
della prima lirica
volgare

Fu Dante, nel *De vulgari eloquentia*, I, 13 (cfr. 2.1.7), a dare una prima sistemazione alla storia della lirica del Duecento, distinguendola in tre momenti: 1. creazione di una lingua letteraria illustre, distinta dal dialetto corrente, da parte dei poeti siciliani della corte di Federico II (ma egli pensava che la loro lingua non coincidesse con il dialetto siciliano, proprio perché leggeva i loro testi in forme adattate al toscano letterario); 2. svolgimento di una poesia «cortese» in Toscana, ma in forme stilisticamente confuse e rozze di municipalità o addirittura «plebee» (per opera di Guittone d'Arezzo e dei guittoniani); 3. ripresa di piú adeguate forme illustri, ben distinte dai volgari municipali, nella poesia del bolognese Guinizzelli e del gruppo fiorentino di Dante e dei suoi amici.

La storia
della lirica

A differenza di quanto accade nella lirica cortese in lingua d'oc, nella lirica italiana il testo scritto acquista subito un'assoluta preminenza: numerosi sono i casi di lettura orale, ma i testi vengono composti in primo luogo per essere affidati alla scrittura, per essere recepiti anche da lettori lontani. I trovatori provenzali sono insieme poeti e musicisti e la loro poesia è strettamente intrecciata alla musica. Nella nuova lirica italiana, che pure da quella provenzale riprende

Il divorzio
tra musica e
poesia nella lirica
italiana

temi, schemi, strutture metriche, si ha invece un vero «divorzio» tra musica e poesia: quest'ultima è dovuta all'iniziativa di letterati, che concentrano tutta la loro cura nella parola scritta e creano soprattutto per farsi leggere (anche se spesso dei musicisti compongono musica su quegli stessi testi).

La parola scritta
e le nuove forme
metriche

La preminenza attribuita alla scrittura comporta una più sistematica elaborazione delle forme metriche: alle numerose ed eterogenee forme provenzali (che si definiscono in stretta relazione con quelle musicali) si sostituiscono strutture più articolate e razionalizzate, mentre il loro numero si riduce; nasce intanto una forma breve di rigorosa architettura, il *sonetto* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 21). Prende inizio allora una tendenza fondamentale destinata ad affermarsi in tutta la letteratura europea: la ricezione della poesia, la sua stessa nozione si sarebbero sempre più riferite alla pagina scritta.

GENERI E TECNICHE tav. 21

Componimenti e forme strofiche italiane

La maggior parte delle forme strofiche e dei componimenti poetici italiani si sviluppa nel corso del secolo XIII, in seguito all'influenza della poesia francese e provenzale; ma in una fase iniziale si dà una grande varietà di schemi e di possibilità.

Si hanno così *terzine*, *quartine*, *sestine*, *ottave*, che in linea di principio sono semplicemente strofe di tre, quattro, sei, otto versi (per strofe più lunghe si evitano denominazioni circostanziate). *Quartina* è termine generico, valido per ogni successione strofica di quattro versi. Con *terzina* si intende così la struttura di base dei componimenti in terza rima, per i quali è stato decisivo l'intervento di Dante: si tratta di strofe di tre endecasillabi, ma intrecciate grazie a una particolare collocazione delle rime, poiché il verso iniziale e quello finale di ciascuna strofa rimano tra loro e quello centrale rima con i versi iniziale e finale della successiva, e così via, secondo lo schema ABA/BCB/CDC... (rima *rinterzata* o *incatenata*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 44). Il termine *sestina* indica vari tipi di strofe di sei versi; in senso corrente si intende la strofa e la forma intera del componimento (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 15). Il termine *ottava* definisce la stanza in ottava rima, che a partire dal secolo XIV, col Boccaccio e con i *cantari*, divenne il metro essenziale della poesia narrativa italiana: è costituito da otto endecasillabi ABABABCC.

Le forme liriche essenziali della letteratura italiana sono la *canzone* e il *sonetto*. La *canzone* è modellata sulla *canzo* provenzale e si articola in una serie di *stanze*. Il termine *stanza*, legato alla dimensione musicale, indica le strofe di canzoni, di ballate e di componimenti in ottava rima e sottolinea come la singola strofa rappresenti uno svolgimento chiuso, che «sta» su un certo tono recitativo o musicale. Le stanze hanno in genere una struttura costante, fatta di endecasillabi e/o settenari, che si ripete in tutte le stanze del componimento, e sono quasi sempre seguite da un *congedo* finale. Una stanza di canzone si compone di una prima parte, chiamata *fronte*, divisa in genere in due *pedi* (con rime di

1.3.2. La scuola siciliana.

La nuova lirica cortese in volgare italiano sorge intorno agli anni Trenta del secolo XIII nel vivacissimo ambiente della corte di Federico II: gli autori sono funzionari del governo imperiale o personaggi comunque legati alla struttura giuridica e amministrativa. Essi decidono di trapiantare nel volgare di Sicilia i modelli della lirica cortese provenzale; e secondo alcuni questo «trapianto» è voluto dallo stesso imperatore, che è autore anche di un componimento giunto fino a noi. Dalle piccole corti di Provenza la poesia amorosa passa così a una corte di più vaste dimensioni e ambizioni, e in questo passaggio vengono eliminati i riferimenti alla cronaca della vita cortigiana, a persone e vicende ben

Federico II
e la nuova lirica
cortese

vario tipo tra i versi di un piede e quelli dell'altro); e di una seconda parte, chiamata *sirma* o *sirima* o *coda*, che può essere divisa in due *volte* (ma in modi più vari con ricorrenze di rime da una volta all'altra); tra la fronte e la sirma può esserci un verso di collegamento, detto *chiave*; infine il *congedo*, che riproduce in genere la struttura della sirma o di parte di essa.

Sulla base di questa struttura generale (definita con chiarezza da Dante nel *De vulgari eloquentia*), sono possibili, specie nelle prime esperienze del secolo XIII, molte varianti originali; ma il modello di canzone armonico ed equilibrato elaborato dal Petrarca si imporrà come prevalente in tutta la storia della lirica italiana. Si troveranno, di tanto in tanto, esempi di canzoni a stanze libere o con variazioni da stanza a stanza.

Il *sonetto*, a differenza della canzone, è creazione tutta italiana e siciliana: secondo l'opinione prevalente, esso avrebbe avuto origine da una stanza isolata di canzone. Esso è formato, di regola, da quattordici endecasillabi, raggruppati in due quartine, che corrisponderebbero alla fronte della stanza di canzone, e in due terzine, che corrisponderebbero alla sirma. Le rime delle quartine devono essere solo due (ciascuna torna quindi quattro volte, in ordini che possono essere diversi; ma gli schemi prevalenti sono ABAB/ABAB e ABBA/ABBA); le rime delle terzine possono essere due o tre, combinate in modi molto vari.

Forma di parziale origine popolare, presente anche nelle letterature d'*oïl* e d'*oc*, è la *ballata*, composta di stanze di endecasillabi e/o settenari e legata alla musica e alla danza: le stanze venivano cantate da un solista e tra l'una e l'altra si ripeteva un ritornello (*ripresa*) cantato da un coro e accompagnato dalla danza. La struttura delle stanze è analoga a quella delle stanze di canzone, ma la loro misura è in genere più breve; inoltre è regola che nella parte finale di ognuna si ripeta lo schema della ripresa e se ne riproduca almeno l'ultima rima. La lirica più arcaica fa ampio uso anche della *canzonetta*, che agli schemi e ai caratteri della canzone aggiunge un impianto popolareggiante, riproducendone le strutture, ma solo con versi brevi, per lo più settenari od ottonari.

identificabili; la tematica amorosa si trasferisce su un piano più astratto e si risolve in modi comunicativi nobili ed elevati.

Una nuova forma di comunicazione amorosa: il vedere e l'immagine

La poesia dei siciliani ha essenzialmente una funzione sociale; essa affronta la tematica amorosa soprattutto dal punto di vista «feudale» del rapporto d'amore e mette al centro la donna, nobile signora e padrona, da servire con dedizione, ma non esprime mai quel *pathos* della distanza e dell'indecifrabilità della donna amata-signora che è invece tipico di alcuni poeti provenzali. Attenti indagatori del trasmettersi dell'amore, i poeti siciliani individuano nel *vedere* il tramite principale del rapporto con la donna. Le forme più generali della comunicazione amorosa si definiscono attraverso un succedersi di visioni di oggetti fisici, che hanno però la valenza di entità astratte, depositate da sempre nella memoria culturale: minerali, animali reali e fantastici, fenomeni atmosferici, preziose figure o manufatti umani.

L'esperienza poetica come esperienza nobilitante

Nel repertorio di tali immagini si inseriscono tutti gli effetti contrastanti dell'amore, le sue gioie e le sue dolcezze, così come le sue pene e i suoi dolori. E proprio nell'attraversamento del repertorio si afferma il valore di questa poesia: nel cantare il suo rapporto con la donna, il poeta mette alla prova e accresce il proprio valore; il suo servire l'amata, il suo impegnarsi nella fedeltà a qualcosa di evanescente e distante, lo rende socialmente più degno. La forma più usata in tale ambito è la *canzonetta* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 21), che spesso si regge su lamenti, invettive, invocazioni, battute di dialogo tra voci diverse.

Giacomo da Lentini

Il primo e maggiore esponente della scuola siciliana è il notaio GIACOMO DA LENTINI («il Notaro»), funzionario imperiale di cui si hanno documenti d'archivio tra il 1233 e il '40. Sottile sperimentatore, dotato di acutissima sapienza metrica e retorica, egli fu con ogni probabilità l'inventore della nuova forma del sonetto. In sonetti, canzoni e canzonette, egli esprime con misurata eleganza la gioia, il dolore, il turbamento d'amore, concentrandosi sulla funzione che tale sentimento assume attraverso l'immagine.

Altri poeti siciliani

Tra i numerosi poeti siciliani vanno poi ricordati lo stesso Federico II, il suo sfortunato figlio re ENZO, il celebre *dictator* Pier delle Vigne (su cui cfr. I.1.5), GUIDO DELLE COLONNE, giudice messinese, uno STEFANO PROTONOTARO di Messina, RINALDO D'AQUINO e GIACOMINO PUGLIESE.

1.3.3. Il *Contrasto di Cielo d'Alcamo*: parodia dell'amore cortese.

Un *Contrasto* tra forme auliche e genere comico

Conservato soltanto nel codice Vaticano Latino 3793, ma noto anche a Dante, è il *Contrasto di CIELO D'ALCAMO* (*Rosa fresca aulentissima*), databile agli anni Trenta o Quaranta, che vede il contrapporsi di forme auliche e illustri della appena nata poesia siciliana a una ambientazione e situazione di genere comico. Esso è costruito come un dialogo tra un giullare e una fanciulla, che prima reagisce duramente al corteggiamento dell'uomo, ma poi cede via via alle sue insistenze; il fondo linguistico è siciliano, con qualche singolare elemento di derivazione campana. Secondo alcuni studiosi, il testo era destinato a una recitazione cantata.

L'autore rivela un eccezionale dominio delle formule linguistiche e retoriche cortesi; e non sappiamo se egli sia un giullare oppure un poeta di corte che vuol fare

un uso comico del nuovo linguaggio. Il corteggiamento e la schermaglia tra il giullare e la ragazza prevedono continue asimmetrie nella disputa e tutta una mimica equivoca e allusiva. Bastano il continuo «prenderci di petto» dei due personaggi, il gioco sottile delle esagerazioni, alcune studiate riprese e ripetizioni, qualche elemento lessicale di tipo basso, per creare una originalissima parodia dell'amore cortese e del suo linguaggio. In primo piano balzano il desiderio sessuale, la menzogna, l'inganno, l'aggressività, i modesti oggetti della vita familiare e quotidiana; e chi ascolta è chiamato a una complicità con questa versione tutt'altro che nobile del dialogo amoroso.

Una parodia del linguaggio cortese

1.3.4. *Guittone d'Arezzo e i rimatori siculo-toscani*.

La morte di Federico II e il crollo della potenza della casa di Svevia (a parte la breve parentesi del regno di Manfredi) fecero venir meno la corte meridionale e l'ambiente adeguato a quella raffinata poesia. Negli anni Cinquanta e Sessanta si ebbe così un vero «trapianto» della nuova lirica volgare nell'Italia comunale, e in particolare nella Toscana, dove i violenti conflitti tra Guelfi e Ghibellini comportavano numerosi contatti con esponenti della corte sveva.

La lirica volgare nell'Italia dei Comuni

In questo nuovo ambiente la lirica cortese si adatta a un pubblico comunale, per lo più aristocratico e legato ai gruppi dei funzionari amministrativi, solo genericamente definibili come «borghesi» (cfr. I.1.1). La sua tematica tende ad allargarsi al di là dell'ambito amoroso; nuovi e più diretti contatti vengono istituiti con la poesia provenzale. A livello linguistico, si dà largo spazio a forme dialettali toscane, oltre che provenzali e latine, ma in modo spesso confuso, senza il netto spirito programmatico che aveva caratterizzato la lirica siciliana.

L'esponente più importante di questa poesia «municipale» toscana è GUITTONE D'AREZZO (1235 ca-1294), che ebbe fama e fortuna di vero caposcuola e rapporti con rimatori e uomini di cultura attivi in gran parte dell'Italia comunale (numerossimi i suoi sonetti di corrispondenza con altri poeti).

Guittone d'Arezzo

Nella sua vasta produzione (di lui ci sono giunti circa trecento tra sonetti e canzoni) si possono distinguere una poesia amorosa e una poesia civile e morale. La prima è di tipologia molto varia: come i siciliani, Guittone descrive l'alternarsi della gioia e del dolore; in alcuni testi giunge a una più ferma esaltazione della donna, come fonte di ogni valore, capace di infondere nell'uomo tutte le «virtù»; in altri si lascia andare a una «realistica» spregiudicatezza.

La produzione amorosa e quella civile e morale

L'orizzonte municipale di Guittone è evidente nelle sue canzoni «civili», come quella celebre di «compianto» ai fiorentini per la sconfitta di Montaperti (1260), *Abi lasso, or è stagion de doler tanto*: il linguaggio solenne vi si carica di forte risentimento morale (e su questa strada si porrà tanta lirica moralistica e politica della nostra letteratura).

Nella stessa direzione sono orientate le *Lettere* in prosa di Guittone, prima manifestazione di una prosa d'arte in volgare: sono, più che altro, prediche scritte, con scopi di edificazione morale e civile. Nella prosa come nella poesia, Guittone appare come un fervido e disordinato sperimentatore.

Le *Lettere* in prosa

Per i vari poeti che tentavano esperienze analoghe si suole usare l'etichetta di

Poeti
«guittoniani»
o «siculo-toscani»

Alcuni autori

poeti cortesi «siculo-toscani» o di «guittoniani» (anche se non tutti subirono il diretto influsso del poeta aretino). I principali centri di produzione di questa varia lirica furono Lucca, Pisa, Pistoia, Firenze, in misura minore Siena, e fuori di Toscana soprattutto Bologna (ma è presumibile che essa si diffondesse anche in altre zone dell'Italia comunale).

Il lucchese BONAGIUNTA ORBICCIANI, più anziano di Guittone, fu probabilmente il primo a prendere l'iniziativa di trapiantare nel volgare toscano la poesia siciliana. Fedeli guittoniani furono il pistoiese MEO ABBRACCIACCA e il fiorentino MONTE ANDREA; mentre va ricordato il caso unico di una poetessa, autrice di tre sonetti: la COMPIUTA DONZELLA di Firenze (ma potrebbe trattarsi di un'invenzione letteraria, non di un personaggio reale). Il fiorentino CHIARO DAVANZATI presenta nei suoi numerosi testi una divulgazione «media», una «grigia amministrazione ordinaria» (G. Contini) del patrimonio cortese. La lettura più curiosa e interessante, in questa fitta produzione, ci è offerta da un poemetto anonimo in endecasillabi sciolti, *Il mare amoroso*.

1.3.5. Rustico Filippi.

La cultura
letteraria
fiorentina

Già intorno agli anni Sessanta la cultura fiorentina mette a punto nuove forme, che divergono notevolmente dallo sperimentalismo meccanico e ripetitivo della poesia cortese municipale. Questo ambizioso orientamento della cultura fiorentina è rappresentato nel modo più pieno da Brunetto Latini (cfr. I.1.6), che del resto ha molti legami con i rimatori a lui contemporanei.

In quegli stessi anni si sviluppa la poesia di RUSTICO FILIPPI, di cui ci sono giunti circa sessanta sonetti, metà in stile «serio» e metà in stile «comico».

Sonetti «seri»
e sonetti
«comici»

Rustico si appropria della lingua fiorentina in tutta la sua ricchezza, per graffiare la realtà, per fissarne alcune forme sorprendenti, con misurata sapienza retorica e vivace gusto lessicale. Nei sonetti «seri» egli dà voce ai più concreti aspetti del rapporto amoroso: affetti e dissidi, affanni e conforti, si presentano con un'intensità che sfugge in parte ai modelli cortesi, alle loro strette convenzioni. I sonetti «comici» inaugurano la tradizione giocosa e burlesca fiorentina e fissano alcune figurine umane in movimento, bizzarre o deformi, che si legano alla tradizione comica più antica (la fanciulla magra e inappetente, la vecchia orribile e repulsiva, il millantatore, alcuni personaggi presi da animalesca furia sessuale, ecc.).

1.3.6. Il «dolce stil novo»: caratteri generali.

Poesia d'amore
di ambizione
intellettuale

Il «dolce stil novo» non è una «scuola», ma un insieme di esperienze diverse e tuttavia convergenti, che mettono capo a una nuova poesia d'amore di grande coerenza linguistica e di fortissima ambizione intellettuale, che taglia i legami con il confuso sperimentalismo della lirica cortese municipale. Il bolognese Guinizzelli, quasi coetaneo di Guittone, è il «padre» di questa nuova poesia, che trova però la sua definizione più articolata a Firenze, soprattutto negli anni Ottanta, per opera di Cavalcanti, Dante e pochi altri loro amici.

La denominazione di «dolce stil novo» si ricava a posteriori dalle parole

che Dante nel canto xxiv del *Purgatorio* (scritto nel secondo decennio del Trecento) fa dire a uno dei principali esponenti della lirica cortese, Bonagiunta Orbicciani (cfr. 1.3.4), che espia la sua pena nel girone dei golosi. Di fronte al rimatore lucchese Dante espone la propria poetica, che collega la scrittura allo «spirare» di Amore; la poesia è per lui notazione e trascrizione, in termini di letteratura, di quello che Amore «ditta dentro»: «I' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando». Questa dichiarazione di Dante fa comprendere a Bonagiunta la lontananza del siciliano Giacomo da Lentini, di Guittone e di lui stesso dall'esperienza dei nuovi poeti, il «nodo» che li separa dal «dolce stil novo»; dice infatti Bonagiunta: «O frate, issa vegg'io», diss'egli, «il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!». Inoltre egli riconosce che le «penne» dei nuovi poeti vanno «strette» ai dettami del «dittatore» Amore, cosa che non accadde ai loro predecessori: «Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne».

Nell'ottica di Dante, sono in primo piano la «novità» dell'atteggiamento e la funzione di Amore, che «spira» (cioè crea nell'anima un movimento di sostanze psichiche) e «ditta dentro» (cioè traduce quello «spirare» in termini linguistico-retorici: si tenga ben presente che il significato di *dittare* è quello fornito dalle *artes dictandi*, per cui cfr. 0.1.7). Il poeta deve «notare» gli effetti di quello «spirare», definirli in una significazione razionale: siamo ben lontani da ogni rivendicazione romantica della spontaneità dell'ispirazione.

Il distacco dalla precedente poesia cortese è garantito soprattutto da questa nuova associazione tra dolcezza stilistica e significazione razionale: sono essenziali, nello «stil novo», la coscienza teorica e filosofica e la concezione molto precisa dei processi che avvengono nell'anima presa dall'amore, e altrettanta attenzione porge lo «stil novo» a taluni ampi dibattiti morali, come quello sulla nobiltà e sui rapporti tra amore e nobiltà.

Come in tutte le concezioni «cortesi», anche nello «stil novo» l'amore e la poesia appaiono come caratteri distintivi di un'élite; il «dolce» linguaggio crea una comunicazione tra pochi spiriti privilegiati, «fedeli d'amore». Ma ora questo gruppo di eletti non intende definirsi in base a una precisa collocazione sociale: il loro atteggiamento aristocratico non è condizionato né da una corte regia (come per i siciliani), né da un contesto comunale e municipale (come per i siculo-toscani). Essi si riconoscono soprattutto in una scelta: nella decisione comune di intendere l'esperienza amorosa e poetica come un valore assoluto; essi seguono anzitutto una «elezione» ideale e una passione letteraria, che nella loro purezza tendono a svincolarsi dalle istituzioni o dalle classi o dai ceti a cui i singoli autori possono appartenere. Con lo «stil novo» il «valore» spirituale e letterario si dissocia dai ruoli sociali.

A differenza della «signora» delle corti e dei castelli provenzali, la donna dello «stil novo» appare improvvisamente in qualche angolo della città (nelle festività e nelle altre poche occasioni di vita sociale a cui partecipano le donne): la più immediata, intensa, assoluta rivelazione del suo «valore» si dà proprio in circostanze di questo tipo. Il rapporto amoroso è fatto di fuggevoli incontri ed

La definizione
dantesca
del «dolce
stil novo»

I contenuti
teorici

Un modo nuovo
di intendere
l'«elezione»
dell'esperienza
amorosa

Il rapporto
amoroso
secondo
lo «stil novo»

Gli effetti
dell'amore

emozioni che si collocano in un contesto urbano, e sempre in una dimensione corale che amplifica il loro significato: il poeta è inserito in un gruppo di amici, di «fedeli d'amore» che gli offrono solidarietà e sostegno; e la donna è circondata da altre donne, sulle quali si irradia il riflesso della sua bellezza. Questi incontri-apparizioni producono effetti sconvolgenti sul poeta, che «esce fuori di sé», vede arrestarsi tutte le sue facoltà fisiche e psichiche. La poesia registra con cura questa dialettica fisiologica e psicologica, utilizzando nozioni offerte dalla filosofia contemporanea e da antiche teorie e credenze: gli effetti dell'amore vengono considerati come conseguenza del movimento di sostanze incorporee (come già si è visto a proposito dello «spirare»). Queste entità aeree, dotate di una loro autonomia e chiamate *spiriti*, si spostano e si modificano influenzando sulle facoltà dell'anima individuale, e sono anche in grado di cambiare sede, allontanandosi dall'individuo a cui appartengono e seguendo, per proprio conto, l'immagine della donna di cui egli è innamorato.

Rivelazione subitanea, la donna «stilnovistica» non viene quasi mai raggiunta, anche se la sua distanza non è quella delle «signore» della poesia cortese. Molto spesso, del resto, la donna appartiene a un altro uomo, e le inibizioni sociali impediscono comunque di arrivare a lei. L'obiettivo di questo amore non è comunque la realizzazione di un desiderio, ma la continua tensione verso un valore inafferrabile.

1.3.7. Guido Guinizzelli, precursore dello «stil novo».

La vita

Scarse e malsicure notizie si hanno su GUIDO GUINIZZELLI: nato a Bologna intorno al 1240, morì in esilio a Monselice nel 1276 (la sua famiglia, schierata con la fazione ghibellina dei Lambertazzi, fu esiliata nel '74). Dotato di cultura giuridica, filosofica e letteraria, iniziò la sua attività di rimatore nel più complicato stile guitoniano; passò poi a uno stile «novo» e «dolce», ma ricco di tensione intellettuale.

La donna
salutifera

Nelle sue rime più esemplari (utilizzate dal Dante più «stilnovista», cfr. 2.1.4) sono in primo piano il «valore» della donna e lo stupore per il suo manifestarsi. L'apparizione della donna ha una forza benefica che elimina ogni cattivo pensiero: essa spande attorno a sé splendore e «chiarezza»; ma la sua luce di «stella» in «figura umana» riduce l'amante all'immobilità. Lo sguardo e il saluto (e qui si crea subito una coincidenza tra *saluto* e *salute*, che sarà di grande peso anche per Dante) sono i due modi con cui la donna si rivolge all'esterno. La più alta espressione dell'amore del poeta, che però non dispera di arrivare a una più diretta e totale comunicazione con l'amata, è la lode che egli fa di lei.

Al cor gentil
rempair
sempre Amore

Guinizzelli raggiunge in alcuni sonetti una nitida e fresca misura melodica, animata dalla gioia per la scoperta dello splendore della donna. Ma forte è anche la sua disposizione dottrina e filosofica, di cui è prova la celebre canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore*, utilizzata poi quasi come un «manifesto» dell'amore stilnovista. Inserendosi nella disputa sulla nobiltà, una delle più dibattute della cultura del secolo, Guinizzelli afferma la stretta solidarietà tra Amore e «gentilezza».

Amore e «cor gentil» sono come due diverse qualità della stessa sostanza e si legano ad alcune qualità naturali, determinate dalle influenze che i corpi celesti esercitano sul mondo terreno. L'autentico amore è insomma aristocraticamente riservato ad alcuni cuori «gentili» predestinati dagli influssi celesti; ma la gentilezza non si identifica con la nobiltà di sangue: chi discende da nobile famiglia, ma non possiede le autentiche qualità d'animo (il «coraggio») derivanti dagli influssi celesti, non può raggiungere il «gentil valore» e l'amore.

1.3.8. Guido Cavalcanti: l'amore che distrugge.

Di pochi anni più anziano di Dante, suo «primo amico» e compagno di esperienza umana e letteraria, GUIDO CAVALCANTI nacque intorno al 1260 da una delle più ricche famiglie della nobiltà guelfa fiorentina.

La vita

Di lui abbiamo poche notizie biografiche (spesso si tratta di aneddoti ricavati da alcuni aspetti della sua opera) che mettono comunque in evidenza la sua alterigia di nobile, spregiatore del volgo e amante della solitudine, e la sua partecipazione agli scontri di fazione nella Firenze di fine secolo. Sposò una figlia del ghibellino Farinata degli Uberti (che Dante incontrerà nel quinto cerchio dell'*Inferno*, canto X, insieme al padre di Guido, Cavalcante) e fin dalla giovinezza si occupò soprattutto di letteratura volgare (imponendosi come il più prestigioso esponente della nuova generazione poetica) e di filosofia (la sua conoscenza del pensiero averroistico diffuse la sua fama di «filosofo naturale», ateo e miscredente). Gli Ordinamenti di Giustizia del 1293 lo esclusero, con tutti i magnati, dalle cariche politiche; ma egli partecipò ai conflitti tra Bianchi e Neri, schierandosi con i Bianchi, anche per la sua inimicizia nei confronti di Corso Donati, capo della «parte» nera. Nel '92 intraprese un viaggio verso il santuario spagnolo di Santiago de Compostela, ma giunse solo fino a Tolosa; e sembra che durante questo viaggio subisse un'aggressione da parte di sicari di Corso Donati, della quale cercò poi invano di vendicarsi a Firenze. Implicato in violenti episodi di lotta politica, il 24 giugno 1300 fu esiliato, insieme a esponenti dei due partiti, con un provvedimento del priorato di cui faceva parte Dante; dopo un soggiorno a Sarzana e la revoca del provvedimento di esilio, morì in Firenze il 29 agosto dello stesso anno.

La poesia di Cavalcanti sorprende subito per la sua capacità di creare un movimento melodico soave e «leggero», che può sembrare anche elementare, ma che nasconde un accuratissimo lavoro retorico. I suoi versi fanno fissare immagini nel loro subitaneo apparire: essi si succedono con un ritmo di danza, che procede lieve fino al momento in cui si richiude misuratamente su di sé.

La poesia
melodica
di Cavalcanti

Un caso a parte è costituito dalla canzone dottrinale *Donna me prega, per ch'eo voglio dire*, in cui il ragionamento si fissa, con secchezza epigrafica, in forme ellittiche. Ardua e difficile, questa canzone è stata oggetto di varie interpretazioni, che le hanno attribuito significati contrastanti: la critica più recente vi ha comunque individuato una impostazione filosofica averroistica, che poggia su precisi elementi tecnici e linguistici. Tema della canzone è l'azione dell'amore sulle diverse facoltà dell'anima umana: dalla bellezza della donna l'amore ricava una immagine intellettuale astratta, che agisce sull'anima sensitiva e crea

Donna
me prega...

una radicale scissione nell'esperienza dell'uomo; una potenza minacciosa e incontrollabile viene così a produrre effetti fisici e psichici sottratti al controllo dell'anima razionale.

Gli effetti
dell'amore

Tutta la poesia di Cavalcanti tende proprio a illuminare questi effetti sconvolgenti dell'amore, definiti da un punto di vista dottrinale in *Donna me prega*; ma il punto di partenza dell'intero processo è sempre l'esaltazione del «valore» della donna, provvista di una forza quasi magica, che costringe il poeta a «servire».

Questa forza sembra l'emanazione di una entità separata dalla normale esperienza terrena, che col suo solo rivelarsi crea un invincibile sbigottimento: essa fa tremare l'anima e la espone alla minaccia della morte, la cui immagine si dipinge nello stesso aspetto del poeta. Una lacerante angoscia si impadronisce del «core»; il poeta è «dubbioso», «sbigottito», «destrutto», «desfatto», in preda alla «paura», segnato dalla «disavventura».

Gli spiriti

Ma l'amore è tanto forte da spingere a cercare ciò che distrugge e fa male, e da riaffermare il «valore» assoluto di ciò che porta alla morte. Questa contraddittorietà non è di tipo romantico o sentimentale: essa parte dalla concezione (a cui si è già accennato in 1.3.6) della pluralità delle facoltà dell'anima e delle essenze che agiscono sull'anima. La poesia di Cavalcanti è fitta di figure e di personificazioni, di entità insieme fisiche e psichiche, che si scindono, si separano, si aggregano e si intrecciano tra loro. La stessa immagine della donna si moltiplica in immagini diverse. Dappertutto si muovono, ossessivi, gli spiriti, il cui numero cresce a dismisura.

In questa straziante scissione, la persona della donna amata sembra quasi arretrare e allontanarsi, rimpiazzata da figure sostitutive, da presenze incorporee o da dolci apparizioni femminili di livello più basso: così nella ballata *Era in penser d'amor quand'io trovai*, l'amore per la Mandetta di Tolosa viene evocato dall'incontro con due contadinelle «foresette», e nella *pastorella* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 15) in un *boschetto trova' pastorella* appare una sensuale figura di giovinetta.

Perch'io non
spero di tornar
giammai

Sintesi dei motivi cavalcantiani può essere considerata la celebre «ballatetta» *Perch'io non spero di tornar giammai*: il poeta è fuori di Toscana, lontano dalla sua donna (non si conosce la circostanza in cui il componimento fu scritto); la sua persona è «distrutta», in preda ai «sospiri», alla «doglia», alla «paura», alla «disavventura», si sente assalita dalla morte. Per inviare un messaggio all'amata, egli si rivolge direttamente alla «ballatetta» e l'invita a raggiungere la donna tenendosi lontana da ogni persona «nemica di gentil natura», restando gelosamente nascosta. Alla donna la ballatetta confermerà che il poeta continua ad adorare il suo «valore», come fedele «servo d'Amore». La «voce sbigottita e deboletta» che esce dal cuore crea, attraverso il dolce intermediario rappresentato dalla ballatetta, una struggente e impossibile comunicazione con la donna lontana.

Cavalcanti si rivela così tenerissimo poeta della comunicazione indiretta; egli è forse il primo, nelle letterature volgari, che riesca ad avvertire fino in fondo, con radicale estremismo intellettuale, fisiologico, psicologico, la violenza dell'amore, fantasma assoluto e distruttivo. La ricerca di un valore totale, propria dello «stil novo», coincide — nella sua poesia — con la disintegrazione delle facoltà e dell'unità della persona.

1.3.9. Gli «stilnovisti» minori e Cino da Pistoia.

Rispetto all'intensità dell'esperienza di Cavalcanti e di Dante, gli altri poeti a loro vicini si collocano a un livello medio, di più tranquilla misura. Vanno ricordati LAPO GIANNI, GIANNI ALFANI, DINO FRESCOBALDI, e soprattutto CINO DA PISTOIA (nato verso il 1270, morto nel 1337), legatissimo a Dante e da lui molto stimato. Giurista insigne, studiò a Bologna e forse anche a Parigi, e insegnò nelle università di Siena, Perugia e Napoli; fu, come Dante, tra i sostenitori del progetto di restaurazione imperiale di Arrigo VII (cfr. 2.1.2).

Cino da Pistoia

Il suo canzoniere è il più vasto tra quelli stilnovistici e consta di centosessantacinque componimenti, oltre a varie rime di dubbia attribuzione. Cino subisce un forte influsso dalle *Rime* di Dante e percorre la via di una poesia «illustre», ma misurata, con un suo equilibrio tra pacatezza tecnico-linguistica (priva di illuminazioni e di sorprese) e impegno intellettuale. In molte rime per l'amata Selvaggia (che apparteneva a una famiglia di parte bianca e morì in esilio tra il 1306 e il 1310) egli rievoca in modo originale la figura della donna e le emozioni provate di fronte a lei. Per la sua temperanza stilistica, Cino costituisce il tramite fra lo «stil novo» e il Petrarca: Petrarca troverà in lui il più vicino punto di riferimento per il proprio modello di poesia amorosa.

1.3.10. Lo sviluppo della poesia «giocosa».

Dopo le prove di Rustico Filippi si sviluppa in Toscana una produzione di sonetti «giocosi», che raffigurano aspetti deformi o distorti della realtà di ogni giorno; spesso si tratta di aspre caricature di un preciso personaggio; e numerose sono le *tenzoni* comiche, cioè gli scambi di sonetti tra rimatori, ciascuno dei quali aggredisce l'altro e lo presenta come figura risibile. Sonetti «giocosi» vengono scritti anche da Guinizzelli, da Cavalcanti e dallo stesso Dante, che si impegna in una tenzone comica con Forese Donati (cfr. 2.1.5).

Una poesia
che rovescia
le ambizioni
della lirica
cortese

Soprattutto a Siena si compongono testi di questo tipo che presentano una vita quotidiana concreta e limitata, facendo propri i modi più «bassi» del volgare e opponendosi alle ambizioni illustri della poesia cortese e amorosa.

Di ricca famiglia guelfa senese, CECCO ANGIOLIERI fu di poco più anziano di Dante, con il quale ebbe uno scambio di sonetti, e morì tra il 1311 e il 1313. Vari documenti rivelano il suo carattere scioperato, che costituisce lo spunto essenziale su cui egli costruisce il proprio canzoniere comico, cercando, a tutti i costi, di presentarsi come un «personaggio».

Vita
e «personaggio»

I sonetti dell'Angiolieri esibiscono tutto un repertorio di gesti aggressivi e di provocazioni: egli si fa beffa del lavoro, dell'onestà, dell'amore, dei valori familiari, della morale corrente nella vita comunale. Ma questo «personaggio» non è né un ribelle né un contestatore, non ha intenzione di rovesciare completamente quei valori che schernisce: si limita a ripetere fino alla noia un gioco di torva insoddisfazione. La «malinconia», che spesso Cecco evoca, è una sorta di ostinata scontentezza, un bizzarro prendere le cose a rove-

scio, e non ha niente di sofferto e di drammatico, come mostrano già gli inizi di certi sonetti: *P' ho tutte le cose ch'io non voglio, o P' ho sì poco di quel che vorrei.*

«la donna,
la taverna
e 'l dado»

Tre sono i temi principali su cui ruotano i sonetti dell'Angiolieri: l'amore per una certa Becchina, presentato come parodia dell'amore stilnovista, in quanto fatto di rimpicche, dispetti, litigi, richieste di denaro, tradimenti, e collocato in una cornice di convulsa vita materiale; l'odio per il padre, vecchio e avaro, con scatti di violenza contro un mondo grezzo e minuto, dal quale però l'autore non si sottrae, tanto che manifesta una gioia trionfale alla morte del vecchio; e il bisogno di denaro, visto come unica fonte di felicità, unico bene capace di garantire la vita godereccia e spensierata alla quale Cecco aspira (questo ideale di esistenza è riassunto in un celebre sonetto, che indica ne «la donna, la taverna e 'l dado» le tre cose più amate dal poeta).

Nel recitare questo personaggio di scioperato distruttivo, l'Angiolieri costruisce un gioco linguistico vivace e incalzante, infarcito di cadenze popolari, di scatti colloquiali. Ma con tutte le sue pose beffarde, con la sua parodia della lirica illustre, con la sua scontentezza e «malinconia», il personaggio non esce da un orizzonte municipale chiuso e limitato: la sua declamazione comica si attacca a piccole cose, a poche maniere e abitudini, meschine per quanto eversive o provocatorie possano sembrare. Cecco è assai lontano dalla forza dirompente della grande comicità (e solo uno scherzo è il suo celebre sonetto *S' i fosse foco, ardere 'l mondo*).

Limiti
dell'esperienza
di Cecco

1.3.II. *Folgoré da San Gimignano: la vita cortese come immaginario.*

Assai diversa dalla poesia «giocosa» quella di GIACOMO DI MICHELE DA SAN GIMIGNANO, detto FOLGÓRE (cioè «fulgore, splendore»), vissuto a cavallo tra il Duecento e il Trecento e morto prima del 1332. Di lui abbiamo una trentina di sonetti, tra cui si distinguono due «corone» (scritte nei primi anni del Trecento), una di otto sonetti dedicata ai giorni della settimana e l'altra di quattordici sonetti, più celebre e suggestiva, dedicata ai mesi dell'anno. Queste corone si presentano come «doni» che l'autore offre a nobili signori e alle loro brigate e descrivono una serie di occupazioni piacevoli.

L'edonismo
cittadino
di Folgóre

Con tenue e cordiale edonismo Folgóre riprende una tradizione provenzale, quella del *plazer*, «elenco di cose piacevoli», e vi aggiunge la passione per il ritmo del calendario, vivissima in tutta la cultura medievale; ma questi spunti gli servono per creare un'immagine della vita «cortese» piena di agio e di gioia. La «cortesia» diventa qui piacere di abitare le cose, di viverle nel rigoglio dei loro colori, della loro luce, del loro movimento, al di fuori di ogni prospettiva etica e religiosa. In termini totalmente laici e mondani, le forme della vita aristocratica vengono amabilmente inserite nell'orizzonte cittadino e comunale.

Ogni sonetto offre il quadro di una situazione felice, conveniente al tempo a cui si riferisce; queste vedute colorate e gaie (che fanno pensare a certi brillanti sfondi naturali della pittura gotica) esaltano e mitizzano la vita delle ricche classi cittadine, colte in una sorta di perpetua vacanza, e la loro capacità di godere e dominare. Solo divertente e curiosa è la parodia che dei sonetti dei mesi fece il giullare aretino CENNE DE LA CHITARRA (la cui morte è antecedente al 1336), sostituendo ai piaceri descritti da Folgóre noie e fastidi di tutti i tipi (secondo uno schema provenzale, quello dell'*enueg*, cfr. 1.2.4).

Cenne
de la Chitarra

1.4. Le forme della prosa

1.4.1. *La nascita della prosa volgare: traduzioni e divulgazione.*

La coesistenza di lingue diverse, che caratterizza tutta la cultura del Duecento, agisce sulla prosa in modo assai più netto che sulla poesia. Nonostante il legame della nuova lirica italiana con i modelli provenzali e il permanere in Italia di esperienze poetiche in tale lingua (cfr. 0.3.7), la separazione linguistica è comunque chiara: e, una volta definitosi il codice della lirica in volgare italiano, non si danno più casi notevoli di uso contemporaneo delle due lingue o di diretta traduzione di singoli componimenti da una all'altra.

La prosa non si chiude invece in codici vincolanti ed esclusivi; per sua natura, del resto, essa è molto più traducibile della poesia: la sua struttura si piega più facilmente a chi voglia trasferirla da una lingua all'altra, anche solo per capirne i significati più generali. Come si è visto in 1.1.3, il latino e il francese hanno una presenza fortissima nella prosa che si produce in Italia nel Duecento; e tutti coloro che si impegnano a definire e a costruire le forme di una prosa italiana trovano in queste lingue continue occasioni di confronto.

Opere di successo della recente letteratura latina e francese vengono tradotte con grande frequenza (mentre più rari sono i volgarizzamenti da antichi classici latini). Si creano curiosi reticoli di versioni: traduzioni di un'opera in molteplici lingue romanze, diverse traduzioni di un'opera nella stessa lingua, nuove traduzioni da traduzioni precedenti, ecc.

Attraverso le traduzioni dal latino e dal francese si cerca di mettere a punto una prosa di solida struttura e di grande comunicatività. La tradizione manoscritta ci ha fatto perdere gran parte degli esperimenti compiuti in dialetti diversi dal toscano (giudicati troppo rozzi nei secoli successivi, dopo il rapido trionfo di quest'ultimo come lingua letteraria). Abbiamo del resto già visto (cfr. 1.1.4) come in Toscana ci fossero numerosi centri di scrittura e di produzione di libri volgari, rivolti a un pubblico molto vario, aristocratico o borghese, che intendeva ricavare dalla lettura occasioni di generica formazione culturale, di edificazione morale o di puro diletto.

Questa produzione si preoccupa quasi esclusivamente dei contenuti. Una stretta associazione tra gli intenti comunicativi e quelli artistici comporta invece la prosa più «alta», che si lega all'esercizio della retorica e che mira a trasferire nel volgare la dignità stilistica del latino. Grazie a tale confronto col latino

La prosa italiana
a confronto
con il latino
e il francese

Importanza
delle traduzioni
nella formazione
della prosa

La tradizione
manoscritta

Obiettivi
della produzione
manoscritta

classico, il volgare diviene cosciente di poter esprimere e comunicare tutto ciò che è essenziale per la vita degli uomini, di poter acquisire una sua universalità.

Opere originali,
traduzioni
e rifacimenti

Non è facile, nella prosa del secolo XIII, distinguere nettamente tra opere originali e traduzioni: molte traduzioni non si presentano esplicitamente come tali; molte sono costruite come liberi rifacimenti; molte opere attingono a piene mani a opere precedenti, costruendosi come intrecci di fonti diverse (è questo il caso del *Novellino*, per cui cfr. 1.4.6) o come repertori di situazioni e di temi di diversa origine. Del resto la stessa distinzione tra versione e originale sfugge alla comune coscienza culturale del tempo: a questa, infatti, il sistema della scrittura appare come qualcosa di oggettivo, impersonale e omogeneo, a cui si può attingere senza farsi troppi scrupoli di fedeltà e di originalità.

L'*exemplum*
e il racconto

Nella prosa volgare duecentesca si accumulano motivi del tipo più diverso, ma che in massima parte si incarnano in racconti. Norme morali, sociali, religiose e modelli di comportamento si traducono in situazioni e azioni esemplari, in cui si muovono persone o figure personificate. Si tratta del meccanismo dell'*exemplum* (su cui cfr. 0.1.10). Questa cultura ha bisogno di comunicare e di istruire raccontando (e spesso perfino le descrizioni si espandono e si svolgono in un ritmo narrativo); ma la materia che essa presenta è in genere già tutta sistemata e interpretata, filtrata da schemi che non lasciano spazio all'invenzione o al caso.

1.4.2. Trattatistica enciclopedica e scientifica.

Le *summae*

La tendenza enciclopedica della cultura medievale, sempre pronta a raccogliere e ad accumulare frammenti delle più svariate conoscenze (cfr. 0.1.4), raggiunge nel secolo XIII il più alto grado di sistematicità. Si compongono allora delle *summae*, opere che organizzano in un rigido ordine la pluralità delle nozioni in cui si risolve il sapere universale: basta pensare alle celebri *Summae* di san Tommaso (cfr. 1.2.6).

La composizione
del mondo

La prima vera *summa* in volgare toscano fu *La composizione del mondo con le sue cascioni*, in due libri, di RISTORO D'AREZZO, compiuta probabilmente nel 1282: la materia di tipo «scientifico», ricavata soprattutto da fonti di origine araba, intende accumulare tutte le conoscenze che riguardano la natura e il cosmo.

La trattatistica
tecnica in latino

I cultori di scienze e di tecniche particolari elaborano invece una trattatistica direttamente tecnica in latino, che, tra dati tradizionali e incontrollati e schemi dottrinari e filosofici allora correnti, tenta forme di più diretta osservazione e interpretazione della realtà. Di grande rilievo è la trattatistica matematica, il cui capofila è LEONARDO FIBONACCI detto Pisano, il cui *Liber abaci* risale al 1202, e quella medica (celebre fra tutti il padovano PIETRO D'ABANO, 1250-1316).

1.4.3. Scritture storiche e cronache.

Storie universali
e cronache
in latino

Un'altra tradizione medievale che si prolunga nel secolo XIII è quella delle *storie universali* in latino, che partendo dall'origine del mondo accumulano le notizie più diverse ricavate da fonti disparate, senza alcun controllo critico.

Più interessanti per noi le *cronache*, che raccontano eventi riguardanti città, regioni, ambienti e che si dilungano soprattutto su fatti recenti, vissuti da vicino dal compilatore. Molte quelle in latino dedicate a eventi e situazioni di grande risonan-

za nel mondo contemporaneo: numerosi soprattutto i cronisti meridionali, che raccontano le vicende di Federico II, degli ultimi Svevi o dei Vespri siciliani, e quelli veneti, che narrano le lotte tra i Comuni della Marca Trevigiana e il tiranno Ezzelino da Romano.

Un caso a sé, tra le cronache latine, è costituito dalla *Cronica* scritta nella vecchiaia da SALIMBENE DE ADAM da Parma (1221-1287), entrato fin da giovane nell'ordine dei frati minori, vissuto in vari centri dell'Italia padana, vicino alle tendenze spirituali e gioachimitiche fino al '60 e poi schieratosi su posizioni più caute e moderate. Dopo un rapido sguardo alle vicende dell'ultimo trentennio del secolo XII, Salimbene narra soprattutto gli eventi verificatisi durante la sua esistenza, utilizzando ricordi personali, voci, memorie, credenze e giudizi correnti (specie nell'ambiente francescano), oltre a poche fonti scritte. Forte è la sua attenzione ai particolari più elementari e minuti dell'esistenza, che egli evoca in un latino vivace, intriso di elementi lessicali e sintattici vicini al volgare.

La *Cronica*
di Salimbene

Cronache in volgare vengono invece redatte, nella seconda metà del secolo, nella Toscana comunale: sono scritture secche e schematiche, che sembrano voler semplicemente annotare i dati salienti della vita pubblica contemporanea; ma in alcuni casi, specie quando si tratta di eventi direttamente vissuti dai compilatori o dalla loro cerchia, queste scritture ci trasmettono con la più semplice e piena evidenza le esperienze, gli atteggiamenti, le mentalità collettive del mondo comunale. Tra le cronache più ampie, va ricordata la *Istoria fiorentina* di RICORDANO MALISPINI, sulla cui autenticità ci sono però notevoli dubbi.

Le cronache
in volgare

1.4.4. Il Milione di Marco Polo.

È difficile inserire il *Milione*, che è il libro più universalmente noto di tutta la letteratura italiana del Duecento, all'interno di un genere preciso: per la sua scrittura esso può far pensare da una parte alla cronaca, dall'altra alla trattatistica storico-geografica; per la sua materia può essere collegato alle relazioni di viaggio, che molti viaggiatori e missionari compilarono nel corso del secolo.

Il lungo viaggio in Oriente del veneziano MARCO POLO (1254-1324) ebbe luogo dopo un precedente viaggio compiuto dal padre Niccolò e dallo zio Matteo, mercanti in Oriente, che avevano raggiunto la corte di Qubilai (il Gran Khan), imperatore della dinastia gengiskhanide e sovrano di gran parte dell'Asia. Dopo il loro ritorno a Venezia, i due mercanti partirono di nuovo per l'Asia intorno al 1271, portando con sé il giovane Marco, con una non ben precisata missione da parte del papa Gregorio X. Nel suo lungo soggiorno alla corte del Gran Khan, Marco si inserì nella gerarchia feudale mongola, diventando uno degli uomini di fiducia dell'imperatore e percorrendo a più riprese la Cina e altre regioni di quel continente, con vari compiti (comunque, non sembra che vi esercitasse la mercatura). Tornato a Venezia nel 1295, fu più tardi fatto prigioniero dai genovesi in una occasione che non ci è nota; e nelle prigioni genovesi incontrò RUSTICHELLO DA PISA, autore di romanzi in prosa in lingua d'*oïl*. Da questo incontro e dal racconto orale di Marco, che Rustichello trascriveva fedelmente in francese, nacque l'opera intitolata *Le divisament dou monde* (La descrizione del mondo); ed è chiaro che la scelta del francese fu de-

Tra cronaca,
trattato
e relazione
di viaggio

Il viaggio
di Marco Polo

L'incontro
con Rustichello
da Pisa

terminata, oltre che dall'esperienza linguistica di Rustichello, dall'intenzione di far circolare l'opera in un ampio spazio di cultura laica, moderna, internazionale. Tornato a Venezia nel 1299, Marco si occupò della diffusione del libro, trascritto e tradotto in redazioni e lingue diverse (se ne contano circa centocinquanta manoscritti, e poi, a partire dalla fine del Quattrocento, infinite edizioni a stampa).

Il titolo

Il titolo *Milione* (che deriva dal soprannome Emilione, proprio della famiglia Polo) figura nella più antica redazione toscana, che risale all'inizio del Trecento ed è quella adottata nelle moderne stampe italiane.

L'opera inizia con la descrizione sistematica dei diversi paesi d'Oriente, a volte accompagnata anche dalla narrazione di eventi reali o leggendari che li riguardano; la parte centrale e più ampia è dedicata alla descrizione della corte del Gran Khan e del suo impero, e all'esposizione delle vicende storiche e militari di cui è stato al centro.

Dalla realtà all'immaginario

Al fascino del *Milione* concorre lo stesso ritmo con cui si passa da un paese all'altro, da una situazione all'altra: le formule di passaggio, sempre simili e spesso addirittura identiche tra loro, fanno pensare a quelle delle moderne guide di viaggio. Intrecciando costantemente informazione e racconto, il libro riferisce con ferma sicurezza le cose vedute e le cognizioni; e iscrive una materia e un universo tanto lontani nei confini del già noto, facendo frequenti richiami ai valori religiosi, cavallereschi, mitici, fantastici, economici della cultura occidentale medievale: spesso, nel ritrarre quei lontani paesi, il *Milione* utilizza moduli della letteratura cortese, abituata a guardare all'Oriente attraverso i filtri della leggenda; ma nello stesso tempo apre grandi squarci verso una realtà geografica e culturale prima sconosciuta.

Il *Milione* offre così un capitale modello letterario del viaggio e della conoscenza geografica: raccontare un simile cammino significa partire dall'osservazione concreta ed empirica per trascriverla su un piano che sconfinava nell'immaginario. Per la stessa immensità delle distanze, per la stessa varietà di luoghi, costumi, credenze, lingue, civiltà, il mondo percorso da Marco diventa qualcosa di sfumato e inafferrabile.

L'Oriente secondo la cultura cortese romanza

La scrittura del *Milione* non può quindi essere vista come espressione di una visione mercantile, tesa a elaborare una nuova, spregiudicata immagine del mondo: esso non ci parla con il linguaggio di una cultura «borghese», ma con quello della cultura cortese romanza. Con esso l'Europa comunale e feudale si apre a uno sguardo insieme esitante e curioso, ingenuo e attento, verso culture e società incommensurabilmente lontane. Questo sguardo crede spesso di scoprire, in quei mondi così diversi, valori assai simili a quelli prevalenti in Occidente (soprattutto modi di vita, magnificenze e splendori di impronta cortese); ma è capace anche di lasciarsi prendere da tutto ciò che di indefinibile e di indecifrabile contiene quello spazio sterminato. Col *Milione* l'avventura reale vissuta da Marco diventa componente essenziale dell'immaginario europeo; il quadro che esso offre dell'Oriente ha resistito per lunghi secoli, fino ad oggi, nella nostra cultura e ha costituito un perpetuo invito a riconoscere il vasto orizzonte delle civiltà, non certo riducibile all'ambito europeo.

1.4.5. *La prosa moralistica.*

Notevole spazio e diffusione ebbe la prosa di divulgazione morale, piena di insegnamenti che dovevano additare il retto comportamento nella vita sociale, familiare, individuale: essa era strettamente legata alla dominante prospettiva cristiana, ma non si riferiva in modo esclusivo all'esperienza religiosa; tendeva infatti a fornire norme e modelli da realizzare anche nell'esistenza quotidiana più pratica e laica.

Una morale per i laici

Nella seconda metà del secolo si hanno varie traduzioni e rifacimenti in volgare di opere moralistiche della tradizione medievale. Un grande traduttore fu il fiorentino BONO GIAMBONI, vissuto nella seconda metà del secolo: la sua prosa, che segue attentamente i modelli latini, rifugge da eccessi retorici e mira a una sintassi essenziale e razionale: lo dimostra in modo esemplare *Il libro de' Vizi e delle Virtù*, in cui, secondo il modello di Boezio (cfr. o.1.7), l'autore, caduto in uno stato di disperazione e di angoscia, viene visitato dalla figura consolatrice della Filosofia. Questa gli fa intraprendere un viaggio, nel corso del quale egli incontra le varie virtù (sempre presentate come personaggi femminili) e assiste alla loro battaglia con i vizi: tema, quest'ultimo, diffusissimo in tutta la cultura medievale.

Bono Giamboni

1.4.6. *La narrativa.*

Il trasferimento del romanzo cortese in volgare italiano avvenne, nel secolo XIII, soltanto attraverso la prosa, che poneva minori problemi compositivi rispetto alla poesia. Tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento si producono, specialmente in area toscana, varie traduzioni e riadattamenti dei romanzi francesi in prosa: un largo pubblico di lettori aristocratici e borghesi, di non professionisti della cultura, viene così affascinato dalla narrazione ampia e distesa e dalla tematica amorosa, cavalleresca, magica, del ciclo arturiano.

Riadattamenti in prosa dei romanzi francesi

L'uso degli *exempla* della letteratura moralistica sollecita una nuova curiosità per la forma narrativa breve. Si volgarizzano e si adattano numerose opere che inseriscono racconti ed *exempla* entro cornici o situazioni più ampie, atte a motivare quelle narrazioni: opere direttamente didattiche e moralistiche; opere che riprendono frammenti del romanzo cavalleresco; opere che si rifanno a tradizioni narrative orientali, ecc. L'insieme di queste versioni e rielaborazioni costituisce un repertorio di motivi che saranno variamente utilizzati in tutta la storia della novella italiana.

Dall'*exemplum* alla novella

Determinante per lo sviluppo della *novella* (il termine viene usato raramente nel Duecento, e si affermerà in pieno solo nel secolo successivo) è anche il rapporto con le fiabe popolari e con i racconti orali delle brigate aristocratiche e cittadine, che incarnano il gusto della parola precisa e graffiante, sempre più svincolata da destinazioni morali.

Le fiabe e i racconti orali

Il narrare «breve» manifesta una crescente autonomia, come testimoniano soprattutto le circa cento novelle del cosiddetto *Novellino*, una raccolta di ambiente fiorentino la cui redazione originaria risale agli anni tra il 1280 e il 1300.

Il *Novellino*

Un breve prologo sottolinea che la materia della raccolta è costituita da

Brevi esempi
di comportamenti
cortesi

«alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori»; essa viene destinata ai «cuori gentili e nobili», per fornir loro occasione di «argomentare e dire e raccontare», a vantaggio di «coloro che non sanno e desiderano di sapere». Il libro di novelle viene dunque presentato come un repertorio di gesti, atti e parole che i «nobili e gentili» possono riprendere e imitare per dilettere gli altri; e questi gesti, atti e parole possono fornire «piacere» proprio perché sono signorili e degni, peculiari di «cuori» e intelligenze superiori.

Le singole novelle, molto brevi e rapide (spesso soltanto di poche righe), tendono a mettere in luce proprio i «fiori» indicati nel prologo: più che intrecciare eventi, preferiscono creare ogni volta una scena risolutiva in cui si impone l'esemplarità di un'azione o di un detto. Molte di esse si concentrano su un motto di spirito, su un gesto spettacolare che ha lo stesso effetto di un motto, su una situazione eccezionale o paradossale; motto, gesto, situazione hanno funzioni varie: allontanano pericoli, censurano comportamenti socialmente scorretti, fissano limiti etici di condotta, additano ciò che è giusto o degno, ecc. (molto raramente rilevano contraddizioni comiche).

Varietà dei temi

Fittissima è nel *Novellino* la presenza di temi feudali e cavallereschi, derivati da testi delle letterature francese e provenzale, dalle versioni «cortesi» della storia antica, dagli *exempla* della letteratura moralistica. Tutta questa varia materia è assunta entro una lingua nitida ed essenziale, la cui ferma naturalezza ha qualcosa di strano e di inafferrabile per il lettore moderno.

Epoca 2

La crisi del mondo comunale

1300-1380



Sommario

2.1. Tra la piena espansione del mondo comunale e la sua crisi, nell'inquieta esperienza di Dante, la letteratura è vissuta come conoscenza della realtà, giudizio intellettuale e morale, ricerca di assoluto. Dopo aver cercato strade diverse, in un inesauribile furore sperimentale, egli giunge a realizzare nella *Commedia* uno dei più grandi capolavori dell'umanità, fondamento della lingua poetica italiana.

2.2. Nell'orizzonte di una grande crisi che sconvolge l'Europa, il secolo XIV vede la lacerazione della civiltà comunale, mentre il volgare penetra sempre più capillarmente nell'uso letterario, in una cultura caratterizzata dal tardo-gotico e dai primi segni dell'Umanesimo.

2.3. La letteratura religiosa perde in parte la vitalità del secolo precedente e si sviluppa soprattutto verso la devozione e l'edificazione; un caso a sé è quello di santa Caterina da Siena.

2.4. Con Petrarca nasce un nuovo tipo di intellettuale, che ispirerà il modello umanistico, educato sul culto dell'antico e teso a un'inquieta indagine interiore. Il *Canzoniere* dà vita a una poesia amorosa sospesa nella ricerca di perfezione classica e di simboli assoluti: per secoli essa costituirà la base del linguaggio poetico europeo.

2.5. Tra cultura cortese e cultura municipale fiorentina, Boccaccio elabora una letteratura che mira all'intrattenimento e al diletto: il *Decameron* offre uno dei più grandi modelli della narrativa europea, dove il piacere di narrare si avvale di una rappresentazione che trascorre dal comico al tragico, dalla realtà alla fantasia, dagli appetiti naturali alle aspirazioni ideali, con un lucido e controllato equilibrio.

Nella pagina precedente:
miniatura da un codice
della *Commedia*.

2.1. Dante Alighieri

2.1.1. Dante tra Duecento e Trecento.

DANTE ALIGHIERI sintetizza le tendenze essenziali della letteratura del secolo XIII e crea allo stesso tempo modelli determinanti per tutta la letteratura italiana. La sua formazione culturale e la sua prima esperienza di poeta del «dolce stil novo» si svolgono nell'ultimo scorcio del secolo XIII, ma la maggior parte delle sue opere (compresa la *Commedia*) vengono scritte nel primo ventennio del secolo XIV.

Nei manuali di letteratura prevale di solito la tendenza a porre Dante in relazione col passato, a sottolineare le radici tutte medievali della sua cultura e della sua ideologia. Questo è certamente fondato, ma è necessario affermare nel modo più netto la forza innovatrice dell'opera dantesca, e in primo luogo della *Commedia*. Qui la lingua italiana si confronta con livelli stilistici diversi e crea uno spazio letterario straordinariamente ricco, come non era ancora avvenuto in nessuna delle nuove letterature europee. D'altra parte, la poesia di Dante, già prima che si manifestino i segni della crisi che sconvolge l'Italia e l'Europa nel secolo XIV (cfr. 2.2.1), rivela la propria coscienza dolorosa di una realtà disintegrata e violenta, a cui essa oppone una appassionata esigenza di verità e giustizia. È una poesia di assoluta densità storica, che sa trasmettere il senso di una realtà concreta e corposa: i valori su cui essa si fonda hanno certamente la loro origine nel mondo medievale, ma non diventano uno strumento per occultare il presente, bensì per denunciarne tutte le contraddizioni.

Per questa ragione non è giusto presentare l'opera di Dante solo come l'ultima sintesi di un passato che sta per concludersi; essa rappresenta piuttosto la fondazione di un nuovo mondo letterario e linguistico che fa irrompere nella cultura volgare una vigorosa, inaudita capacità di rappresentazione.

2.1.2. La vita.

Nato a Firenze tra il 14 maggio e il 13 giugno del 1265, Dante Alighieri fu battezzato, secondo l'uso del tempo, nella pubblica cerimonia del 26 marzo 1266, col nome di Durante. Il padre, Alighiero, apparteneva alla piccola nobiltà cittadina guelfa e godeva di un certo benessere economico grazie ad alcuni possedimenti agricoli e

Un nuovo
mondo
linguistico
e letterario

Una poesia
consapevole
della realtà
e della storia

La famiglia

alle attività mercantili svolte in città; nella famiglia era molto viva la memoria di un antenato, Cacciaguada, nominato cavaliere dall'imperatore Corrado III e morto nella seconda Crociata (1147-49). La madre, donna Bella (forse della famiglia degli Abati), morì prima del 1275, e il padre sposò poi Lapa Cialuffi, dalla quale ebbe altri figli. Nel 1277 i familiari stipularono un contratto notarile per il matrimonio tra Dante e Gemma di Manetto Donati; il matrimonio, dal quale nacquero tre, forse quattro figli, avvenne nel 1285, quando il padre era già morto e Dante si trovava ad amministrare il patrimonio della famiglia.

Secondo l'uso del tempo, la sua prima educazione si basò sullo studio della «grammatica» presso la scuola di un precettore (*doctor puerorum*); negli anni dell'adolescenza e della giovinezza, egli manifestò curiosità per la letteratura classica e romanza che circolava a Firenze negli anni Settanta e Ottanta. Furono essenziali per lui l'insegnamento e il modello rappresentato da Brunetto Latini, la sua attenzione alla retorica e la sua coscienza del valore politico dell'impegno culturale (cfr. I.1.6). Nella formazione di Dante non contò tanto un *curriculum* scolastico regolare, quanto una serie di contatti che, nella vita intellettuale di Firenze, si offrivano facilmente a un giovane nobile e intelligente; in particolare va ricordato il suo rapporto con Guido Cavalcanti, il «primo amico», col quale si impegna nella poesia amorosa dello «stil novo».

Alla frequentazione dei gruppi giovanili fiorentini è legato anche l'incontro con Beatrice, la quale non può essere considerata, come molti hanno fatto, una figura prettamente ideale e simbolica, ma va identificata con una donna realmente vissuta: Bice, figlia di Folco Portinari, sposata con Simone de' Bardi e morta nel giugno del 1290. Nell'amore per Beatrice Dante concentra tutto il senso e il valore del proprio impegno morale; benché nella realtà i contatti con Beatrice fossero stati assai sporadici, l'amata rappresenta per il poeta un valore supremo nel quale specchiare le proprie scelte e il proprio desiderio di giustizia e verità. L'amore per Beatrice è raccontato nella singolare operetta composta tra il '92 e il '93, la *Vita nuova*.

Nel frattempo Dante aveva compiuto alcuni viaggi (quasi sicuramente si recò a Bologna, entrando in contatto col vivace ambiente culturale di quella città). Il decennio successivo alla morte di Beatrice, ricco di interessi e studi, lo allontanò dall'amico Cavalcanti. Frequentando le «scuole de li religiosi» e le «disputazioni de li filosofanti», Dante approfondì la sua preparazione teologica e filosofica (a Firenze erano molto attivi lo studio domenicano in Santa Maria Novella e quello francescano in Santa Croce).

Data la giovane età Dante non aveva preso parte alla vita politica fiorentina negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta; tuttavia per i suoi doveri di nobile, partecipò ad alcune imprese militari, combattendo, come «feditore a cavallo», a Campaldino contro Arezzo (11 giugno 1289) e partecipando alla presa di Caprona nella guerra contro Pisa (16 agosto 1289).

Escluso dalle cariche pubbliche dagli Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella, Dante iniziò l'attività politica in seguito ai cosiddetti «Temperamenti» del 6 luglio 1295, che gli permisero di iscriversi, nonostante la sua appartenenza alla nobiltà, alla corporazione dei medici e degli speziali.

Mentre la situazione economica della sua famiglia stava peggiorando, Dante assunse le prime cariche pubbliche: dal novembre '95 all'aprile '96 fece parte del Consiglio dei Trentasei del capitano del Popolo, e dal maggio al dicembre '96 del Consiglio dei Cento. In quegli anni nella classe dirigente guelfa si produsse una spaccatura profonda: da una parte la fazione dei Bianchi, che faceva capo alla famiglia dei Cerchi, favorevole a una gestione autonoma della vita politica, dall'altra, la

La formazione

Beatrice

Gli studi teologici e filosofici

Le imprese militari

L'attività politica

fazione dei Neri, capeggiata invece dai Donati e legata al papa da interessi mercantili. Dante si schierò a favore dei Bianchi, mantenendo peraltro una posizione moderata, in quanto contrario a un inasprimento del conflitto. Quando la lotta tra i due partiti entrò nella fase cruciale, con un braccio di ferro tra il papa Bonifacio VIII e il governo della città di Firenze (in mano ai Bianchi), Dante recitò un ruolo di primo piano: venne eletto tra i sei priori (la suprema magistratura del Comune) per il bimestre 15 giugno - 15 agosto 1300; rivestendo questa carica diede prova di grande imparzialità e fermezza, deliberando la condanna al confino dei membri più intransigenti delle due fazioni (tra questi figurava anche l'amico Guido Cavalcanti).

Scaduti i termini del mandato, ricoprì varie cariche rappresentative, mentre forti pressioni venivano esercitate sui governanti fiorentini dal legato del papa Matteo d'Acquasparta. Dai pochi documenti che si posseggono risulta che le prese di posizione di Dante si legavano non tanto al punto di vista della sua fazione, quanto alla volontà di difendere l'autonomia di Firenze e la sua continuità istituzionale dall'ingerenza del pontefice e degli Angioini, che costituivano il braccio armato del Papato e minacciavano di intervenire in appoggio dei Neri. Probabilmente il poeta fu uno dei tre ambasciatori inviati a Roma - o ad Anagni - all'inizio dell'ottobre 1301 per tentare di placare il papa (ma al riguardo le notizie non sono del tutto sicure; come non è sicura la notizia di un suo viaggio a Roma nel 1300, in occasione del giubileo). Non si trovava comunque a Firenze quando il 1° novembre 1301 vi entrarono le truppe angioine di Carlo di Valois, destituendo il governo bianco e richiamando i Neri dall'esilio; e non vi si trovava quando il 27 gennaio 1302 il podestà Cante de' Gabrielli da Gubbio lo condannava, con altri fiorentini, all'esclusione da ogni carica e al confino per due anni, come falsario e barattiere (era ovviamente, un'accusa strumentale, senza nessuna prova), ingiungendogli di presentarsi entro tre giorni a pagare un'ammenda di 5000 fiorini. Non essendosi presentato, insieme ad altri quattordici esponenti del partito bianco, Dante fu condannato a morte in contumacia con sentenza, dello stesso podestà, del 10 marzo 1302.

Iniziò così il lungo cammino dell'esilio, che sarebbe durato fino alla morte. Incalzato dalle difficoltà materiali, fu costretto a spostamenti continui e a chiedere ospitalità a corti e signori dell'Italia centrale e settentrionale. Con pochissimi libri a disposizione, facendo tesoro del suo sapere, affermò sempre più intensamente la dignità della poesia, delegando al lavoro letterario un ideale di giustizia e universalità che andava ben al di là della sua vicenda personale.

La cronologia dei suoi spostamenti, come quella delle grandi opere composte durante l'esilio, dal *Convivio* alla *Commedia*, non è molto precisa; possiamo ricostruirla solo attraverso congetture, a partire da pochi elementi certi. In un primo momento egli rimase legato al gruppo dei Bianchi fuoriusciti, sostenendo il loro progetto di rovesciare il governo instauratosi a Firenze; si recò a Forlì, per avere l'appoggio di Scarpetta degli Ordelauffi, e a Verona, presso Bartolomeo della Scala. All'inizio del 1304, a nome del gruppo dei Bianchi («Consilium et Universitas Alborum»), scrisse una epistola al cardinale Niccolò da Prato, che era stato inviato a Firenze dal nuovo papa Benedetto XI per tentare una pacificazione tra le fazioni. Mentre il tentativo del cardinale falliva, si aveva (probabilmente ad Arezzo) la definitiva separazione di Dante dagli altri fuoriusciti, che pensavano di raggiungere i loro obiettivi attraverso azioni di forza che il poeta non condivideva. Quando la «compagnia malvagia e scempia» dei suoi vecchi compagni di partito subì la sconfitta della Lastra, alle porte di Firenze (20 luglio 1304), Dante aveva già «fatto parte per se stesso».

Dopo un soggiorno nella Marca Trevigiana (a Treviso e a Padova), fu in Luni-

Dante priore

In difesa dell'autonomia di Firenze

La condanna di Dante

L'esilio

La separazione dai Bianchi fuoriusciti

giana alla corte dei Malaspina (e si ha notizia di una sua missione a nome dei Malaspina presso il vescovo di Luni, il 6 ottobre 1306) e in diverse località della Toscana: sono questi gli anni del *De vulgari eloquentia* e dell'*Inferno*. Particolarmente lungo risultò il soggiorno a Poppi, nel Casentino, presso il conte Guido di Battifolle (e si deve anche ricordare l'ipotesi di un soggiorno a Parigi intorno al 1310). La notizia dell'elezione al trono imperiale di Arrigo VII di Lussemburgo (1308) e della sua discesa in Italia (ottobre 1310) suscitò in Dante la speranza nell'instaurazione di un nuovo ordine universale, nel trionfo della giustizia e della pace, con la fine delle lotte di fazione in Italia e con la liberazione di Firenze dal governo dei Neri. In questo clima di rinnovata speranza scrisse varie epistole ai principi italiani, esortandoli ad assoggettarsi all'imperatore; quindi si recò nell'Italia settentrionale, dove poté incontrare Arrigo VII. Il 31 marzo 1311 scrisse una violenta epistola contro i fiorentini, che rifiutavano di far atto di obbedienza all'imperatore; e poco dopo, il 17 aprile, indirizzò un'epistola allo stesso imperatore, invitandolo a non perdere tempo nell'Italia settentrionale e a scendere in Toscana e a Firenze. Il poeta venne escluso da un'amnistia a favore degli esuli guelfi, concessa il 2 settembre 1311, che mirava a raccogliere forze in previsione dell'assedio di Firenze da parte dell'imperatore. In tutta Italia i Guelfi si opponevano ormai sempre più nettamente ai progetti di Arrigo VII; Dante si accostò così ai Ghibellini, ma le sue speranze crollarono con l'improvvisa morte dell'imperatore, avvenuta a Buonconvento il 24 agosto 1313.

Forse nel 1312 (quando aveva già concluso il *Purgatorio*) Dante si recò a Verona, insieme ai figli, alla corte di Cangrande della Scala, dove rimase fino al 1318 circa (ma secondo alcuni il soggiorno va dal 1315 all'inizio del '20); in questo periodo si occupò della stesura del *Paradiso* e probabilmente della *Monarchia*. Nel 1314, alla morte di Clemente V, scrisse una lettera ai cardinali italiani, invitandoli a eleggere un pontefice italiano e a ristabilire la sede papale a Roma. Nel 1315 il Comune di Firenze, minacciato dal ghibellino Uguccione della Faggiuola, promulgò un'altra amnistia, che ora includeva anche Dante, ma gli imponeva di pagare un'ammenda e di fare pubblico atto di sottomissione; il poeta rifiutò sdegnosamente, come attesta un'epistola scritta a un ignoto amico fiorentino. Dopo la sconfitta subita a Montecatini, Firenze confermò i vecchi provvedimenti contro gli esuli non tornati in patria, e il 15 ottobre 1315 venne ribadita la condanna a morte di Dante e dei suoi figli.

Nel 1318 (ma secondo alcuni all'inizio del '20) Dante si recò a Ravenna, presso il signore Guido Novello da Polenta, e lì, per la prima volta da quando era cominciato l'esilio, trovò un gruppo piuttosto vivace di studiosi ed ebbe veri e propri allievi (tra i quali anche il figlio Iacopo, che si apprestava alla stesura del primo commento dell'*Inferno*). Col *Paradiso* aveva portato a termine il poema «al quale ha posto mano e cielo e terra»; ma non sopravvisse molto al suo capolavoro. Di ritorno da un'ambasciata a Venezia per conto di Guido Novello, morì di febbre il 14 settembre 1321. Venne tumulato a Ravenna nella chiesa di San Francesco. I resti non torneranno più in patria, in quella Firenze che egli aveva chiamato «bello ovile ov'io dormii agnello».

2.1.3. La prima attività poetica.

Fin dalle prime prove poetiche Dante rivela una passione sperimentale che non trova riscontro nei suoi contemporanei. Egli non segue un solo modello stilistico, ma adotta modi di scrittura diversificati: in una ricerca inquieta mira

La discesa
di Arrigo VII

Dante si avvicina
ai Ghibellini

Alla corte
di Cangrande
della Scala

Alla corte
ravennate
di Guido
Novello

Una forte
tensione
sperimentale

ad appropriarsi di tecniche differenti. Questa tensione non rimane tuttavia chiusa in un ambito meramente tecnico: anche nei suoi passaggi più elaborati la parola poetica di Dante cerca sempre un contatto con situazioni concrete.

Testimonianza precoce di questo sperimentalismo sono due poemetti allegorico-didattici, rifacimenti di alcune parti del *Roman de la rose* (cfr. o. 3.6), che ci sono pervenuti anonimi in un unico manoscritto, e che gli studiosi hanno intitolato *Fiore e Detto d'Amore*, ma la cui attribuzione a Dante è assai contrastata.

Il *Fiore*
e il *Detto*
d'Amore

La produzione più nota di Dante inizia con una serie di rime, legate alla recente tradizione della lirica amorosa. Su questa tradizione egli innesta una scrittura dalla singolare ricchezza di significati, che non ruota attorno a un numero ristretto di formule costanti (come accadeva per la maggior parte degli autori del Duecento), ma manifesta una chiara disposizione sperimentale, coincidente con un percorso umano e intellettuale sempre nuovo.

La scrittura
lirica: le *Rime*

Le *Rime* di Dante (composte in un arco di tempo ventennale, dal 1283 ai primi anni dell'esilio) non furono raccolte in un libro unitario. Fatta eccezione per quelle comprese nella *Vita nuova* (trentuno componimenti), esse circolarono in modo sparso e disordinato in vari canzonieri e zibaldoni dei secoli XIV e XV.

Le primissime rime si legano ancora agli schemi guittoniani e a quelli della lirica cortese toscana, ma hanno maggiore leggerezza di tono, dovuta a un rapporto più diretto con la lirica siciliana. In un celebre sonetto, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* (dove si immagina una magica evasione dei poeti amici e delle loro donne sulla navicella del mago Merlino), il linguaggio amoroso si distende in una elegante conversazione, a testimonianza del fatto che questa prima fase è fortemente contrassegnata dall'adesione anche agli aspetti più esteriori della vita cortese.

Le prime rime

Non è sempre facile distinguere le rime dedicate a Beatrice da quelle indirizzate ad altre donne, e questo vale anche per alcune poesie della *Vita nuova*. Nelle une e nelle altre appare comunque evidente la suggestione della poesia di Guido Cavalcanti. Nella forma della ballata Dante segue il Cavalcanti più festoso e «soave» (le ballate *Per una ghirlandetta* e *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*); ma si rifà anche al Cavalcanti più «doloroso», che lo induce a cantare lo sgomento legato alla passione amorosa e l'azione distruttiva esercitata dal «valore» e dalla «bellezza» della donna sull'amante.

Le rime
d'argomento
amoroso

2.1.4. L'esaltazione di Beatrice e la Vita nuova.

Contemporanee o di poco successive alle rime dell'amore doloroso sono quelle dedicate a Beatrice, tra le quali acquista un valore programmatico la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, vero e proprio manifesto delle «nove rime». È a questo punto che si affermano i caratteri più originali dello «stil novo» dantesco, che insiste sul legame tra amore e «gentilezza» e vede nella donna un assoluto «miracolo», fonte di ogni «salute», «grazia» e «umiltà» (nel senso di «dolce e remissiva umanità»). Riprendendo alcuni motivi della poesia di Guinizzelli, e pur mantenendo il suo legame fondamentale con Cavalcanti, Dante presenta la figura femminile con una nuova, intensa concentrazione simbolica. La bellezza di Beatrice si riflette nel mondo circostante, e col-

Originalità
dello Stilnovismo
dantesco

Estrema
simbolizzazione
della figura
femminile

ma di attese lo stesso silenzio da cui emergono i versi che la lodano; essa è l'annuncio di una salvezza, di un riscatto di quanto di negativo e di non degno c'è nell'esistenza. Beatrice è un'immagine che non può essere ben definita: appare fragile, disincarnata; si muove con gesti essenziali, evocata da un linguaggio lieve e insieme razionale, talvolta volutamente sfumato e impreciso.

La Vita nuova

Salvo qualche eccezione, le rime dedicate a Beatrice furono poi raccolte nella *Vita nuova*. In quest'opera (alla quale Dante lavorò probabilmente tra il '92 e il '93), ai testi poetici si accompagna una prosa che narra vicende, descrive situazioni e fornisce commenti dei testi stessi. L'alternanza di parti in versi e in prosa non è certo una novità per la cultura medievale. Fra i primi e più fortunati esempi c'era il *De consolatione philosophiae* di Boezio; molto diffuso era poi l'uso di fornire spiegazioni in prosa alle poesie dei trovatori provenzali e di narrare le vite degli autori a partire dai loro testi. L'intento di Dante è di narrare una vicenda autobiografica – quella del suo amore per Beatrice – che sia anche un'avventura intellettuale. Gli interventi in prosa fanno da raccordo tra le liriche, inserendole così in una struttura unitaria; nello stesso tempo si propongono di renderne manifesti i complessi significati.

Lo schema e i modelli

La *Vita nuova* si presenta come una narrazione «esemplare» ed è perciò piuttosto lontana da quei propositi di «confessione» e «sincerità» che caratterizzano le autobiografie moderne. Il poeta, ripercorrendo la propria esperienza, la inserisce entro schemi simbolici che si danno come universali. Egli cerca anzitutto nella scrittura una «consolazione» per la morte e la perdita di Beatrice (richiamandosi, tra l'altro, a due classici della letteratura «consolatoria», come l'opera già ricordata di Boezio e il *Laelius de amicitia* di Cicerone).

Un'avventura intellettuale

Dopo la morte di Beatrice (1290), Dante si immerge negli studi filosofici e teologici. Saranno poi le liriche a lei dedicate e composte in precedenza a indicargli una possibilità di salvezza; anzi in esse Dante riconosce chiaramente il proprio destino. Sulla sua storia di uomo e di poeta l'immagine della donna amata si proietta ora come una guida sicura.

Per queste ragioni la *Vita nuova* è opera «fervida e passionata»: Le parti in prosa danno l'impressione di essere state stese di getto e procedono per «illuminazioni», con una scrittura visionaria (non vanno d'altra parte trascurate le innovazioni linguistiche, stilistiche e sintattiche che questa scrittura porta nel panorama delle letterature in volgare).

Diffusione dell'opera

L'operetta consta di quarantadue capitoli, per lo più assai brevi, ed ebbe ampia diffusione attraverso copie manoscritte (fondamentale la trascrizione fatta dal Boccaccio), benché molte di queste copie siano limitate ai soli componimenti poetici; la prima edizione completa a stampa è del 1576.

Trasfigurazione dell'esperienza biografica

Il titolo allude alla rivelazione di un'esperienza assoluta che dà nuovi significati alla «vita» e la rinnova. La narrazione inizia dal primo incontro di Dante con Beatrice, quando il poeta aveva nove anni (in questo modo l'autore intende dare all'intera vicenda il senso di una predestinazione). Il successivo incontro con Beatrice avverrà nove anni dopo: Dante riceve allora il suo saluto. Dopo un sogno, nel quale Amore invita la donna a cibarsi del cuore del poeta, Dante scrive il suo primo sonetto, concepito come saluto a «tutti li fedeli d'Amore». Per qualche tempo, nel timo-

re che si giunga a identificare in Beatrice la donna amata, contravvenendo così alle regole dell'amore cortese, Dante corteggia prima una e poi un'altra donna, per farne «schermo de la veritate». Ma Beatrice, offesa, nega allora a Dante il proprio «saluto». A questo punto il poeta decide di manifestare apertamente i suoi desideri: ma la sola presenza dell'amata è per lui motivo di turbamento, e in un'occasione egli viene anche schernito da Beatrice e dalle donne che l'accompagnano (è la scena del «gabbo», assai ricorrente nella letteratura cortese).

Le liriche intercalate ai capitoli iniziali vanno da quelle di impronta guittoniana ad altre che riprendono i motivi cavalcantiani dell'amore doloroso e delle forze misteriose che agiscono sui sentimenti. Il poeta si accorge però che una poesia limitata alla propria condizione di amante non è in alcun modo soddisfacente e che è quindi necessario «ripigliare materia nuova e più nobile che la passata». I capitoli XVIII e XIX raccontano il formarsi di questa nuova materia. In seguito alla conversazione con una donna che gli fa avvertire come la sua beatitudine possa trovarsi solo «in quelle parole che lodano la donna sua», Dante si affida alla poesia della «loda», sorretto da una forza superiore, da una «volontade di dire», dalla quale scaturisce spontaneamente il primo verso (il *cominciamento*), a cui segue l'impegno tecnico e razionale del poeta per completare la stesura del componimento. Così nascono la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* e i sonetti incentrati sull'esaltazione di Beatrice (*Ne li occhi porta la mia donna amore, Tanto gentile e tanto onesta pare, Vede perfettamente onne salute*). Tutta la parte centrale della *Vita nuova* insiste sul tema della «loda», ma vi si affacciano anche situazioni dolorose: la morte del padre di Beatrice e il pianto di lei; la malattia del poeta accompagnata da una visione nella quale egli sente annunciare la propria morte e vede Beatrice chiamata tra gli angeli. Al risveglio da questa visione il poeta viene confortato da una giovane donna. Nella canzone che Dante le rivolge (*Donna pietosa e di novella etate*), il clima di angoscia e di tensione si risolve nella contemplazione di Beatrice, che diffonde dolcezza su tutte le cose e si eleva al cielo.

La poesia della «loda» e l'esaltazione di Beatrice

Tra annunci e premonizioni giunge la morte di Beatrice, che Dante non narra direttamente: egli insiste solo sul proprio smarrimento, sul senso di perdita legato all'assenza dell'amata. Passato un anno dalla morte di lei, prova simpatia e gratitudine per «una gentile donna giovane e bella molto» (che nel *Convivio* comparirà come allegoria della filosofia), che lo conforta. Il poeta è preso così dal conflitto tra il ricordo dell'amata e i sentimenti ispiratigli dalla «donna gentile», finché una «forte imaginazione» fa apparire Beatrice con lo stesso aspetto di quando Dante la vide per la prima volta. Grazie a questo episodio, la «costanza della ragione» riconosce la vanità di ogni consolazione fuori del ricordo dell'amata, e al poeta risulta chiaro quello che sarà il suo compito: esaltare di fronte al mondo la figura di Beatrice (sonetto *Deh peregrini che pensosi andate*) e trasformare il proprio pensiero in uno «spirito peregrino» capace di raggiungere il cielo per contemplarla da vicino (come mostra il bellissimo sonetto *Oltre la spera che più larga gira*).

La «donna gentile»

L'opera si conclude con l'accento a una «mirabile visione», che Dante evita però di descrivere: egli afferma soltanto il proposito di non scrivere più di Beatrice finché non sarà in grado di parlarne più degnamente, dicendo «di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». La *Vita nuova* rimane così in sospenso, come un'opera provvisoria che attende di inverarsi in un'opera più ambiziosa: essa troverà infatti il proprio coronamento nella *Commedia*. Beatrice è destinata a trasformarsi in una figura salvifica che trascende la realtà mondana, ma che

Dalla *Vita nuova* alla *Commedia*

mantiene i caratteri di una creatura mortale. Già nel racconto della *Vita nuova* si intrecciano intorno a lei visioni, annunci, segni, corrispondenze, che alludono sempre alla forza salvatrice e sconvolgente del suo apparire e del suo essere.

Centralità di Beatrice nell'opera dantesca

Tutto il sistema filosofico e religioso di Dante viene così a convergere su questa figura; in particolare alcuni motivi, come il ricorrere del numero nove, la costante utilizzazione di citazioni bibliche e le numerose allegorie apparentano la vicenda di Beatrice a quella di Cristo. Eppure la *Vita nuova* non è un'opera esclusivamente allegorica o simbolica, né può essere letta in chiave solo religiosa o mistica; essa rappresenta la scoperta della possibilità di fare di una fragile creatura terrena il centro di un'esperienza intellettuale assoluta.

2.1.5. Le rime della maturità e dell'esilio.

Una scrittura sperimentale

Al di là delle liriche dedicate a Beatrice e confluite nella *Vita nuova* (che offre la sintesi più coerente del modello poetico stilnovistico), la produzione poetica di Dante prosegue con una vena sperimentale davvero inesauribile. Possiamo ripartire questa produzione (che comprende diversi testi giovanili e arriva fino agli anni dell'esilio) in quattro gruppi relativamente omogenei, sia dal punto di vista tematico che cronologico.

La «tenzone» con Forese Donati

1. Un posto a sé stante occupa la «tenzone» con Forese Donati, breve e violento scambio di sonetti con l'amico, morto nel 1296. Si tratta di un'esercitazione in chiave comica (tre sonetti di Dante e tre di risposta dell'amico) che mette in scena un linguaggio oltraggioso e risentito, giocato su allusioni malevole e ingiurie. I sonetti di Dante si reggono su una tale asprezza lessicale e ritmica che le cadenze popolari fiorentine ne risultano deformate. Su questa linea comica, importante per il linguaggio dell'*Inferno*, Dante ha scritto, con ogni probabilità, altri testi, andati però perduti.

Le rime dottrinali

2. Tutto l'arco degli anni Novanta è attraversato dalle rime dottrinali, legate agli studi filosofici e teologici a cui Dante si dedica dopo la morte di Beatrice. Gli argomenti filosofici e teologici vengono qui passati al vaglio del linguaggio della poesia amorosa, ed è possibile che questo orientamento prenda le mosse dall'amore di Dante per una donna reale (la «donna gentile» della *Vita nuova*), trasfigurata in immagine allegorica della sapienza. Dante trova naturale esprimere la propria passione per il sapere in termini analoghi a quelli usati per l'esperienza amorosa. La filosofia gli appare quindi come una donna «amorosa», e questo è un modo per dare voce alla passione conoscitiva, ma anche alle difficoltà che accompagnano la ricerca del sapere. Non si tratta di un'allegoria artificiosa, ma di una versione più complessa di quella ricerca di un valore assoluto che ha sempre caratterizzato la parola poetica di Dante.

Le rime per la «pargoletta»

3. Contemporaneo alle rime dottrinali, è il gruppo di rime che definiscono altri aspetti della condizione amorosa, oltre che una nuova concezione della figura femminile (è poco probabile comunque che prendano spunto da incontri con donne reali). La ricerca del valore essenziale e assoluto dell'amore si esprime

qui del tutto al di fuori dei modelli stilnovistici della «lode» o dello «sgomento». La donna non si identifica più col suo sguardo che diffonde beatitudine, ma appare come una bellezza corporea, minacciosa e insieme inafferrabile, presenza lontana e indecifrabile, che non offre più alcuna salvezza; l'amore muove vanamente verso una meta irraggiungibile.

Una «pargoletta» e una donna «petra» sono le figure che appaiono in queste rime. La prima, come Beatrice, sembra scesa dal cielo per mostrare sulla terra la propria bellezza (ballata *I mi son pargoletta bella e nova*); la distinguono però la ritrosia, che fa parlare di lei come di «quella che non s'innamora», e la «giovanezza» scontrosa.

Con le rime per la «petra» (termine da intendersi ovviamente come segno della durezza d'animo), collocabili intorno al '96, Dante si confronta con le forme più ardue della poesia provenzale, in particolare col *trobar clus* di Arnaut Daniel (cfr. o.3.5). Gli atteggiamenti scontrosi della donna assumono qui aspetti connotati materiali e coincidono con la resistenza e le difficoltà dello stesso linguaggio poetico. Dante approda a una poesia che scava a fondo nelle cose e nelle parole, che si imbatte volutamente nelle maggiori difficoltà tecniche.

4. A parte vari e interessanti sonetti composti per scambio epistolare (da ricordare, per esempio, quelli indirizzati a Cino da Pistoia), l'ultimo gruppo delle rime dantesche, che appartiene ai primi anni dell'esilio, svolge un discorso di forte intonazione morale. Secondo una esplicita definizione del *De vulgari eloquentia*, Dante si presenta qui come *cantor rectitudinis*, «cantore della rettitudine», denunciando l'ingiustizia dominante e contrapponendovi la propria sdegnosa solitudine. Il linguaggio della poesia amorosa è ancora lo strumento di cui il poeta si serve per trasmettere il suo messaggio. I testi hanno pertanto una tensione comunicativa tutta particolare, che traduce l'aspirazione utopica a una vita civile «amorosa», regolata dalla giustizia. Ma, data la situazione contemporanea, la parola amorosa si realizza in modo necessariamente negativo; in un mondo scosso dalla violenza, essa può affermare soltanto la propria solitudine: la poesia di Dante può solo affidare al futuro una vibrante speranza.

Di grande tensione è la canzone allegorica *Tre donne intorno al cor mi son venute*, destinata all'ultimo trattato, non scritto, del *Convivio*, e databile intorno al 1305: vi figura un dialogo, a cui assiste il poeta, tra Amore e tre donne (ossia la giustizia divina, quella naturale e la legge positiva). Il sonetto *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi* è una preghiera a Dio, affinché venga debellata ogni forma di ingiustizia. La canzone *Doglia mi reca ne lo core ardere*, dedicata alla «liberalità», dice «parole contra tutta gente»: avendo gli uomini allontanato dal mondo la possibilità di una comunicazione amorosa autentica, occorre cercare una parola che esalti in modo tutto razionale la virtù e rifugga dalle metafore del linguaggio amoroso.

A conferma del continuo ritornare di Dante alla tematica amorosa, c'è un'ultima canzone, scritta nel Casentino (forse tra il 1307 e il 1308), *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. Chiamata canzone «montanina», essa mette a confronto l'esperienza amorosa con la condizione dell'esule. Nella solitudine del Casentino il poeta viene soggiogato dalla forza di Amore e ne rimane tur-

Le rime «petrose»

Le rime d'intonazione morale

Tre donne intorno al cor

La canzone della «liberalità»

La canzone «montanina»

bato. Debole e solo, sente tornare le emozioni del passato, ma non riceve conforto: ritornano le immagini della giovinezza e di Firenze, ora assai diversa da quella della *Vita nuova*, «vota d'amore e nuda di pietate». È un episodio splendido e isolato: concentrato nella stesura della *Commedia*, Dante lascerà per sempre la poesia lirica.

2.1.6. Il Convivio e la «perfezione» della conoscenza.

Elaborazione e diffusione Col *Convivio* Dante ci dà un'opera in volgare concepita come commento in prosa di canzoni dottrinali.

Il progetto originario era molto ambizioso: prevedeva quindici trattati, di cui il primo introduttivo e gli altri dedicati al commento di altrettante canzoni, molte delle quali non furono mai scritte. Dante si fermò però ai primi quattro trattati, commentando soltanto tre canzoni; la data di stesura dovrebbe aggirarsi tra il 1303 e il 1304, ma si fa anche l'ipotesi che il quarto trattato sia stato scritto più tardi, tra il 1306 e il 1308. Una prima diffusione avvenne dopo la morte dell'autore, non prima degli anni Trenta; la prima edizione a stampa si ebbe a Firenze nel 1490.

Il rapporto tra prosa e poesia nel *Convivio* è del tutto diverso da quello della *Vita nuova*. Mentre nell'operetta giovanile la prosa aveva un andamento liricheggiante, ora si distende in modo più ampio e paziente, con uno stile argomentativo ed espositivo che, con lucida razionalità, affronta alcuni grandi temi della cultura filosofica del tempo (raccolgendo il frutto degli studi condotti da Dante nel periodo successivo alla morte di Beatrice).

L'aristotelismo dantesco Riflessioni e digressioni spaziano dall'etica alla metafisica, alla cosmologia, alla politica, legando questi trattati agli schemi dell'enciclopedismo medievale (cfr. o.i.4). Tuttavia l'intenzione principale è quella di illuminare e tradurre in termini razionali i significati più indeterminati e allusivi delle canzoni. Al centro di questa razionalizzazione figurano la filosofia di Aristotele e il pensiero aristotelico del secolo XIII, di cui Dante segue diversi indirizzi (l'influenza di Tommaso d'Aquino si associa, ad esempio, con quelle di Alberto Magno e della corrente averroistica).

I destinatari Non mancano poi accenni alla biografia poetica e personale dell'autore; Dante, seguendo il percorso della propria esperienza, sottolinea infatti l'opposizione tra la natura «fervida e passionata» della *Vita nuova* e quella «temperata e virile» del *Convivio*. E se il pubblico della prima opera era costituito dal gruppo privilegiato dei «fedeli d'amore», ora Dante si propone di raggiungere uno più vasto, di cui fanno parte anche coloro che non hanno potuto dedicarsi agli studi (si tratta di un proposito di severa e difficile divulgazione).

Prosa filosofica in volgare Il *Convivio* fonda così una prosa filosofica di una coerenza e una lucidità ancora sconosciute alla prosa in volgare. Risulta qui essenziale il rapporto con la prosa latina (sia quella dei classici, sia quella della filosofia scolastica), dalla quale Dante deriva una sintassi assai rigorosa. È una prosa che tiene sotto controllo, in una luce perfetta, tutti i momenti dell'argomentazione, e che spesso pare animata dalla gioia del ragionare, del camminare verso la verità.

Il primo trattato, dopo aver definito la «scienza» come «l'ultima perfezione de la nostra anima», giustifica il fine e il titolo stesso dell'opera: è un «convivio» che offre a chi ha desiderio di conoscenza una difficile «vivanda» (le canzoni), accompagnata da un «pane» (il commento) che ne illustrerà i significati, facilitandone l'assimilazione. Dante intende anche prevenire alcune possibili critiche, riguardanti sia il fatto che egli parla di sé, della propria persona, della propria esperienza, sia la difficoltà e «durezza» dell'opera. Alle vicende autobiografiche egli fa riferimento per difendersi dalle accuse che avevano segnato la sua condanna all'esilio; quanto alla difficoltà, essa è giustificata dall'intenzione di dare all'opera più «autoritade» e «gravezza». Un'altra critica potrebbe poi riguardare l'uso del volgare. A questa Dante risponde accettando l'opinione corrente che il latino, «perpetuo e non corruttibile», sia più nobile del volgare, «non stabile e corruttibile»; egli però sceglie il volgare per «liberalitade» (cioè per allargare la cerchia dei lettori) e per «lo naturale amore de la propria loquela» (e con passione polemica viene affermato qui il legame della lingua volgare con la realtà più concreta della vita umana).

Il secondo trattato fa da commento alla canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, e si apre con una definizione dei diversi «sensi» che può assumere la scrittura (*letterale, allegorico, morale, anagogico*, cfr. o.i.10): Dante esprime il proposito di spiegare prima il senso letterale di ogni canzone, quindi quello allegorico. Ciò che più interessa all'autore è la possibilità di ricavare dal senso più esteriore ed esplicito di un testo un senso più nascosto e interno. Oltre a un breve discorso sull'immortalità dell'anima, il trattato presenta un'ampia digressione sulla struttura dei cieli e sulle intelligenze angeliche e una descrizione del sistema delle scienze.

Il terzo trattato commenta la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, che è una «lode» e «commendazione» della «donna gentile», allegoria della filosofia. Notevoli sono qui la definizione dell'Amore («unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata») nei suoi diversi gradi di manifestazione nell'universo, e una serie di digressioni sul tempo e sui movimenti celesti, sulla «divina bontade» che investe tutte le cose, sulla natura mirabile dell'uomo. Un'attenzione particolare viene rivolta al rapporto tra il sapere e i limiti del desiderio umano.

Il quarto trattato commenta una canzone non più di tipo allegorico, ma costruita come una diretta riflessione dottrinale, *Le dolci rime d'amor ch'ì solia*. Dopo aver giustificato l'abbandono delle rime d'amore, Dante prende posizione nella disputa, piuttosto accesa nel Duecento, sulla nobiltà, che egli definisce «seme di felicità [...] messo da Dio nell'anima ben posta», e analizza il concetto di autorità imperiale.

I materiali enciclopedici accumulati nel *Convivio* stanno a indicare che il sapere – secondo il punto di vista aristotelico – è la manifestazione più alta di quel bisogno di perfezione che realizza la vera felicità dell'uomo.

Dante lasciò interrotto il *Convivio* quando ebbe l'idea di scrivere un'opera del tutto diversa (la *Commedia*), dove il cammino verso la perfezione e la visione di Dio partisse da figure concrete e si servisse non della riflessione filosofica, ma della poesia. La ricerca di un valore assoluto attraverso la letteratura non poteva che ribadire la fedeltà di Dante alla figura di Beatrice, autentico referente esistenziale della sua poesia amorosa. Nel capitolo VIII del secondo trattato del *Convivio* Dante si era proposto di non parlare più «di quella viva Beatrice beata»: ma Beatrice restava, al di là del *Convivio*, l'immagine incontaminata di un destino poetico che si compirà appunto con la *Commedia*.

Il primo trattato

Il secondo trattato

Il terzo trattato

Il quarto trattato

Dal *Convivio* alla *Commedia*

2.1.7. *Il De vulgari eloquentia: la ricerca del volgare «illustre».*Il primo
trattato latino
di Dante

Contemporaneo al *Convivio*, e scritto probabilmente tra il 1303 e il 1304, è il *De vulgari eloquentia* (Sull'eloquenza volgare), che dà uno sviluppo sistematico alla digressione sul volgare svolta nel primo trattato del *Convivio*. Dante fa uso, per la prima volta nella sua carriera letteraria, di una prosa latina legata ai modelli della trattatistica retorica (cfr. o.1.7). L'opera non ha infatti intenti divulgativi, ma ricorrendo allo strumento linguistico preferito dai dotti, ha lo scopo di convincerli del valore della lingua volgare. La scrittura latina diventa d'ora in poi, per Dante, un modo di presentarsi sotto le vesti più astratte e tradizionali dell'uomo di cultura, non più in quelle di inventore e sperimentatore.

Il progetto originario del *De vulgari* comprendeva almeno quattro libri, con l'analisi di vari livelli stilistici e delle possibili forme di uso letterario del volgare. Ma Dante interruppe bruscamente l'opera al capitolo XIV del secondo libro, nel vivo della trattazione sulla *canzone*, per dar vita al più ambizioso e rivoluzionario progetto della *Commedia*.

Il trattato imposta in modo deciso la questione di una lingua italiana unitaria, questione che ha provocato discussioni secolari.

«Naturalità»
del volgare

Il primo libro inizia affermando il carattere naturale della lingua volgare, in quanto appresa spontaneamente fin dall'infanzia; per questa sua «naturalità» il volgare, rovesciando quanto veniva asserito nel primo trattato del *Convivio*, è dichiarato più nobile del latino, che è invece una lingua artificiale. Per giustificare la sua mutata posizione, Dante traccia una rapida storia delle lingue umane. La lingua del primo uomo, Adamo, fu a lui attribuita dalla grazia divina e si conservò, come lingua sacra, presso il popolo ebraico, anche quando, in seguito alla punizione che Dio inflisse agli uomini per aver edificato la torre di Babele, si formò una molteplicità di lingue in continua trasformazione. Quella propria dell'Europa meridionale si distinse poi in tre lingue diverse ma vicine, che permettono di parlare di un idioma «tripharium», «triforme»: la lingua d'*oïl*, la lingua d'*oc* e la lingua del *si* (parlata quest'ultima, dai Latini o Ytali; nel definire la nostra area linguistica Dante usa variamente *Latium* o *Ytalia*). Alla instabilità e varietà di queste loqueli originarie si oppone la stabilità e invariabilità del latino (detto anche *gramatica*), che sarebbe appunto una lingua artificiale, inventata per consentire una comunicazione universale al di là delle differenziazioni linguistiche locali (e nata quindi successivamente alle lingue volgari).

Le lingue
romanzeLa lingua del *si*
e il volgare
illustre

Dopo aver definito le caratteristiche delle lingue d'*oc* e d'*oïl* e dei quattordici volgari che contraddistinguono la lingua del *si* (cfr. o.2.4), Dante si chiede quale possa essere – tra questi – il più illustre («decentiorem atque illustrem»). Nessuno tuttavia gli sembra in grado di elevarsi al rango di volgare *illustre*, un'immagine del quale, semmai, traspare dai versi di alcuni eccellenti scrittori. Il volgare illustre deve essere anche *cardinale* (cioè cardine comune di tutti gli altri volgari), *aulicum* (tale da poter essere parlato in una vera «aula», cioè reggia, italiana, se questa esistesse), *curiale* (perché le sue regole andrebbero elaborate dalla «curia» d'Italia, riunita attorno a un sovrano). Mancando però queste condizioni, il valore unitario del volgare può manifestarsi solo grazie all'opera degli scrittori, che costituiscono una curia ideale, «licet corporaliter dispersa», «anche se fisicamente dispersa».

Il secondo libro mostra un rapporto più stretto con le *artes dictandi* e con le *artes poetriae* (cfr. o.1.7). In base al presupposto che la poesia sia superiore alla prosa, Dante inizia la parte più dettagliata della sua trattazione partendo dall'uso del volgare illustre nella poesia.

La poesia
in volgare

La forma più nobile e degna appare quella della canzone (*cantio*), il cui stile va costruito non seguendo la libertà del caso, ma imitando il rigore tecnico dei poeti «regulares» (cioè latini).

Seguendo la distinzione tradizionale fra stile *tragico*, *comico* ed *elegiaco*, Dante afferma che al volgare illustre della canzone conviene «superiorem stilum», «lo stile superiore», cioè quello tragico; mentre alla commedia, genere inferiore, conviene il volgare sia «mediocre», sia «humile», e all'elegia, stile della miseria e della disperazione, soltanto il volgare «humile».

Stili
e generi poetici2.1.8. *La Monarchia.*

Con la *Monarchia*, trattato in latino suddiviso in tre libri, Dante interviene nella polemica politico-giuridica sul rapporto tra Impero e Papato, che aveva avuto numerosi precedenti nella trattatistica medievale. La sua ostilità al potere temporale della Chiesa è di vecchia data. Nel coinvolgimento dell'autorità pontificia nella politica mondana egli da sempre riconosce uno dei motivi principali della degenerazione della vita contemporanea. Nella sua attività politica a Firenze aveva lottato per difendere l'autonomia civile del Comune dalle ingiunzioni di Bonifacio VIII; ora, dopo l'esperienza dell'esilio, con la *Monarchia* egli intende difendere il punto di vista dell'autorità civile più ampia e universale, quella dell'Impero.

Contro il potere
temporale
della Chiesa

Lo stile del trattato oscilla tra la ripresa di tecniche e modi di argomentazione propri delle dispute istituzionali e della filosofia scolastica, e momenti di accesa passione politica e religiosa. Il discorso prende l'avvio da principi generali per giungere poi a verità particolari e circostanziate: il procedimento logico fondamentale è dato dal sillogismo aristotelico, di cui Dante si serve per dimostrare la fallacia delle tesi avanzate dagli avversari dell'Impero. La filosofia aristotelica è un riferimento costante in tutto il trattato; ma l'uso che ne fa Dante non coincide con l'impostazione di Tommaso d'Aquino. Come nel *Convivio*, sono evidenti le influenze di altri settori dell'aristotelismo del secolo XIII e, più che in ogni altro testo dantesco, qui si fa sentire l'influsso dell'averroismo. Oltre ai materiali più propriamente filosofici, risulta essenziale per quest'opera il rimando alle Sacre Scritture e alla cultura latina classica (in omaggio alla grandezza «civile» di Roma).

Lo stile
e la tecnica
argomentativa

Della *Monarchia* sono state formulate due interpretazioni opposte: quella di chi vi legge un primo esempio di visione «laica», quasi moderna, dello Stato, e quella di chi continua a vedervi una subordinazione – tipicamente medievale – ai valori religiosi.

Interpretazioni
della *Monarchia*

La discordanza tra i due punti di vista si lega anche alla difficile datazione dell'opera. Secondo alcuni, Dante vi lavorò intorno al 1308 (successivamente al *Convivio*, come sviluppo ulteriore dei temi politici contenuti nel quarto trattato);

secondo altri, tra il 1311 e il '13, al tempo della discesa in Italia di Arrigo VII (si tratterebbe, in questo caso, di un libello polemico a favore dell'impresa imperiale); secondo altri ancora, in un periodo che vedeva Dante impegnato nella composizione del *Paradiso* (1318 e oltre). La *Monarchia* ebbe comunque vasta eco, suscitando confutazioni polemiche e condanne da parte ecclesiastica.

Il primo libro fa leva sulla necessità della monarchia universale: il fine della civiltà umana consiste per Dante nell'attuazione di tutte le possibilità dell'intelletto umano, sia nel campo della contemplazione sia in quello dell'azione; si può tendere a questo fine solo a condizione di una pace universale e di un governo unitario e coerente, in grado di dettare una giustizia unica e imparziale in tutti i luoghi, di favorire una concordia autentica tra gli uomini e il pieno esplicarsi del libero arbitrio.

Il secondo libro mostra l'origine divina dell'Impero romano. L'unificazione del mondo antico nel segno di Roma fu voluta proprio da Dio, per far sì che la parola di Cristo potesse diffondersi, in un regime universale, dominante su tutto il mondo civile (in questo libro abbondano le citazioni da autori latini, soprattutto Virgilio, presentato come poeta della giustizia).

Il terzo libro affronta il problema più spinoso dell'opera, il rapporto appunto tra i due grandi «luminaria» dell'umanità, il Papato e l'Impero. Dante confuta le argomentazioni di quanti sostenevano che l'autorità imperiale fosse subordinata a quella papale per volontà divina (e contesta, tra l'altro, le interpretazioni allegoriche che venivano date in tal senso di alcuni passi biblici) e afferma che l'autorità imperiale deriva in realtà direttamente da Dio. L'uomo persegue essenzialmente due fini: la felicità della vita terrena e quella della vita eterna; al primo si giunge affidandosi alla conoscenza filosofica, al secondo attraverso la fede. Mentre al papa spetta il compito di condurre gli uomini «ad vitam aeternam», l'imperatore deve guidarli «ad temporalem felicitatem».

2.1.9. *Le tredici Epistolae.*

Per iniziativa personale o per conto di alcuni signori che lo ospitarono negli anni dell'esilio, Dante scrisse varie lettere in latino, le *Epistolae*, di cui soltanto tredici son giunte fino a noi. Esse ci mostrano la sua grande perizia nell'*ars dictandi*, fanno sfoggio di artifici retorici e delle varie forme del *cursus* (cfr. o.1.10), ma spesso raggiungono toni accesi e vibranti. Il virtuosismo tecnico è sostenuto inoltre da fitte citazioni e da forme del latino biblico. È un linguaggio che sembra portare i destinatari (e con essi tutta l'umanità) a un drammatico confronto con la fine, con eventi essenziali e definitivi, con la realizzazione di un'implacabile giustizia. Sono per lo più lettere «politiche», che rifiutano cautele e ipocrisie.

In particolare vanno ricordate le tre lettere scritte al tempo della discesa di Arrigo VII. L'epistola V, indirizzata ai principi e ai popoli d'Italia, invita a trascurare gli interessi particolari e a riconoscere l'autorità suprema dell'Impero. L'epistola VI (31 marzo 1311) è rivolta ai fiorentini. L'epistola VII (17 aprile 1311), chiama direttamente in causa lo stesso Arrigo VII e lo esorta a non perdere tempo prezioso. Al 1314 risale invece l'epistola XI ai cardinali italiani riuniti in conclave a Carpentras, in Provenza, per eleggere il successore di Clemente V, il quale nel 1309 aveva trasferi-

to la sede pontificia ad Avignone. Dante invita i prelati a resistere alle pressioni del re di Francia e a eleggere un papa italiano, che liberi la Chiesa dalla corruzione e riporti il Papato nella legittima sede romana.

Di particolare rilievo è l'epistola XIII, scritta per accompagnare l'invio e la dedica del *Paradiso* a Cangrande della Scala (secondo alcuni critici, Dante fece però pervenire a Cangrande solo il canto I, o comunque un numero limitato di canti). Incerta ne è la datazione (probabilmente tra il 1316 e il 1320) e ci sono ragionevoli dubbi sull'autenticità di buona parte del testo. Dopo alcune battute che esaltano la benignità di Cangrande, segue una lunga esposizione che vale come introduzione alla lettura del *Paradiso*, e presenta le sole indicazioni esplicite che Dante abbia lasciato per l'interpretazione della *Commedia*.

Sottolineata la molteplicità di sensi della scrittura della *Commedia*, Dante distingue un senso letterale («sensus qui habetur per litteram», «senso che risulta dalla lettera») da un senso allegorico («qui habetur per significata per litteram», «che risulta da ciò che si vuole significare attraverso la lettera»). Stando al senso letterale, il soggetto dell'opera sarebbe lo «status animarum post mortem simpliciter sumptus», «lo stato delle anime dopo la morte in generale»; dal punto di vista allegorico sarebbe «homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est», «l'uomo, per i meriti e demeriti acquisiti con libero arbitrio, riceve i premi o le punizioni della giustizia divina».

Il titolo dell'opera si lega a una sottile distinzione retorica (diversa da quella indicata nel *De vulgari eloquentia*) fra tragedia e commedia: la tragedia è all'inizio piacevole e tranquilla («admirabilis et quieta»), alla fine tremenda e paurosa («fetida et horribilis»); la commedia comincia con una situazione difficile, ma ha un esito felice. Lo stile («modus loquendi») della tragedia è nobile ed elevato, quello della commedia dimesso e umile. Il poema s'intitola dunque *Commedia*, perché la sua materia «a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus», «all'inizio è paurosa e tremenda, perché tratta dell'Inferno, alla fine felice, desiderabile e gradita, perché tratta del Paradiso»; lo stile è «remissus... et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant», «dimesso e umile, perché è la parlata volgare in cui comunicano anche le donnette». Il suo fine è quello di «removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis», «salvare gli esseri umani dallo stato di miseria e condurli alla felicità».

2.1.10. *Operette latine minori.*

Alla più tarda attività di Dante appartengono le *Egloge*, due componimenti in esametri latini, scritti in risposta ad altrettante epistole in versi del grammatico bolognese Giovanni del Virgilio, che affermano la dignità della poesia in volgare: sul modello delle *Bucoliche* di Virgilio, Dante traveste se stesso, il proprio mondo, il proprio interlocutore, in figure tipiche del mondo bucolico (per la tradizione dell'*ecloga*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 22).

L'epistola XIII a Cangrande della Scala

Senso letterale e allegorico della *Commedia*

Lo stile «remissus» e «humilis» della *Commedia*

Il fine del poema

Le *Egloge*

Necessità della monarchia universale

Origine divina dell'Impero romano

Impero e Papato

Il virtuosismo retorico di Dante

Le principali *Epistolae* latine

L'epistola ai cardinali italiani

GENERI E TECNICHE tav. 22

Ecloga/Egloga

La parola greca *eclogh * indica un componimento «scelto» (da *l go*, «scegliere»), tratto da un'opera pi  estesa. Nella letteratura latina il termine *ecloga* fu usato per indicare singoli componimenti inseriti in ampie opere di tipo pastorale, come le *Bucoliche* di Virgilio che raccolgono appunto dieci ecloghe. All'ecloga latina (composta nel verso pi  diffuso della poesia latina, l'esametro dattilico) si riallacciarono variamente Dante, Petrarca e Boccaccio, portando all'estremo, fino all'oscurit , l'abitudine latina di mascherare sotto le figure e le vicende dei pastori riferimenti a vari personaggi ed eventi (con un forte uso dell'allegoria). L'ecloga ebbe poi grande fortuna nella letteratura umanistica: e particolare rilievo ebbero le ecloghe volgari di Matteo Maria Boiardo, che us  la terza rima, e di Iacobo Sannazaro. Il genere venne spesso impiegato per svolgere una riflessione personale, autobiografica o morale sullo sfondo delle immagini e dei motivi pastorali, in strutture metriche di vario tipo, secondo il gusto degli autori. L'ecloga rest  in vita fino al Settecento, ma non produsse pi  in Italia risultati veramente memorabili, confrontabili con quelli raggiunti dal Sannazaro.

La *Questio de aqua et terra*

Va infine ricordato il trattatello *Questio de aqua et terra* (Discussione sull'acqua e sulla terra), trascrizione di una lezione cosmologico-filosofica di impostazione scolastica, che Dante avrebbe tenuto a Verona nella chiesetta di Sant'Elena il 20 gennaio 1320, durante una breve visita compiuta nella citt  scaligera dopo il trasferimento a Ravenna.

2.1.11. La Divina Commedia: datazione, pubblicazione, diffusione.

Il problema della datazione

Non abbiamo documenti precisi sui tempi di composizione della *Commedia*, il capolavoro costituito da tre cantiche (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) che segna il punto d'arrivo della sperimentazione dantesca.

Leggendaria   l'ipotesi secondo la quale il poema sarebbe stato iniziato prima dell'esilio, con la composizione dei primi sette canti dell'*Inferno*, e proseguito dopo il 1306. Le ipotesi pi  verosimili fanno risalire l'avvio della stesura agli anni 1304-5 o 1306-7, quando Dante lasci  incompiuti il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*. Le tre cantiche furono comunque diffuse separatamente. L'*Inferno*, che non contiene allusioni a fatti successivi al 1309, fa supporre che sia stato concluso e diffuso in copie manoscritte intorno a quella data (esso   ricordato per la prima volta tra la fine del '13 e l'inizio del '14 in una nota autografa di Francesco da Barberino ai suoi *Documenti d'Amore*, su cui cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 23), a sua volta, il *Purgatorio* non contiene allusioni a fatti suc-

GENERI E TECNICHE tav. 23

La poesia didattica del Trecento

La poesia didattica del secolo XIV riprende gli schemi della letteratura didattica, allegorica e morale della recente tradizione romanza, confrontandosi per  col nuovo modello della *Commedia* dantesca.

Questa poesia suscita grande interesse nel pubblico, ma   in linea di massima priva di originalit : gli elementi morali e religiosi si adattano per lo pi  alle forme correnti della vita quotidiana, rinunciando a ogni ricerca intellettuale, nel quadro di un buon senso realistico che vuol servire come difesa contro le minacce incombenti sulla societ  del tempo. Di ben diverso rilievo sono per  opere come il *Fiore* e il *Detto d'amore* attribuiti a Dante, i *Triumph* del Petrarca, l'*Amorosa visione* del Boccaccio.

Oltre alle opere appena citate, ecco un elenco di alcuni importanti testi.

L'Intelligenza, poema anonimo in nona rima (da alcuni attribuito a Dino Compagni, cfr. 2.2.7).

Le opere pi  sontuosamente allegoriche di FRANCESCO DI NERI DA BARBERINO, in Val d'Elsa (1264-1348), che fu anche amico di Cavalcanti e di Dante: i *Documenti d'amore*, con i precetti che l'Amore detta all'Eloquenza, e *Del reggimento e costume di donna*, testo misto di prosa e versi, concluso tra il 1318 e il 1320, in cui l'Eloquenza e l'Industria dettano precetti sulla vita delle donne, seguendo le pi  strette norme della morale quotidiana del tempo (e dando un'immagine della vita femminile opposta a quella «cortese»).

L'Acerba di FRANCESCO STABILI, detto CECCO D'ASCOLI (1269-1327), medico e astrologo, la cui bizzarria e audacia lo portarono a morire sul rogo come eretico a Firenze. Poema incompiuto che raccoglie motivi del sapere magico e delle superstizioni popolari, offrendo immagini concrete del costume quotidiano.

Il *Dittamondo* (cio  *dicta mundi*, «detti del mondo») di FAZIO DEGLI UBERTI, della grande famiglia ghibellina esiliata da Firenze nel 1266, nato a Pisa tra il 1305 e il 1309, vissuto sempre in esilio e morto dopo il 1369. Poema in terzine dantesche, rimasto incompiuto, che narra un viaggio immaginario intrapreso per consiglio della Virt .

Il *Dottrinale* di IACOPO ALIGHIERI, figlio di Dante: enciclopedia di vari argomenti, in sessanta capitoli di settenari a rima baciata.

Il *Quadrivregio* del domenicano FEDERICO FREZZI, di Foligno (1346 ca-dopo il 1416): poema dove si presentano i quattro regni di Amore, di Satana, dei Vizi e delle Virt , con un viaggio che porta dal peccato alla felicit .

cessivi al '13 e venne divulgato tra il '15 e il '16. Il *Paradiso* fu iniziato probabilmente nel 1316 e portato a termine negli ultimi anni di vita del poeta, mentre i canti venivano fatti conoscere man mano che procedeva la loro composizione.

Diffusione
e tradizione
manoscritta

Non si posseggono manoscritti autografi di Dante, né notizie precise sulle prime forme di diffusione della *Commedia* (a parte quella sull'invio del *Paradiso*, o di alcuni canti, a Cangrande della Scala). Il poema suscitò comunque interesse negli ambienti più diversi: le più antiche trascrizioni giunte fino a noi sono quelle dei Memoriali bolognesi (cfr. 1.1.7), dove a partire dal 1317 compaiono alcuni versi dell'*Inferno* e nel '19 il primo verso del *Purgatorio*.

Alla morte del poeta cominciano ad apparire commenti al poema o a singole parti. Le copie integrali più antiche risalgono agli anni Trenta, e si moltiplicano negli anni successivi e per tutti i secoli XIV e XV (complessivamente sono stati catalogati circa 750 manoscritti). Le copie sono in genere abbastanza chiare e leggibili, spesso in caratteri di grandi dimensioni, con disegni e illustrazioni. Circolarono in tutta la penisola (ma in primo luogo a Firenze) e negli ambienti più diversi: aristocratici, clericali, mercantili e addirittura popolari; molto presto si ebbe perfino una diffusione orale di alcune parti.

Gli interventi dei copisti risultarono determinanti per la successiva tradizione. Anzitutto vanno ricordati Francesco di ser Nardo di Barberino (autore di un elegante manoscritto, composto nel 1337, e di altre varie copie successive) e Giovanni Boccaccio (alla cui mano si devono tre copie della *Commedia* che sono alla base di gran parte della tradizione quattrocentesca). Quanto alle edizioni a stampa, ben tre apparvero nel 1472 (la prima a Foligno, datata 11 aprile), a cui naturalmente seguirono innumerevoli altre, con traduzioni in varie lingue.

La mancanza di copie autografe ha reso ovviamente difficile il lavoro dei filologi impegnati a stabilire un testo il più possibile vicino a quello originale: l'edizione critica più recente (1966-67), a cura di Giorgio Petrocchi, si fonda sul testo dell'«antica vulgata», cioè su un confronto dei manoscritti che precedono quelli del Boccaccio.

L'edizione
Petrocchi

2.1.12. La Divina Commedia: titolo e struttura.

L'aggettivo *Divina* fu usato per la prima volta da Boccaccio nella sua biografia dantesca (cfr. 2.5.17), ma venne integrato a tutti gli effetti nel titolo solo a partire dal Cinquecento. Il titolo originale è semplicemente *Commedia*, nella forma più antica *Comedia*, e, dentro il poema, viene ricordato soltanto due volte (nell'*Inferno*, mentre nel *Paradiso* si parla di *poema sacro* e di *sacrato poema*). Non del tutto illuminante è la motivazione che di questo titolo dà lo stesso Dante nell'epistola a Cangrande (cfr. 2.1.9). Si tratta comunque di un titolo singolare, riferito soprattutto al carattere composito dell'opera, che mischia livelli stilistici diversi, sovrappone immagini «basse» e sublimi e accoglie i punti di vista più contrastanti. Al di là delle definizioni legate alle poetiche medievali (come quella proposta nella citata epistola a Cangrande), *Commedia* sembra designare un universo che presenta i caratteri più diversi della natura umana, mentre il linguaggio deve adeguarsi volta per volta alla varietà degli aspetti che intende rappresentare, piegandosi alle esigenze della rappresentazione; e del resto proprio a partire dal capolavoro di Dante il termine *commedia* è venuto ad acquistare il significato di mondo estremamente ricco e vario.

Il poema si collega, ma solo esteriormente, alla tradizione medievale delle «visioni» dell'aldilà e a quella dei viaggi allegorici e morali. Esso narra in prima persona il viaggio del poeta nei tre regni dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Il viaggio, che dura circa una settimana e ha inizio l'8 aprile 1300 nella notte del Ve-

Il poema
e la tradizione
medievale

nerdi Santo, consente a Dante di comprendere la struttura dell'universo e di conoscere la condizione delle anime dopo la morte, e lo porta infine alla visione di Dio. Beatrice, che vive in cielo nella contemplazione di Dio, ottiene di inviare al poeta come guida l'anima di Virgilio, che lo accompagna per tutto l'*Inferno* e il *Purgatorio*; sarà poi la stessa Beatrice, apparsa a Dante nel *Paradiso* terrestre, a condurlo nel viaggio in *Paradiso*.

La struttura del poema si basa su rigorosi rapporti numerici, che prendono le mosse dal numero tre (numero della Trinità). Raccogliendo un'esperienza relativamente marginale della poesia duecentesca, quella del *sirventese*, Dante usa il metro della *terzina* o *terza rima*, costruita su sistemi di tre strofe, ciascuna di tre endecasillabi, che rimano secondo il principio della rima incatenata (e ciascuna rima si ripete tre volte, cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 21).

Un insieme continuato di terzine costituisce un *canto* (la lunghezza dei canti oscilla dai 115 ai 160 versi). I canti si raccolgono in tre *cantiche*, che constano di trentatré canti ciascuna, salvo l'*Inferno*, che ne ha uno in più in funzione di prologo generale; il numero complessivo dei canti è quindi cento, numero perfetto. Una sottile serie di corrispondenze, simmetrie e ripartizioni fa sì che la disposizione dei canti nel poema e la tipologia dei tre regni (ciascuno divisibile in dieci parti) si regga sempre su una logica numerica.

La logica
numerica
della struttura

2.1.13. L'interpretazione: visione, allegoria, figura.

Dante racconta il suo viaggio oltremontano come se lo avesse effettivamente compiuto; non a caso, rivolgendosi al lettore, ne rivendica più volte la veridicità. D'altra parte, è la stessa forza dell'invenzione poetica a conferire realtà alla «narrazione» delle varie tappe del viaggio e dei personaggi incontrati. I significati vanno comunque ben al di là di una narrazione «fantastica». Per il poeta il suo viaggio è anzitutto un percorso di redenzione e riscatto, un'operazione ascetica che conduce alla verità e alla salvezza. Ma nello stesso tempo vuole offrirsi, secondo i canoni della letteratura morale medievale, come immagine esemplare di ogni esperienza umana.

Invenzione
e verità
della narrazione

Un viaggio
esemplare
di redenzione
e riscatto

In questo senso la *Commedia* è un'opera dottrinale, che trasmette verità religiose, morali e filosofiche. Secondo il metodo dell'*allegoria*, definito in vario modo nel *Convivio* e nell'epistola a Cangrande, le singole fasi del viaggio nascondono altri significati che non sono quelli più manifesti. Ma l'*allegoria* in senso stretto è presente soltanto in alcune figurazioni particolari (come nell'*Inferno* il veglio di Creta, immagine della storia umana; nel *Purgatorio* i sogni o la processione del *Paradiso* terrestre, allegoria della storia della Chiesa, ecc.). La maggior parte delle figurazioni (anche quelle che riguardano gli aspetti più generali della struttura del poema) sembrano sfuggire a precise valenze allegoriche; semmai si mostrano come *simboli* indeterminati; oppure richiamano per *analogia* episodi della storia sacra o motivi filosofici e religiosi.

Figurazioni
allegoriche,
simboliche
e analogiche

Quest'ultimo rilievo vale anche per i personaggi di Virgilio e Beatrice. Virgilio rappresenta la ragione umana, che guida l'uomo a un primo livello di conoscenza; Beatrice, la fede e la scienza divina, la sola che consente di cogliere i

misteri più insondabili. Ma molti altri significati vengono assunti dalle due guide, nelle quali sono individuabili, secondo i termini della filosofia scolastica, gradi diversi dell'intelletto umano (la luce naturale e la luce della grazia), o varie forme di giustizia (quella puramente umana e quella divina).

L'interpretazione di Singleton

L'interpretazione in chiave simbolica della *Commedia* ha impegnato in ogni tempo commentatori e studiosi. In tempi recenti, a partire dal lavoro del critico americano Charles S. Singleton, si è scorto nella struttura portante della *Commedia* un rigido sistema religioso, filosofico e morale di stampo prettamente medievale e scolastico, che lega gli episodi del poema, mediante una fitta trama segreta di valori dottrinali.

Una simile lettura è però riduttiva. La *Commedia* non realizza soltanto un sistema teologico-filosofico, né va trascurato che le stesse figure maggiormente cariche di valenze allegoriche, come Virgilio e Beatrice, si impongono alla stregua di figure vive, capaci di gesti e comportamenti concreti, che non sempre rimandano a significati reconditi. L'allegoria (e con essa il simbolo e l'analogia) è pertanto lo strumento parziale di un'invenzione poetica che spesso ci viene incontro in modo più diretto e immediato.

L'interpretazione figurale di Auerbach

Per una comprensione migliore del poema può essere utile il ricorso al concetto di *figura* (sul quale ha insistito E. Auerbach), concetto legato all'esegesi dei testi biblici. Come l'interpretazione figurale metteva in relazione due termini collocati su piani diversi, ma entrambi reali (cfr. o. i. 10), così la lettura della *Commedia* dovrebbe svelare un rapporto tra figure che appartengono alla realtà umana e storica e i significati ultimi che esse acquisiscono nel mondo dell'aldilà.

Nell'oltretomba la natura umana raggiunge il suo *compimento* e si lega così in modo definitivo alla volontà di Dio; la vita terrena non è stata che un preludio a questa condizione immutabile. Dante rappresenta appunto il percorso che procede dalla realtà mondana alla vita eterna, dall'esistenza nel tempo terrena a forme assolute. Egli non si limita a tradurre in poesia un sistema dottrinale autosufficiente; la grandezza della sua arte va vista proprio nell'intreccio tra sistema dottrinale e religioso e irriducibile individualità dei personaggi.

2.1.14. Il sistema filosofico, cosmico e teologico.

Le fonti filosofiche

La concezione dantesca dell'universo si basa sulla filosofia aristotelica, o meglio sull'interpretazione che ne aveva dato la scolastica del secolo XIII. Contrariamente a quanto molti hanno sostenuto, il disegno speculativo di Dante non si risolve in una diretta applicazione della filosofia di Tommaso d'Aquino, ma tiene conto, come si è già visto per il *Convivio* e la *Monarchia*, anche dell'averroismo e della dottrina di un altro grande filosofo del secolo XIII, il domenicano Alberto Magno. Dante inoltre tiene presente la tradizione platonica, alla quale si ricollega per il tramite di Boezio e sant'Agostino. Al razionalismo aristotelico Dante aggiunge così una prospettiva mistica, e mette l'accento sull'impulso dell'anima a salire verso Dio (in questo quadro risulta altresì impor-

tante il filone religioso francescano). Dal punto di vista della morale, è invece determinante l'insegnamento dei classici latini, in primo luogo Cicerone, mentre le cognizioni geografiche e astronomiche (esibite con accurate perifrasi che indicano le ore, i luoghi, i movimenti degli astri) sono attinte direttamente dalle scienze medievali.

La filosofia di Dante non propone novità speculative, ma contempera prospettive diverse, e alla luce di queste è disponibile a rivedere le proprie posizioni. In questa impostazione di fondo è ancora una volta ravvisabile l'ansia sperimentale di Dante, disponibile a rivedere le proprie posizioni entrando in contatto con differenti prospettive.

Egli parte dal presupposto che la conoscenza umana si compia con un processo che, partendo necessariamente dall'osservazione della realtà sensibile, raggiunge i suoi livelli più alti attraverso la fede, unico strumento che possa rivelare quelle verità a cui la ragione non è in grado di dare spiegazione. Dio è pura sapienza, pura volontà, puro amore; è il primo motore, presenza fuori del tempo, che contiene in sé tutto l'universo.

Il processo della conoscenza

La natura divina

Il movimento si propaga per impulso divino e si trasmette in modo gerarchico attraverso i cieli, che sono in numero di nove e ruotano a velocità diverse, l'uno all'interno dell'altro; la trasmissione del movimento è dovuta all'azione delle intelligenze angeliche, essenze spirituali distinte in nove schiere corrispondenti ai cieli (cfr. DATI, tav. 26). Al centro dei cieli e immobile si trova la Terra, la cui materia, creata all'origine da Dio, è sotto l'influsso delle intelligenze (ciascuna dotata di particolari caratteri e virtù); anche il mondo umano è regolato dalla catena degli influssi celesti, il cui principio è la volontà di Dio. L'idea che i rapporti dell'universo siano ordinati per via gerarchica riflette la concezione della società umana propria della civiltà feudale e comunale.

La cosmologia

Il corpo dell'uomo e la parte sensibile della sua anima si inseriscono in questa catena di necessità che domina l'universo, ma la parte razionale dell'anima di ciascun individuo viene creata dall'intervento diretto di Dio. Benché la volontà eterna del Creatore conosca da sempre il destino di ognuno, all'uomo viene lasciata la responsabilità delle proprie azioni (libero arbitrio). D'altra parte, l'uomo ha la possibilità di percorrere in senso inverso la scala dell'universo fino alla contemplazione della Verità.

L'uomo e il libero arbitrio

Al centro della Terra, in fondo all'Inferno, che sprofonda in un baratro che si trova nei pressi di Gerusalemme e scende come un gigantesco imbuto, è confitto Lucifero, signore delle potenze infernali, lì precipitato dopo aver guidato gli angeli ribellatisi a Dio. La creazione dell'uomo ebbe proprio la funzione di sostituire gli angeli decaduti.

Il mondo ultraterreno

L'uomo fu collocato nel Paradiso terrestre, in cima alla montagna del Purgatorio, che sorge agli antipodi di Gerusalemme, nell'emisfero australe, per il resto coperto dalle acque. In seguito al peccato originale l'uomo venne però cacciato dal Paradiso terrestre ed ebbe così inizio la vita storica.

Nell'aldilà le anime si distinguono nelle tre schiere dei dannati (che espiano per sempre i propri peccati nell'Inferno), delle anime penitenti (che, pentitesi prima della morte, attendono nel Purgatorio di salire in Paradiso), dei beati (che trionfano in Paradiso nella contemplazione eterna di Dio). Quando il mondo e la storia avranno fine, le anime recupereranno i loro corpi risorti e vivranno in eterno nella beatitudine o nella dannazione.

2.1.15. *Il giudizio sul mondo storico e politico.*

Il giudizio
di Dante
come riscatto
simbolico

Distinguendo le tre schiere dei dannati, dei penitenti e dei beati, Dante si attribuisce audacemente il compito di presentare al lettore gli effetti del giudizio di Dio e di valutare le esistenze degli uomini del passato e del presente in rapporto al bene e al male. Anche dal punto di vista della dottrina cattolica, è in fondo singolare il fatto che Dante formuli giudizi così perentori sul comportamento degli uomini. Costretto all'esilio, e a pagare duramente il rifiuto opposto ai compromessi e la critica severa rivolta alla corruzione della politica contemporanea, Dante nella *Commedia* giunge a una sorta di riscatto simbolico delle ingiustizie subite appellandosi alla volontà divina.

La concezione
provvidenziale
della storia

La sua esigenza di giustizia si connette a una visione generale della storia dell'umanità. Il 1300, data in cui Dante colloca il suo viaggio e anno di giubileo, aveva provocato in molti settori del mondo cristiano l'attesa di una prossima affermazione della giustizia, di un trionfo definitivo del bene. Egli condivide questa attesa, risentendo profondamente del profetismo e del pensiero escatologico che avevano lasciato tracce non trascurabili nel Cristianesimo del secolo XIII (cfr. il cap. 1.2).

La grazia divina
e il mondo pagano

La concezione dantesca della storia rivaluta in modo essenziale anche la funzione del mondo pagano, e in particolare dell'Impero romano (la cui natura «provvidenziale» è diffusamente motivata nella *Monarchia*). Nel mondo antico Dante riconosce l'affermazione di supremi valori civili, di un modello di giustizia umana e razionale. A quella giustizia mancava però il sostegno della grazia divina, la conoscenza della fede cristiana; con commozione e con rimpianto il poeta guarda a coloro che, nonostante il loro sapere, sono destinati a rimanere lontani dalla beatitudine e dalla visione di Dio. Il personaggio di Virgilio, che non potrà mai raggiungere il Paradiso, è appunto un esempio di questo destino.

La tematica
politica
della *Commedia*

Secondo la prospettiva indicata dalla *Monarchia*, l'umanità deve essere retta dai due poteri della Chiesa e dell'Impero. Dalla compromissione della Chiesa con il potere temporale è nato però un conflitto inevitabile tra i due poteri, con la conseguente corruzione della vita sociale, segnata dalla sottomissione ai vizi, il più pericoloso dei quali è la cupidigia (rispetto a questa degenerazione, Dante vede nelle origini del mondo comunale e nell'antica nobiltà un momento di felice equilibrio e di sanità morale). In preda alla cupidigia e alla brama di denaro, il mondo contemporaneo è diventato teatro di lotte feroci. Oltre che in numerosi canti collocati strategicamente nel disegno generale del poema, la tematica politica si affaccia quasi ovunque: molti incontri con le anime dell'oltretomba rivelano lo sdegno di Dio, e ne profetizzano la vendetta. Al tempo stesso, però, vi è la speranza che nel mondo cristiano possano finalmente instaurarsi la pace e la giustizia universali. Anche alla denuncia più energica, in Dante non è mai estranea la speranza, legata all'idea del carattere provvidenziale della storia.

2.1.16. *Dante come personaggio-poeta.*

Continuità
dell'esperienza
dantesca

Con la *Commedia* Dante giunge al culmine di quella ricerca di un valore assoluto che sempre aveva guidato la sua attività di scrittore e che era stata esplicitamente fermata nella *Vita nuova* e nel *Convivio*.

Attraversando una quantità sorprendente di situazioni nel lungo percorso del

poema, l'arte dello scrittore mira a raggiungere l'«ultimo suo»: la poesia si riconosce come sforzo continuo per ricavare dalla parola il massimo di senso. Ma questo cammino verso il Sommo Bene non comporta una cancellazione dell'esperienza passata. Lo testimonia il fatto che il viaggio dantesco muove anche alla ricerca di Beatrice. La Beatrice delle inafferrabili apparizioni stilnovistiche viene glorificata a un livello ancora più alto; diventa immagine simbolica e allegorica dei valori che conducono alla conoscenza di Dio (la fede, la scienza divina, il lume della grazia, ecc.), ma nello stesso tempo resta l'immagine di una donna reale e terrena. Dante arriva così, secondo il proposito della *Vita nuova*, a «dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»: una donna reale aiuta a conquistare qualcosa di assoluto, oltre i limiti della conoscenza umana. Dante in alcune circostanze si era allontanato da Beatrice, perché non poteva ancora risolvere in lei la propria ricerca. Erano infatti necessarie altre esperienze, preliminari all'intendimento finale del poeta: occorreva eleggere Beatrice a figura in grado di condurlo fino alla verità ultima.

I movimenti del pellegrino che viaggia nei tre regni dell'oltretomba sono gli stessi della scrittura. Il racconto del viaggio ultraterreno si intreccia col farsi del poema e con la storia dell'esperienza personale e letteraria di Dante (che, come ha indicato Contini, si presenta come un personaggio-poeta). Tutto ciò è evidenziato dal fatto che la prima guida di Dante è proprio il maggiore poeta latino, Virgilio. All'*Eneide* viene infatti attribuito, secondo un punto di vista all'epoca molto diffuso, un valore di anticipazione del messaggio cristiano. Potendo contare sulla guida di Virgilio, Dante supera le difficoltà del viaggio, risolve i problemi dottrinali accessibili alla ragione umana, e nello stesso tempo risolve il problema della scrittura del poema. D'altra parte, all'inizio della *Commedia* è proprio Beatrice a invitare Virgilio a soccorrere Dante; il poeta latino ha il compito di condurlo fino al Paradiso terrestre, dove, una volta apparsa Beatrice, la sua missione potrà dirsi conclusa. Virgilio, il cui linguaggio e le cui invenzioni si affacciano in molti luoghi della *Commedia*, conduce Dante a ritrovare e glorificare Beatrice, cardine di tutta l'esperienza dantesca.

La *Commedia* non procede mai con disinvoltata tranquillità, ma è animata da una continua tensione agonistica. E questa tensione arriva a chiamare in causa direttamente il lettore, a cui spesso Dante si rivolge, per sollecitarne l'attenzione e l'acume interpretativo.

L'autore, impegnato nella composizione del poema, non è mai nella *Commedia* una figura astratta o teorica, ma si dà in ogni momento come presenza concreta, col retroterra della sua storia personale e letteraria. Questo personaggio-uomo-poeta assume quindi su di sé la ricerca di quanto dovrebbe essere essenziale per gli uomini e per la società del suo tempo. La sua esperienza individuale diventa così paradigma di un'esperienza universale.

2.1.17. *Le forme della rappresentazione.*

Dal rapporto tra l'esistenza di Dante e l'assoluta pienezza della visione di Dio, deriva una forma di rappresentazione che Auerbach, basandosi sul concetto di *figura* (cfr. 2.1.13), ha definito col termine di *realismo figurale*: attraverso il punto di vista dell'eternità, le forme terrene acquistano una veste definitiva e assoluta, pur mantenendo la loro irriducibile concretezza. Nell'oltretomba la vitamondana continua ad agire, «in parte come ricordo del passato terreno, in parte come partecipazione al terreno presente, in parte come ansia per il terreno futuro, ma ovunque co-

Il viaggio
nella scrittura
del personaggio-
poeta Dante

Il «realismo
figurale»
della *Commedia*

Eternità
e storia umanaRappresentazione
dei tre regni
ultraterreniIl passato
inondano
e la condizione
ultraterrena

La profezia

me, in senso figurale, temporalità contenuta nell'eternità senza tempo. Ogni trapassato sente la propria condizione nell'aldilà come l'ultimo atto in corso ancora e per sempre del suo dramma terreno» (E. Auerbach). L'oltretomba dantesco non scioglie quindi i legami con la storia umana. Il *compimento* che qui avviene, atto finale di un percorso iniziato nel mondo umano, non è del resto definitivo; sarà veramente tale solo dopo la resurrezione dei corpi e il Giudizio universale, quando ogni cosa, non più soggetta alle leggi del tempo, riceverà carattere eterno.

Ovviamente in ognuna delle tre cantiche il «realismo figurale» di Dante assume forme diverse. Nell'*Inferno* abbiamo una rappresentazione che si accanisce a precisare i segni della sofferenza fisica, fino a tradurla in qualcosa di animalesco (qui il realismo della descrizione mescola elementi comici, risa stravolte, malinconia, orrore). Nel *Purgatorio* la rappresentazione si fa più delicata e sfumata, sospendendo le figure in movimenti lenti e pacati; il dolore acquista intense risonanze interiori e il ricordo della vita mondana si proietta in una distanza nostalgica. Il *Paradiso* è il regno di immagini non commensurabili all'occhio mortale; ma i giochi luminosi e sonori e le figure che in esso si presentano sono comunque fortemente radicati in una realtà fisica e umana.

Numerosissimi sono i riferimenti all'esistenza quotidiana. Attraverso un uso di similitudini, che richiamano anche le più semplici abitudini familiari e sociali, Dante inserisce nel mondo dell'aldilà la realtà mondana più minuta. Talvolta con rapidi sguardi gettati sulla vita trascorsa, le anime che Dante incontra lo rendono partecipe delle loro vicende personali, che possono legarsi a fatti storici molto noti, a episodi mitici o leggendari, o a fatti oscuri della cronaca contemporanea. In questi episodi, fatti di pochi ma determinanti particolari, il passato terreno dei personaggi si annoda con la loro condizione ultraterrena.

Ma i personaggi non si rivolgono soltanto al passato. Poiché il viaggio è immaginato nel 1300, mentre la scrittura del poema avviene più tardi, Dante affida a molti di loro profezie sul suo destino o sul futuro dell'umanità (si tratta in genere di profezie *post eventum*, che annunciano fatti già verificatisi allorché Dante scrive). Il poeta guarda alle anime che incontra come se contenessero la chiave per comprendere ogni esperienza umana possibile. Spinto da una curiosità insaziabile, egli non cessa di interrogare, per ricavare significati universali che riguardano il bene e il male, oppure la storia. E spesso gli basta un gesto, una battuta, un breve ricordo, o perfino la semplice evocazione di un nome; altre volte invece si intrattiene con loro in dialoghi ampi e distesi, o in vere e proprie discussioni dottrinali.

Per il lettore di ogni tempo i personaggi hanno costituito l'immagine più potente e affascinante della *Commedia*; basterà ricordare le celebri figure di Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, il conte Ugolino, entrate di prepotenza nell'immaginario letterario. Ogni lettura della *Commedia* deve confrontarsi con la concretezza e la forza comunicativa dei personaggi.

2.1.18. La creazione di una lingua poetica.

Sperimentalismo
linguistico
della *Commedia*

Il linguaggio della *Commedia* ha la forza di qualche cosa di «originario», che sorge «per la prima volta», ed è nello stesso tempo perfettamente maturo, capace di rispondere alle più difficili necessità espressive e di servirsi delle tecniche più sofisticate. Rispetto alla produzione poetica del volgare italiano della

seconda metà del secolo XIII, la *Commedia* amplia notevolmente gli orizzonti sintattici e lessicali: la varietà stilistica (che rovescia le consuetudini della recente letteratura, chiusa per lo più in codici ristretti e specializzati) crea una variazione di registri, attingendo sia alla lingua «bassa» sia a quella «nobile».

Dante trae spunti dalla letteratura latina (in numerosi incontri con le anime Dante mette direttamente in gioco i suoi rapporti con la tradizione poetica latina e romanza) o da quella in volgare, ma nello stesso tempo ha uno spiccato interesse per il linguaggio parlato, colloquiale, anche nelle forme più vivaci, aggressive e popolari. Il volgare acquisisce così una serie di possibilità espressive che gli erano sconosciute. Dante elimina la schematicità e la monotonia paratattica (che caratterizza la scrittura poetica contemporanea), e sulla pur rigida struttura metrica della terzina innesta un originale ritmo di racconto.

La vena sperimentale di Dante si esprime anzitutto nella padronanza del latino classico e della retorica medievale (sia nelle forme dell'*ars dictandi* che in quelle delle *artes poetriae* del Duecento, cfr. o.1.7), ma trova la sua ragione più autentica nella energica adesione alla vitalità del volgare. Le invenzioni lessicali della *Commedia* sono sempre funzionali alle necessità espressive. In questo senso Dante fa un ampio uso di termini toscani, o tratti dai dialetti settentrionali, o ricavati dalle lingue romanze (francese o provenzale); numerosi sono poi i termini modellati sul latino e quelli dalla forma volgare non ancora fissa, che si presentano in una vasta gamma di variazioni (come, ad esempio, *manicare/manducare/mangiare, speranza/speme/spene, vigilare/vegliare/veggiare, clauastro/chiostro, diece/dieci, veglio/vecchio*).

La creatività linguistica della *Commedia* è legata al vivo senso della storicità del linguaggio, già manifestato nel *De vulgari eloquentia*, e ora affermato ancor più risolutamente (tra l'altro viene corretta, nel canto XXVI del *Paradiso*, l'opinione, espressa proprio nel trattato in latino, circa l'incorruttibilità della lingua sacra di Adamo).

Il volgare italiano raggiunge con la *Commedia* una statura letteraria superiore a quella delle lingue romanze vicine, che pure erano giunte molto prima alla letteratura, e acquisisce una posizione di supremazia che manterrà fino al Cinquecento. All'interno dell'area italiana, essa diventa presto un riferimento per la diffusione di una forma media di comunicazione linguistica nazionale su base toscana. Tutto lo sviluppo successivo della lingua italiana (non soltanto di quella letteraria, ma anche di quella parlata) sarà determinato, sia nella sintassi che nel lessico, dalle geniali soluzioni dantesche. La consueta definizione che indica Dante come il «padre della lingua italiana» merita quindi di essere presa alla lettera.

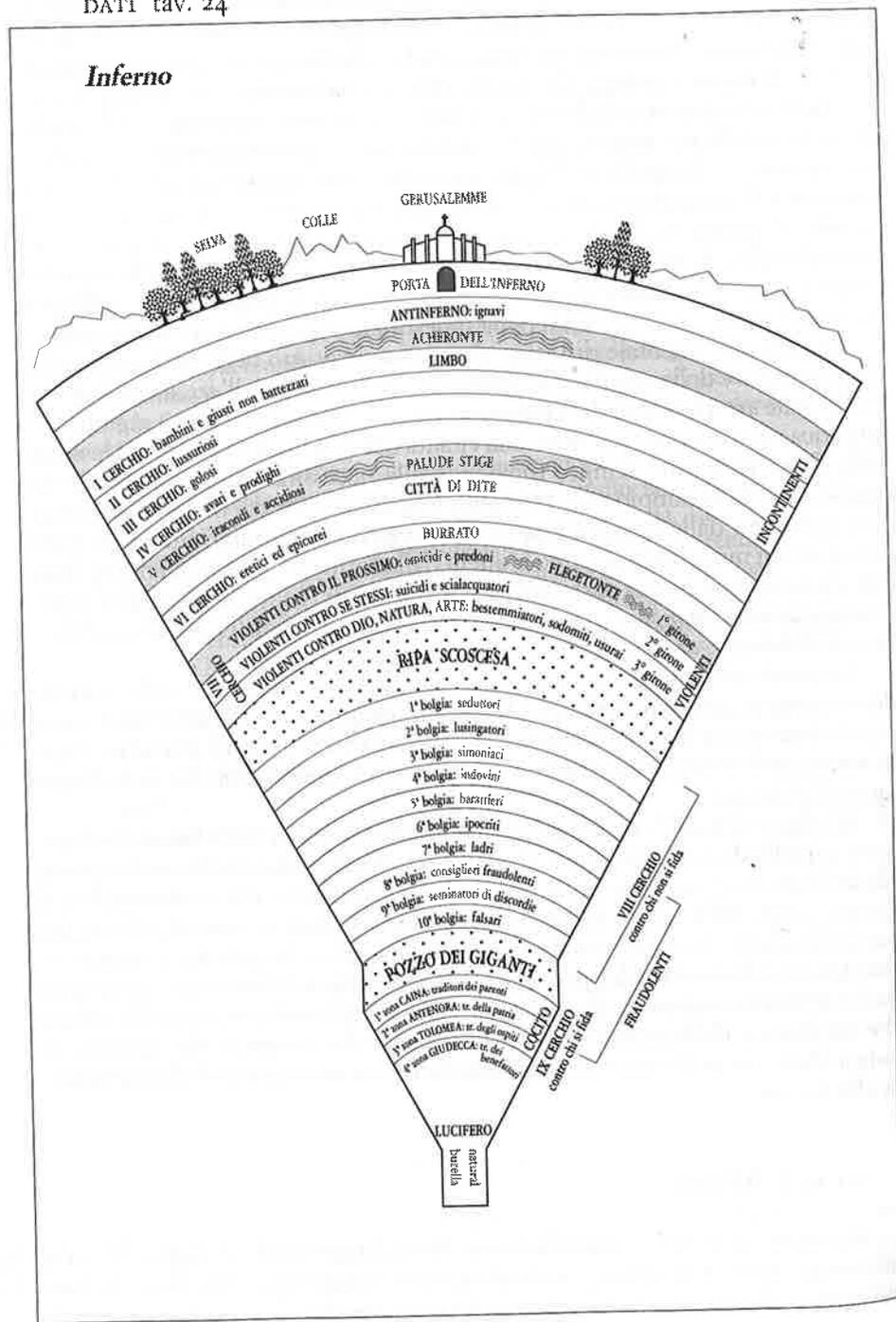
2.1.19. L'*Inferno*.

Il poema inizia con lo smarrimento di Dante in una «selva oscura». Mentre egli tenta invano di risalire il pendio di un colle, ostacolato da tre fiere che rappresentano altrettanti vizi (una lonza, figurazione della lussuria; un leone, la

Nuove possibilità
espressive
del volgareLa fondazione
dell'italiano
letterarioViaggio attraverso
le punizioni divine

DATI tav. 24

Inferno



superbia; una lupa, l'avarizia), viene soccorso – per desiderio di Beatrice – da Virgilio. Questa parte del viaggio conduce a una conoscenza del male e delle punizioni divine. L'Inferno si apre in una voragine nei pressi di Gerusalemme, e scende fino al centro della Terra; è diviso in cerchi concentrici (alcuni dei quali hanno ulteriori suddivisioni interne), che accolgono i dannati secondo la gravità dei peccati commessi (cfr. DATI, tav. 24).

Tipologia dell'Inferno

Secondo la logica numerica a cui si è già fatto cenno, i cerchi infernali sono in numero di nove, preceduti da un Antinferno che ospita gli ignavi, rifiutati da Dio e dal demonio. Il primo cerchio è distinto dall'Inferno vero e proprio e contiene il Limbo, dove prima della Passione di Cristo si trovavano le anime dei giusti; Cristo vi è sceso al momento della Resurrezione per trarne i Padri del Vecchio Testamento e condurli in cielo; ora vi dimorano i bambini e i giusti che non hanno ricevuto il battesimo, a cominciare dai grandi e dai sapienti dell'antichità.

Dopo il Limbo, ha inizio la distinzione tra i cerchi infernali e la ripartizione dei peccati, secondo un rigoroso principio ordinatore (spiegato nel canto XI) di origine aristotelica, che procede, via via che si scende, verso i peccati più gravi. Nella parte superiore dell'Inferno sono puniti gli *incontinenti* (cerchi II-V); dopo il sesto cerchio, quello degli *eretici*, seguono nel settimo i *violenti*; negli ultimi due cerchi sono confinati i *fraudolenti*, coloro che hanno piegato il dono divino dell'intelligenza alla volontà di fare il male. Molti peccati di frode sono puniti nell'ottavo cerchio (detto Malebolge), diviso in dieci fosse concentriche, mentre nel nono (costituito dal fiume di ghiaccio Cocito) dimorano i *traditori*. Conficcato nel ghiaccio, in un punto corrispondente al centro della Terra, è Lucifero, re dell'Inferno.

I peccatori sono assegnati per sempre al luogo che riguarda il loro peccato più grave. Le pene si basano sulla legge del *contrappasso*, cioè su una corrispondenza o una opposizione tra il carattere della pena e quello del peccato (così i suicidi sono imprigionati negli alberi di una selva e privati per sempre di ogni rapporto con quel corpo di cui si erano privati con violenza).

Le pene e la legge del contrappasso

La cantica è dominata da una lacerante visione della «negatività», da una sofferenza che non avrà riscatto. Dante descrive un mondo allucinato e ci investe con una sequenza serrata di luoghi e pene, personaggi e sorprese. Gli incontri coi dannati assumono ulteriore rilievo dal fatto che un uomo ancora vivo, destinato a tornare sulla Terra e a salvarsi, guarda e sfiora anime condannate in eterno. Sovente egli si commuove per le pene cui i peccatori soggiacciono, per come essi hanno agito, per il loro richiamarsi alla politica contemporanea e al destino stesso del poeta (come mostrano gli incontri con i più celebri personaggi, da Francesca a Farinata, a Brunetto Latini, a Ulisse, al conte Ugolino). Ma in altri casi il poeta contempla in modo distaccato o feroce le pene inferne, l'animalità a cui i dannati sono stati ridotti dal peccato.

Gli incontri con i dannati

Il regno del demonio è anche quello della dissoluzione civile e morale del mondo contemporaneo; siamo in una città umana che ha perso la luce divina. In questa cantica la polemica politica colpisce soprattutto la corruzione della vita comunale (alla politica fiorentina sono dedicati infatti i canti VI e XV-XVI, in cui appaiono le prime profezie sulla crisi del 1300-2 e sull'esilio dell'autore).

Regno del demonio e corruzione del mondo

2.1.20. // Purgatorio.

Tipologia del Purgatorio

Dal centro della Terra Dante e Virgilio risalgono, per un lungo condotto (la «natural burella») verso la superficie. Ora si trovano agli antipodi di Gerusalemme, dove su un'isola in mezzo all'Oceano, si eleva la montagna del Purgatorio. Le anime penitenti sono ripartite in sette gironi che cingono a livelli diversi la montagna (cfr. DATI, tav. 25). In ogni girone si espia uno dei sette peccati capitali, determinati (come si spiega nel canto XVII) da un cattivo uso dell'amore intellettuale e qui disposti, dal basso verso l'alto, in ordine di gravità decrescente. Nei primi tre vengono punite la superbia, l'invidia, l'iracondia (vizi determinati da amore che pecca per «malo obietto», che cioè si rivolge al male), nel quarto l'accidia (determinata da debolezza, «manco di vigore», dell'amore stesso); negli altri tre l'avarizia, i peccati di gola, la lussuria (dovuti ad amore che si indirizza con troppa intensità su obiettivi terreni). I sette gironi sono preceduti da un Antipurgatorio, dove si trovano due diversi gruppi di anime: quelle di coloro che sono morti con la condanna della Chiesa (gli scomunicati) e quelle di coloro che si sono pentiti soltanto in fin di vita. Solo dopo una lunga attesa costoro saranno ammessi a espriare le colpe nei gironi.

Il percorso verso la purificazione

A differenza di ciò che avviene nell'Inferno, i peccatori non dimorano in un solo girone, ma li attraversano, sostando più o meno a lungo in ciascuno di essi, secondo le colpe di cui si sono macchiati in vita. Il percorso che conduce le anime alla purificazione è scandito da alcuni schemi rituali, che ritornano in tutto il Purgatorio. Un angelo controlla il passaggio da un girone all'altro: ogni angelo rappresenta la virtù opposta al peccato punito nel girone precedente e ne cancella il segno (lo stesso Dante riceve sulla fronte, all'inizio dell'ascesa, i segni di sette P, che rappresentano i peccati capitali poi cancellati volta per volta dopo l'attraversamento di ogni girone). Anche nel Purgatorio vige la legge del contrappasso, ma le pene sono sopportate con serenità.

Il tempo e l'attesa

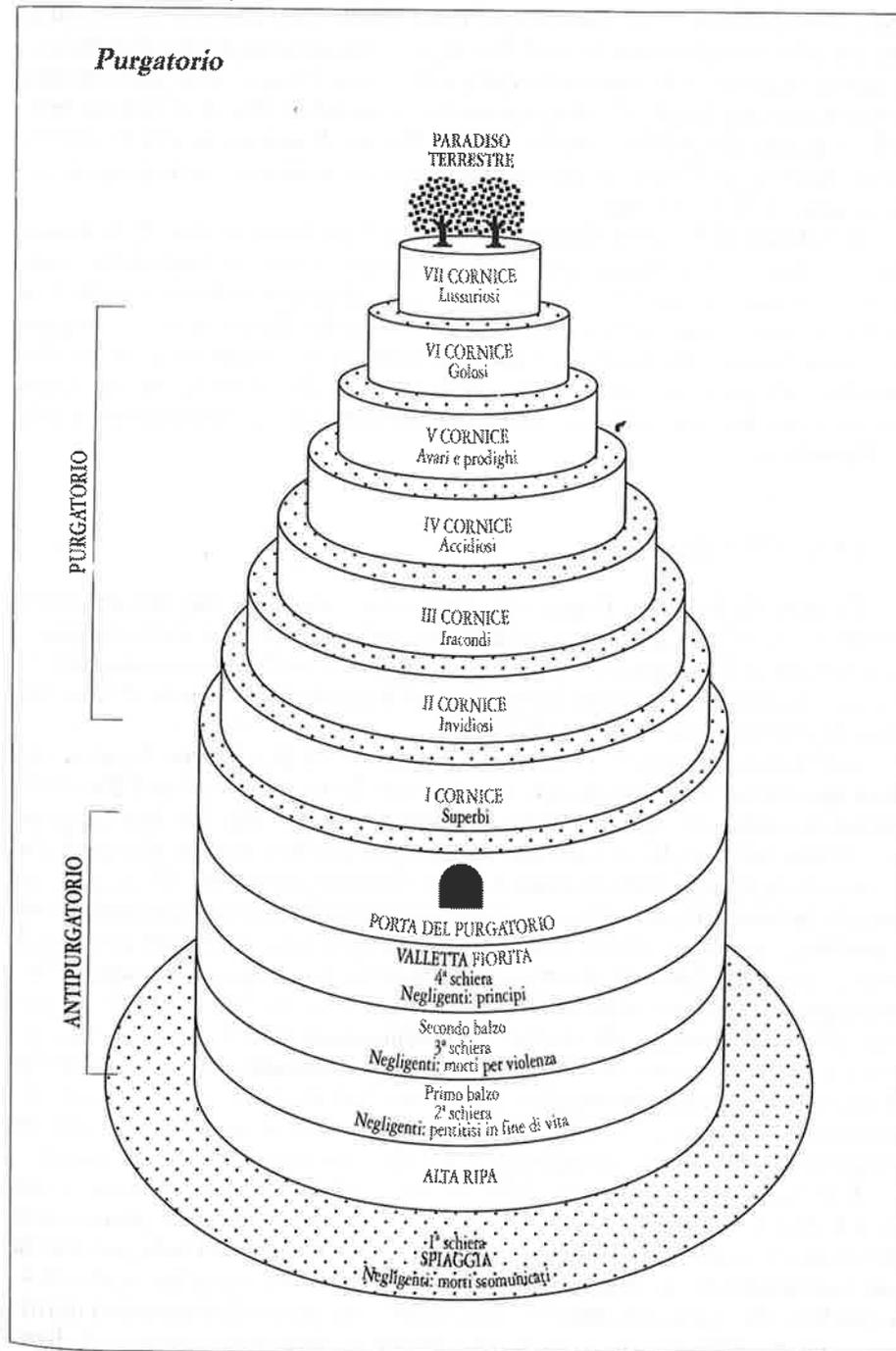
Nella scansione dei vari elementi rituali che caratterizzano il Purgatorio ha un peso determinante il tempo: i gesti delle anime sono guidati dall'attesa della visione di Dio e ne tradiscono l'impazienza (mentre nell'Inferno ogni richiamo al tempo terreno si sovrapponeva alla durata infinita della dannazione). L'ascesa della montagna è possibile solo di giorno, alla luce del sole, mentre di notte il movimento si arresta (e nel buio si nasconde il pericolo della tentazione).

La solidarietà dei penitenti

Se nell'Inferno Dante guarda alle anime con la consapevolezza di chi avrà un diverso destino, nel Purgatorio egli compie il loro stesso percorso di espiazione, condividendone intensamente le esperienze. Il Purgatorio appare come una comunità nella quale i rapporti fra gli uomini sono governati da una sincera solidarietà. Le anime qui pongono in primo piano la fiducia e l'amicizia, oltre che la nostalgia per gli affetti familiari e per quanto di positivo c'è nella vita terrena (per queste ragioni, a proposito del Purgatorio si è parlato di toni «elegiaci»). Ma lo sguardo verso il mondo terreno comporta pur sempre la coscienza delle ingiustizie e degli orrori che vi dominano.

La polemica politica del poeta colpisce più volte i principi contemporanei,

DATI tav. 25



la loro inettitudine o la loro avarizia. I canti VI e XVI sono centrati sul tema politico e sono dedicati alla situazione dell'Italia e delle corti italiane. Ricchissime, poi, sono le invenzioni con le quali Dante presenta i paesaggi naturali e le figure umane segnate dalle passioni e dalla sofferenza; è impossibile dimenticare personaggi come Manfredi, Buonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei, Sordello, Oderisi da Gubbio, Stazio, Forese Donati. Il colloquio con le diverse anime diventa per Dante occasione di dialogo con se stesso, con la propria ansia di salire e di purificarsi.

Gli incontri del Purgatorio

L'apparizione di Beatrice

Al culmine dell'ascesa il poeta giunge nel Paradiso terrestre. Qui appare Beatrice (mentre Virgilio scompare all'improvviso). La parte finale della cantica, che raccoglie e condensa elementi letterari, allegorici, polemici, politici, si svolge in un superbo «crescendo» sinfonico e corale. Dante viene interrogato e rimproverato da Beatrice per i suoi travimenti; vede una processione che sintetizza allegoricamente la storia dell'umanità e della Chiesa; infine, dopo l'immersione nei due fiumi Letè ed Eunoè, egli si trova «puro e disposto a salire alle stelle».

2.1.21. Il Paradiso.

L'Empireo e la visione di Dio

Guidato da Beatrice, Dante sale attraverso i nove cieli che circondano la Terra (cfr. DATI, tav. 26); dopo averli attraversati e dopo essere stato interrogato sulla fede, sulla speranza e sulla carità, egli giunge nell'Empireo, sede di Dio e dei beati, ed è affidato a san Bernardo, che lo guiderà alla visione di Dio, dopo aver chiesto l'intercessione di Maria.

Rappresentazione del Paradiso

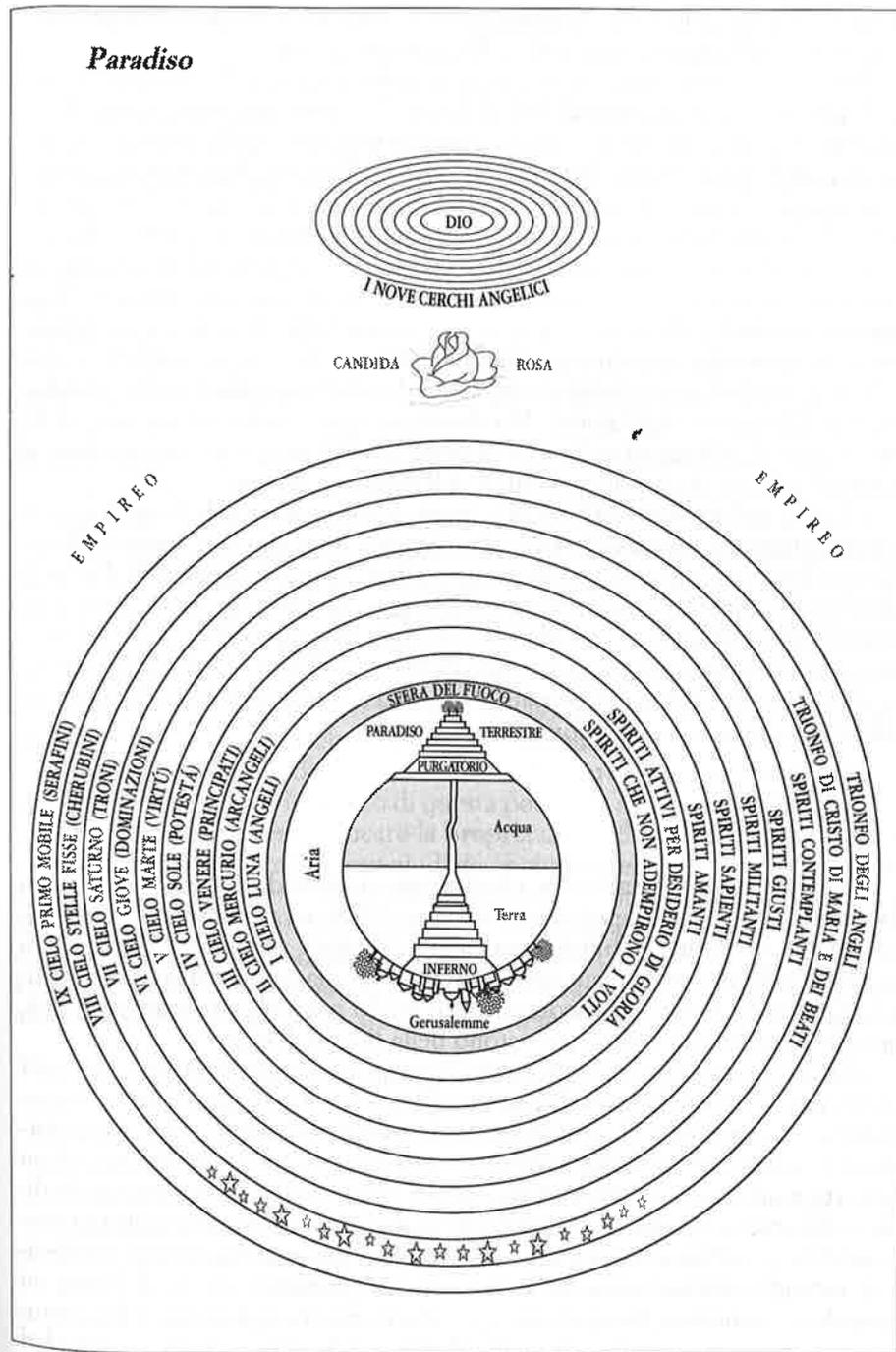
A differenza di quanto avviene nell'Inferno e nel Purgatorio, le anime dei beati non hanno sedi differenziate ma sono accolte tutte insieme nell'Empireo, entro una «candida rosa» in cui hanno eterna visione di Dio. Se i beati appaiono a Dante nei cieli che corrispondono alle loro qualità e virtù (e si ricordi che le virtù di ogni cielo sono regolate dalle intelligenze angeliche, cfr. 2.1.14), ciò avviene perché egli possa averne un'immagine sensibile. In questa cantica non è possibile una rappresentazione corporea delle anime, in quanto si tratta di pure essenze intellettuali, che trascendono la visione naturale e umana. Proprio a partire da questa difficoltà si caratterizza il particolare modo di rappresentazione del Paradiso, che si affida a combinazioni di luci, colori, suoni, emblemi e figure geometriche. Dante si interroga continuamente sulla difficoltà di tradurre in parola la beatitudine celeste; così nel momento supremo della visione di Dio, la scrittura celebra il proprio trionfo, ma al tempo stesso afferma l'insostenibilità del proprio oggetto («A l'alta fantasia qui mancò possa»).

Limiti umani e imperscrutabilità di Dio

Il Paradiso segna l'apoteosi della filosofia e della dottrina cristiane, come sta a indicare la presenza di numerosi santi-intellettuali, figure di primo piano del pensiero medievale: dalle due corone di spiriti del cielo del Sole, guidate da san Tommaso e da san Bonaventura, a san Pier Damiani, a san Bernardo. Molto più fitte che nelle due cantiche precedenti sono perciò le digressioni dottrinali, animate dall'ansia di motivare razionalmente ciò che pure sfugge alla limi-

DATI tav. 26

Paradiso



tata ragione e costruite in modo tale che, alle precise argomentazioni della logica scolastica, si leghino affermazioni fulminee sulla finitezza della comprensione umana e sull'imperscrutabilità della sapienza divina.

La «poesia dell'impossibile»

Tutta la struttura della cantica si regge sullo scarto tra l'assoluta perfezione, l'eternità, l'incommensurabilità di Dio e il movimento ascensionale di un soggetto ancora immischiato – quale appunto è Dante – nell'imperfezione del tempo e degli spazi terreni. Questo passaggio «a l'eterno dal tempo» si traduce in una *poesia dell'impossibile*. La stessa tensione si avverte nel comportamento dei beati, indotti dalla presenza di Dante a rivolgere lo sguardo alla terra, a riconsiderare polemicamente la storia umana, i destini dei popoli e degli individui. Nella certezza di rispecchiare la volontà divina, essi scagliano dure invettive contro l'ingiustizia umana, la corruzione della vita politica e religiosa, senza risparmiare le massime autorità della Chiesa (i canti più esplicitamente politici, come il VI, sono rivolti a tutto il mondo cristiano e alla funzione dei due poteri dell'Impero e del Papato). Ma i beati guardano anche agli aspetti più dignitosi, sereni, affettuosi della vita terrena, si rivolgono con commozione ai momenti più semplici, puri e naturali dell'esistenza umana.

Le invettive contro la corruzione

Funzione politica e pedagogica della *Commedia*

L'intera architettura del *Paradiso*, i suoi elementi dottrinali, le sue forme di rappresentazione, segnano il punto d'arrivo dell'impegno di scrittore di Dante, oltre che il compiersi della sua esistenza di esule e di fuggiasco. Nel grande episodio dell'incontro con l'antenato Cacciaguida (canti XV-XVII), tutto concentrato sul significato universale della vicenda biografica del poeta, sul legame con la storia della propria famiglia e di Firenze, Dante, ascoltando la profezia sul suo esilio, afferma vigorosamente la sua scelta di giustizia e la funzione politica e pedagogica della *Commedia*.

2.1.22. Dante e noi.

La *Commedia* e lo sviluppo della lingua italiana

Gli storici della lingua notano che proprio a partire dalla grande impresa di Dante (e dai successivi capolavori in volgare di Petrarca e di Boccaccio) la lingua italiana rivela una stabilità fonetica, morfologica, sintattica che non trova riscontro nelle altre lingue europee (cfr. 0.2.4). Nella sua stessa veste linguistica la *Commedia* mantiene ancora oggi un grado notevole di comprensibilità, caratteri e forme che ancora persistono nella lingua di oggi.

Distanza culturale tra noi e Dante

Ma da un altro punto di vista (che investe aspetti ideologici, storici, letterari) si può avere l'impressione che la poesia di Dante sia ormai estremamente lontana dal nostro orizzonte. Un cattivo uso scolastico da una parte, e una ricerca forzata di attualità dall'altra, hanno di fatto sempre più escluso questo autore da un rapporto vitale con la nostra cultura. Alcuni critici ne hanno evidenziato la distanza dal nostro mondo, sostenendo che una vera comprensione della sua poesia sarebbe possibile solo riattraversando tutto l'universo dottrinario medievale. E raccoglie ancora consensi lo schema interpretativo che fa di Dante un «grande reazionario», incapace di capire i fermenti che agitano la civiltà comunale e il nuovo corso storico, teso ad affermare valori individuali e particolari

contrapposti a quelli universali e gerarchici dell'ideologia medievale.

Uno schema di tal fatta, basato sul senno di poi, oltre che su sommarie e generiche interpretazioni, va rifiutato con energia. Si dovrà certo riconoscere che Dante ha una concezione piramidale e gerarchica della società e del cosmo; ma si dovrà anche capire che questo atteggiamento è intimamente legato ai valori di base della civiltà comunale italiana, della quale egli denuncia piuttosto la disintegrazione e lo squilibrio. Siamo lontani da una semplice intenzione di recuperare il passato (benché spesso nella sua opera appaiono immagini positive di «mitiche» età di pace e giustizia).

Dante getta uno sguardo lucido e impietoso sugli inganni e gli abusi che reggono la vita civile; egli rifiuta con ostinazione le ambiguità, i compromessi, le mistificazioni presenti nelle ideologie che cominciano a svilupparsi nel secolo XIV. Nel suo percorso verso una verità che sia eterna e indubitabile, nel suo tentativo di uscire dalla frammentarietà, dall'insufficienza, in una parola dalla finitudine dell'esistenza umana, il poeta denuncia non solo il male che si annida in situazioni storiche contingenti, ma anche i limiti di ogni sviluppo storico.

La scrittura è così contraddizione continua, che crea tensioni e opposizioni, come a rendere manifesti i segni di un conflitto, a tenere i lettori sempre all'erta. D'altra parte, nella rete infinita di significati polivalenti, di rimandi alla letteratura e alla realtà storica, di registri e di toni, nel poema è sempre in primo piano la figura umana e intellettuale dell'autore, con la sua ricerca strenua e solitaria di verità e di giustizia.

Di fronte ai livelli multipli della *Commedia* saltano facilmente gli schemi di interpretazione troppo univoci e rassicuranti. L'opera sembra mantenere qualcosa di originario e segreto che sfugge al nostro sguardo moderno. Ma chi avrà la pazienza di superare le difficoltà tecniche del testo e la sua inevitabile «differenza», potrà riscoprire il fascino di questa poesia, la sua capacità di percorrere più direzioni senza pregiudicare la propria unità, di esprimere attraverso i suoi modi di rappresentazione un giudizio onnicomprensivo sul mondo. Più di ogni altro è probabilmente quest'ultimo aspetto a tener lontana la *Commedia* dalla nostra sensibilità. Ma per quanto essa possa apparirci distante si tornerà a leggerla, almeno fin quando la letteratura cercherà un contatto profondo con la realtà, fin quando la parola umana, con la sua fragilità e con la sua forza, sarà ancora capace di esprimere la speranza in un mondo diverso e più giusto.

Dante interprete della crisi della civiltà comunale

Attualità della sua ricerca di verità e giustizia

2.2. La cultura nella crisi del secolo XIV

2.2.1. Una grande depressione in Italia e in Europa.

La crisi del sec. XIV

Nel secolo XIV l'Europa viene sconvolta da una rovinosa depressione economica e sociale, che arresta lo sviluppo della civiltà urbana e impone nuove forme di organizzazione della vita sociale e nuove concezioni della realtà e della cultura. Questo processo è tutt'altro che semplice e lineare: esso varia da paese a paese e presenta complicazioni e contraddizioni che si fanno sentire particolarmente proprio in Italia.

L'arresto della produzione agricola

All'inizio del secolo XIV l'incremento demografico e l'espansione della civiltà comunale raggiungono il loro punto massimo. Si arresta però lo sviluppo dell'agricoltura, e per la maggior parte della popolazione diventa sempre più arduo garantirsi un'alimentazione sufficiente e adeguata.

La peste nera

Numerose carestie interrompono il ritmo della produzione agricola, e il generale stato di sottanutrizione facilita la diffusione di malattie ed epidemie. Tra queste la terribile *peste nera*, proveniente dall'Oriente, che colpisce tra il '48 e il '51 l'Italia e tutta l'Europa, propagandosi più rapidamente nelle città e riducendo addirittura di un terzo la popolazione. (Si vedrà come questo evento segni profondamente due capolavori come il *Canzoniere* di Petrarca e il *Decamerone* di Boccaccio).

A partire dalla metà del secolo ha così luogo su scala europea una recessione economica, oltre tutto aggravata da nuove epidemie (come quelle del 1361-63, del 1371-74, del 1382-83): essa causa l'abbandono di molti terreni coltivati, un'ulteriore riduzione della produzione agricola e una più netta separazione tra i pochi che detengono il potere e le masse dei subalterni e dei diseredati. Lo stato di insicurezza viene inoltre accentuato da guerre che aggiungono i loro effetti distruttivi a quelli delle carestie e delle epidemie (una vera catastrofe europea è la guerra dei cento anni tra Francia e Inghilterra, 1337-1453).

Proprietà fondiaria ed economie monetarie

Seguendo una tendenza avviatasi nel secolo precedente, i mercanti investono le loro ricchezze nelle proprietà fondiarie, sfruttando in modo spietato il lavoro contadino; ma, con lo sviluppo delle grandi banche e della concentrazione di capitali, cominciano a imporsi le forme di un'economia monetaria, i cui valori sono regolati dal movimento astratto del denaro. Un dato importante, che dura fino alla seconda metà del Quattrocento, è il calo dei prezzi dei cereali, legato alla riduzione della popolazione e ai bassissimi compensi dei lavorato-

ri agricoli. Lo stato di oppressione in cui versano le classi subalterne delle città e delle campagne esplose spesso in rivolte, represses con stragi sanguinose.

La recessione colpisce l'Italia proprio quando la civiltà urbana e mercantile raggiunge il punto più alto di crescita e i mercanti dei centri principali della penisola hanno conquistato il controllo dei più importanti mercati mondiali. Come contraccolpo non si ha un vero e proprio crollo, ma una fase di ristagno, che dà una più energica coscienza delle proprie capacità ai mercanti in grado di superare la crisi. Costoro si considerano sempre più come una parte distinta dal restante tessuto sociale; nello stesso tempo, però, mantengono rapporti privilegiati con l'aristocrazia e la nobiltà cittadina.

La situazione dell'Italia mercantile

Nell'intricata dialettica sociale (i cui caratteri variano da città a città) è comunque in primo piano la lotta per la sopravvivenza o per il mantenimento di posizioni di dominio. Questi conflitti non avvengono sempre secondo una logica economica o ideologica, ma si legano a umori diversi, a paure e superstizioni, agli impulsi più ciechi e immediati. I principi che avevano animato la vita civile del secolo XIII hanno perso ogni effettiva capacità di azione. I valori, siano essi politici o religiosi, funzionano come meri pretesti, giustificazioni esteriori che al momento opportuno possono essere perfino rovesciate. Gli ideali sono prerogativa esclusiva degli uomini di cultura o, su un altro versante, delle classi subalterne (sulle quali agisce ancora la forte suggestione dei valori di povertà e pace predicati dai francescani).

Un secolo di forti conflittualità

Dalle guerre locali che si susseguono per tutto il secolo prende forma un nuovo sistema di Stati regionali, che manterrà una certa stabilità fino al termine del secolo XVIII. La formazione del nuovo sistema statale va di pari passo col crollo progressivo del sistema comunale nell'Italia centro-settentrionale e con la diffusione delle *Signorie*. Anche questo è un processo avviatosi già nel secolo XIII e ora accelerato dalla recessione, che rende ancora più fragili le strutture comunali. In alcuni centri cittadini, nelle mani di signori che possono contare su grandi mezzi militari, hanno fine le contrapposizioni interne tra fazioni, e si avvia l'espansione verso i Comuni e i territori limitrofi, dalla quale sorgono Stati di estensione regionale.

Signorie e Stati regionali

Vari eventi che si svolgono intorno al 1380 (quando la depressione sembra aver superato il suo punto più critico e si è già avviata la fase di riorganizzazione di cui si parlerà in 3.1.1) possono essere presi come punto di riferimento per distinguere l'epoca della crisi della civiltà comunale da quella dell'affermazione del modello umanistico e signorile. Se si vuole fissare a scopo didattico una data precisa, la più significativa è certamente quella del 1378 (ritorno del papa a Roma, scisma d'Occidente, tumulto dei Ciompi).

Il limite cronologico del 1378

2.2.2. La circolazione della cultura.

In questo clima di disgregazione la forza creativa della cultura comunale italiana subisce inevitabilmente un contraccolpo. La letteratura in volgare ha ormai raggiunto ampi strati di pubblico borghese, aristocratico e popolare, e suscita la curiosità dei mercanti. La cultura fiorentina, e in modo particolare la *Commedia* di Dante, si danno come punti di riferimento per una comunicazione in volgare, capace di imporsi in tutta la penisola. Si riduce sempre più (ma senza sparire del tutto) lo spazio delle sperimentazioni linguistiche locali e dia-

Si consolida la comunicazione in volgare

lettali; e si riduce anche l'uso letterario delle altre lingue romanze (un caso a sé è dato dalla produzione romanzesca franco-veneta, cfr. o.3.7).

La letteratura
d'intrattenimento

Viene meno anche il collegamento tra esperienza letteraria e partecipazione attiva alla vita civile, la dialettica politica che aveva caratterizzato la letteratura comunale duecentesca. Il rapporto con il pubblico si modifica dovunque: la letteratura non si rivolge più a lettori pienamente partecipi della vita sociale e cittadina. Nelle sue forme più tipiche e in voga, la nuova letteratura volgare ora si offre soprattutto come «consumo», perfezionamento, divulgazione di gran parte dei materiali elaborati nello scorcio finale del secolo XIII. Prevalde insomma una letteratura che mira a intrattenere, priva di audacia sperimentale e basata sulla riproduzione di schemi ben riconoscibili.

Crisi
della cultura
latina

Piuttosto eterogenee risultano l'origine e la formazione degli uomini di cultura. La Chiesa e l'università continuano naturalmente a costituire un richiamo fondamentale per gli intellettuali; ma la cultura in lingua latina — che le istituzioni non hanno mai smesso di sostenere — ha perso, in Italia più che negli altri paesi europei, la vitalità che nel secolo XIII le aveva permesso di raggiungere traguardi di prestigio. Su posizioni di rilievo si mantiene la cultura religiosa, ma solo al di fuori del mondo chiuso dei monasteri, delle scuole ecclesiastiche, delle università e a contatto con la vita cittadina e con le esperienze religiose di massa (cfr. il cap. 2.3).

Marsilio
da Padova

La filosofia scolastica attraversa una fase critica. Ma tra gli autori legati ancora alla cultura universitaria e aristotelica ha grande rilievo il padovano MARSILIO DE' MAINARDINI (detto MARSILIO DA PADOVA), nato tra il 1275 e il 1280. Il suo *Defensor pacis* (Difensore della pace, portato a termine nel '24), definisce i fondamenti generali della vita civile e del governo statale e contesta a fondo il diritto ecclesiastico rivendicando l'autonomia dell'autorità laica contro ogni giurisdizione temporale della Chiesa. Su livelli di tutto rispetto si mantiene anche la cultura giuridica universitaria. Essa rimane però estranea alle problematiche più vive: non a caso, gli scrittori che matureranno una piena coscienza del presente (come Petrarca e Boccaccio) affermano la propria vocazione letteraria rifiutando gli studi giuridici.

La nuova
immagine
sociale
dello scrittore

Esclusi dalle istituzioni ecclesiastiche e universitarie, gli scrittori in volgare nella maggior parte dei casi si collocano su posizioni sociali intermedie: nobili di basso rango, esponenti di famiglie mercantili che abbandonano la tradizione familiare, oppure personaggi di umili origini, si rivolgono sia a un pubblico «popolare» sia a un pubblico aristocratico e di corte. Benché in modi diversi e talvolta contrastanti, gli scrittori maturano una nuova concezione della propria attività, affermando la dignità del lavoro letterario a prescindere dal destinatario a cui è rivolto. Lo scrittore può offrire così la propria opera a pubblici diversi, da quello comunale e cittadino, a quello aristocratico e cortigiano delle nuove signorie. Gran parte delle biografie degli intellettuali sono ricche di resoconti di viaggi, di spostamenti da una corte all'altra (nonostante il fatto che i rapporti con i signori, interessati anzitutto a estendere e rafforzare i loro domini, risultino spesso difficili e aleatori).

Gli intellettuali
«municipali»

Contrapposta a questa figura resiste comunque, specialmente in Toscana, quella dell'intellettuale «municipale», ben radicato nella vita cittadina. In

quest'ambito acquistano un peso notevole gli artisti figurativi, il cui lavoro (considerato sempre di tipo più artigianale che intellettuale) è determinante nel proporre una lingua di immagini nella quale le classi cittadine possano riconoscere la propria identità culturale.

Personaggi come Petrarca e Boccaccio presentano diversi punti di contatto con queste figure di intellettuali, ma nello stesso tempo definiscono in proprio un'immagine sociale di scrittore che si rivelerà di grande importanza (si vedano i capitoli a loro dedicati e in particolare 2.4.4 e 2.5.2).

Occorre notare infine che, proprio grazie ai capolavori di Dante, Petrarca, Boccaccio, nel corso del secolo XIV mutano gli equilibri tra la letteratura italiana e le altre letterature europee. All'egemonia della produzione in lingua d'oc o d'oïl, si sostituisce quella della nuova letteratura italiana, che si diffonde nei paesi europei, specialmente in Francia e in Inghilterra.

Egemonia
europea
della letteratura
italiana

2.2.3. I centri culturali.

Firenze consolida il suo ruolo di centro culturale più prestigioso d'Italia, mentre si riduce sensibilmente il peso degli altri centri toscani (fatta eccezione per Siena). I numerosi scrittori fiorentini che per ragioni diverse (ma spesso come esuli politici) percorrono la penisola (da Dante a Fazio degli Uberti, a Petrarca, a Boccaccio) assolvono una funzione di primo piano nella diffusione dei modelli letterari fiorentini. Firenze è una grande officina libraria: i suoi manoscritti diffondono, un po' dovunque, sia la nuova letteratura (in primo luogo la *Commedia*) sia la lirica amorosa duecentesca. La letteratura che si produce in città resta però chiusa, quasi sulla difensiva, nel suo ambito municipale; essa riprende schemi duecenteschi o danteschi, sviluppa generi di tipo popolare, come i *cantari* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 27) o forme della letteratura devota (cfr. 2.3.4), e rivela un particolare gusto per i generi prettamente narrativi: proprio da questo orizzonte, ma facendo tesoro del confronto col più vasto panorama della cultura italiana ed europea, avrà origine il *Decameron* di Boccaccio.

Firenze

Agli inizi del secolo, sotto il regno del doto re Roberto d'Angiò, assai ambiziosa è la politica culturale del Regno di Napoli. Nella città partenopea si avverte l'influenza della cultura cortese di Francia, oltre che dei modelli fiorentini (in virtù dei legami tra il regime dei Neri di Firenze e la monarchia angioina, molti fiorentini risiedono a Napoli, operando sia nell'amministrazione statale che nel commercio). Il gusto narrativo e cortese del giovane Boccaccio si forma appunto in questo clima (cfr. 2.5.1 e 2.5.3). Ma con Napoli ebbe stretti rapporti anche Petrarca (fu proprio re Roberto a esaminarlo per la sua incoronazione a poeta, cfr. 2.4.1). La morte del re (1343) e i conflitti dinastici che seguirono indebolirono le mire della cultura napoletana (nella quale comunque ebbero sempre una posizione di primo piano l'erudizione e lo studio dei classici).

Napoli

Venezia e le corti venete conservarono una certa vitalità, favorita anche dall'assorbimento della cultura fiorentina. Verona e Padova mantennero viva la tradizione dello studio dei classici: centri già importanti nel secolo XIII, essi trassero ulteriori benefici dal lungo soggiorno padovano di Petrarca, ma la caduta delle signorie

Venezia, Verona
e Padova

GENERI E TECNICHE tav. 27

Cantari

Componimenti narrativi in ottava rima, recitati sulle piazze cittadine, soprattutto in Toscana nei secoli XIV e XV. Dopo una fase di trasmissione di tipo orale, le prime manifestazioni scritte risalgono alla metà del secolo XIV; ed è controverso se l'ottava rima sia stata inventata all'interno della recitazione dei cantari, o sia invece invenzione del Boccaccio (che la usò per la prima volta nel *Filostrato*, cfr. 2.5.3) e imitata in seguito.

Il nome *cantare* deriva dal «canto» che ne facevano i giullari (chiamati più specificamente *canterini*) sulle piazze; le narrazioni potevano assumere anche misure molto vaste, arrivare alle dimensioni di poemi, divisi però in singoli *cantari*, ciascuno della durata media di una seduta di recitazione orale. La materia era assai varia, legandosi ai differenti filoni della narrativa romanza, soprattutto francese: si avevano cantari novellistici, leggendari, romanzeschi, religiosi o addirittura dedicati a eventi della cronaca contemporanea. Il racconto procedeva in modo schematico, con formule ripetitive e frequenti richiami al pubblico degli ascoltatori, proponendo immagini di comportamento semplici e ingenue o prove di forza e di eroismo esagerate, e accogliendo il «meraviglioso», ma anche violente e maliziose deformazioni comiche. Nel corso del secolo XV si ebbe una relativa «letterarizzazione» dei cantari, con una produzione destinata, più che alla recitazione, alla lettura, da cui doveva prendere le mosse la nuova forma del poema cavalleresco italiano, da Pulci a Boiardo, ad Ariosto.

degli Scaligeri e dei Carraresi ridimensionò poi drasticamente le ambizioni culturali delle due città. Alla rapida espansione dei regimi signorili non corrisponde comunque la proposta di una letteratura «cortigiana» autenticamente nuova, svincolata dai modelli cortesi.

Importante luogo di attrazione per molti scrittori e intellettuali italiani, soprattutto per quelli legati ai poteri ufficiali della Chiesa, è la sede papale di Avignone, dove convergono dotti e letterati europei di varia estrazione e trova provvisoriamente il suo centro un'erudizione a respiro internazionale che, prendendo le mosse dal culto dei classici, si impegna in un nuovo uso letterario della lingua latina: Francesco Petrarca ne è l'indiscusso protagonista.

2.2.4. La produzione libraria e la scrittura.

I volumi vengono confezionati in modi piuttosto simili a quelli già in atto alla fine del secolo XIII. È però aumentata la produzione dei libri di consumo e di intrattenimento, rivolti a un pubblico di livello relativamente basso e senza grandi esigenze, favorita dall'utilizzo della carta, che, diffusasi in Occidente nel secolo precedente, rende meno costoso e prezioso l'oggetto-libro.

La letteratura in volgare continua a trasmettersi attraverso zibaldoni e canzonieri, cioè raccolte eterogenee e disordinate; ma non mancano i casi di trascrizione e confezione di opere volgari in manoscritti eleganti e sontuosi, accompagnati da ricche illustrazioni (per la diffusione della *Commedia*, cfr. 2.1.II; per quella del *Decameron*, cfr. 2.5.6).

Le iniziative della produzione libraria sono spesso in mano agli stessi protagonisti della letteratura del tempo, Petrarca e Boccaccio in primo luogo. Petrarca compie durante i suoi viaggi un'infaticabile opera di ricerca nelle biblioteche di chiese e monasteri, rimettendo in circolazione numerosi testi antichi rimasti a lungo sconosciuti, sollecitandone trascrizioni e riproduzioni; grazie ai suoi contatti in ogni parte d'Europa con studiosi della letteratura classica, egli conduce una vera politica editoriale a vasto raggio. Boccaccio fonda a Firenze un laboratorio di scrittura, trascrivendo – personalmente o con l'aiuto di copisti – testi classici e in volgare che immette poi sul mercato. Al confronto, la produzione libraria delle università e dei conventi risulta piuttosto arretrata.

Nascono biblioteche private abbastanza fornite: molti studiosi e uomini di cultura posseggono una quantità di volumi fino ad allora inconsueta. Si formano anche le prime grandi biblioteche laiche, di proprietà di famiglie signorili o di istituzioni pubbliche, del tutto diverse da quelle monastiche medievali. Insomma il materiale librario si individualizza e si laicizza; la sua circolazione è quantitativamente più ricca che nei secoli passati. Il bagaglio personale di conoscenze non si limita a pochi libri, enciclopedie, centoni (come per lo più accadeva in precedenza), ma include testi di ogni genere, di cui si cercano con passione trascrizioni accurate, leggibili senza difficoltà.

2.2.5. Concetti storiografici: tardo-gotico e Umanesimo.

Due tensioni fondamentali contraddistinguono la produzione artistica e letteraria del secolo XIV: esse possono riassumersi nei due concetti storiografici di tardo-gotico e di Umanesimo.

Il concetto di *tardo-gotico* (cfr. PAROLE, tav. 28) si riferisce alla ripresa di schemi della cultura volgare codificati nel secolo precedente. Può essere definita tardo-gotica ogni ripresa di forme della cultura cortese e comunale, e, più in generale, ogni riproduzione di schemi messi a punto in altri contesti, considerati come modelli nobili e preziosi e recuperati con un sottile senso di compiacimento elegante e di rimpianto nostalgico. Questo atteggiamento si lega alla percezione della fine di un mondo e di una civiltà (con una singolare diffusione, insieme alla nostalgia per il passato, del tema della morte, e quindi della caducità di ogni valore umano). Ben gli si adatta la celebre formula di «autunno del Medioevo», coniata dallo storico olandese J. Huizinga.

Il concetto di Umanesimo si riferisce a una cultura più strettamente vicina agli uomini nella loro individualità e concretezza. Nello sviluppo di questa cultura gioca un ruolo fondamentale l'attenzione riservata al mondo classico, visto in contrapposizione alla mediocrità del presente. Ai toni elegiaci, nostalgici

La trasmissione delle opere in volgare

L'attività di promozione dei letterati

Le biblioteche laiche

Tardo-gotico e cultura comunale e cortese

Prime manifestazioni di ritorno all'antico

Avignone

Diffusione della carta

PAROLE tav. 28

Gotico/Tardo-gotico

Col termine *gotico* si suole definire, in primo luogo nel campo della storia dell'arte, uno stile che caratterizza gran parte dell'arte europea tra il secolo XIII e il XV e che nasce e si diffonde nel corso del secolo XII nel Nord della Francia (soprattutto nella regione intorno a Parigi). Le grandi cattedrali francesi, espressione esemplare dell'arte gotica, forniscono modelli architettonici diffusi nel secolo XIII in tutta Europa, Italia compresa.

Sommariamente si può identificare nel gotico una propensione per la verticalità, un movimento idealizzante teso a liberare le forme dai vincoli della materia; nello stesso tempo una rappresentazione della natura, del mondo animale e vegetale in forme eleganti e stilizzate, di forte tensione ornamentale. Prevalle nel gotico (in particolare nella scultura e nella pittura) la ricerca di valori simbolici, l'aspirazione a significati assoluti legati all'intero sistema della cultura medievale, ai suoi codici e alle sue gerarchie.

Il termine *gotico* nacque in realtà con intenzioni spregiative: furono gli umanisti a designare come *gotica* la scrittura elaborata nell'Europa settentrionale considerandola «barbara» (opera appunto dei *Goti*) e opponendo a essa una scrittura classica e «romana» (ma cfr. 0.1.5 e 1.1.4).

In ambito artistico, fu il Vasari (cfr. 4.6.12) a parlare di «maniera di goti», nella stessa accezione spregiativa, a proposito dei monumenti medievali, considerati frutto di una corruzione della «maniera» classica. In questo senso negativo il termine fu variamente usato dai successivi trattatisti d'arte. Solo nel corso del Settecento, il diffondersi di nuove forme di sensibilità e di un nuovo interesse per il nordico e il barbarico (cfr. 6.7.3) causò un rovesciamento di giudizio sull'arte gotica e la nascita di un gusto *neo-gotico*, che ebbe varia fortuna nel corso del Romanticismo. Per la caratterizzazione di alcuni testi letterari, può risultare utile il termine *tardo-gotico*, che nella storia dell'arte si riferisce alla fase finale dello sviluppo dello stile gotico, soprattutto tra il secolo XIV e il XV, quando il gusto dell'ornamento giunge all'estremo, alla moltiplicazione fantastica e lussureggiante dei particolari, alla ricerca di colori squillanti e preziosi, con la prevalenza di movimenti orizzontali e sinuosi su quelli ascensionali caratteristici della fase precedente. Per tardo-gotico si può così intendere (estendendo il concetto alla letteratura) ogni richiamo alle diverse forme della cultura cortese e cittadina dei secoli XII e XIII che si affida a un'eleganza preziosa e nostalgica, guardando all'ultimo fiorire di un mondo e di una cultura ormai vicina a consumarsi e a disperdersi (cfr. 2.2.5 e anche 2.4.15 e 2.5.14).

ci, patetici dell'atteggiamento tardo-gotico, quello umanistico sostituisce valori positivi e di equilibrio. La conoscenza della civiltà antica nella sua versione originale, non più confusa con la tradizione medievale (come avveniva ancora con Dante), dà luogo a una denuncia della decadenza contemporanea e prospetta una *renovatio*, un ritorno a ideali di dignità, umanità, giustizia (per l'uso

religioso del concetto di *renovatio*, cfr. 2.3.1). Questo atteggiamento contiene comunque molte ambiguità che avremo modo di chiarire nel capitolo su Petrarca (cfr. 2.4) e nella parte dedicata all'epoca successiva, che segna il prevalere del modello umanistico (cfr. anche PAROLE, tav. 34).

Petrarca può essere considerato come il primo vero caposcuola dell'Umanesimo; a lui guarderanno, come punto di riferimento, gran parte degli umanisti quattrocenteschi. Col termine di *preumanisti*, in un'accezione ristretta, vengono di solito indicati alcuni studiosi ed eruditi che, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, si adoperano per la diffusione di testi classici ancora scarsamente noti. In primo piano è la città di Padova, dove lo studio dei classici si lega all'esercizio della professione giuridica e alla partecipazione alla vita cittadina, prima dell'avvento di un regime signorile: vi opera il notaio ALBERTINO MUSSATO (1262-1329), autore di numerose e notevoli opere poetiche e storiche, che aspira a far risorgere la grandezza civile dei latini nel mondo contemporaneo e si impegna nella difesa dell'autonomia politica della sua città. La sua opera più significativa è la tragedia *Ecerinis*: costruita su una serie di orazioni poetiche, benché sia scritta in latino, può essere considerata la prima vera tragedia della letteratura italiana.

Il preumanisti
e la letteratura
classica

Albertino
Mussato

2.2.6. La produzione poetica volgare.

Per la poesia in volgare del secolo XIV vale in larga misura la nozione di *tardo-gotico* (cfr. 2.2.5). Essa infatti riadatta schemi poetici della seconda metà del Duecento e li trasferisce su un piano di comunicazione «media». Avulsi dal loro contesto di appartenenza, quegli schemi perdono però l'originario spessore simbolico e ideologico. Ora vengono usati per esprimere contenuti assai vari, comportano frequenti commistioni di livelli stilistici e una certa indifferenza per il rigore formale. Gli ideali del mondo cortese e comunale sono rimessi in gioco come materiali letterari di semplice intrattenimento; del resto lo stesso pubblico non li vive più con quella partecipazione che ancora sollecitava l'opera di Dante. Si diffondono forme di poesia descrittiva o idillica. I testi poetici ricorrono ad artifici puramente ornamentali, ed esprimono il senso del tempo che passa e si consuma. Gli accenti malinconici di certa poesia del Duecento vengono portati all'estremo e sfociano in descrizioni a fosche tinte della realtà, in disperazione di fronte alla mutevolezza e protervia della Fortuna. Grande diffusione ha la poesia didattica, sulla scia del modello dantesco (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 23).

Il tardo-gotico
nella poesia

Prevale un uso sociale e «aperto» della poesia, che rifugge da esperienze rigorose (un'eccezione è costituita dalla poesia di Petrarca) e domina sia negli ambienti comunali (soprattutto in Toscana) sia in quelli di corte (in particolare nell'Italia settentrionale). La letteratura toscana si impone attraverso la diffusione dei modelli stilnovistici, della poesia «comica», delle *Rime* e della *Commedia* di Dante. Molti sono i poeti che fanno propri gli stilemi del linguaggio poetico toscano, aggiungendovi però elementi dialettali che rendono i loro testi di grande interesse per la storia della nostra lingua. D'altra parte i caratteri e i confini della lingua poetica toscana non si sono ancora del tutto stabilizzati e favoriscono numerose contaminazioni

Uso «aperto»
della poesia
e della lingua
poetica

Alcuni autori

(anche per esperienze di questo genere risulta fondamentale la lezione di Dante). Tra gli autori di maggior rilievo, i toscani CINO RINUCCINI (1350 ca-1417 ca) e Fazio degli Uberti (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 23), e alcuni poeti che vissero in rapporto con le corti settentrionali: ANTONIO BECCARI, detto ANTONIO DA FERRARA (1315-1374 ca), FRANCESCO DI VANNOZZO (nato a Padova intorno al 1340, morto dopo il 1389) e il senese SIMONE SERDINI, detto il SAVIOZZO (1360 ca-1420 ca).

A Firenze raccoglie consensi una poesia che crea un terreno culturale comune al pubblico borghese e a quello popolare e si avvale di un linguaggio realistico e moderatamente comico. L'esponente più fecondo e autorevole è ANTONIO PUCCI (1310 ca-1388), campanaro e banditore del Comune di Firenze, tra l'altro, uno dei primi autori di *cantari*.

L'ars nova

Nonostante la separazione tra poesia e musica, che ha segnato la nascita della lirica italiana (cfr. 1.3.1), è determinante il ruolo della musica nella poesia del Trecento (e valga soprattutto l'esempio di Petrarca). D'altra parte il secolo XIV conosce non soltanto una più ampia presenza della musica nella vita sociale, ma giunge a tecniche di composizione e canto di grande novità, definite infatti col termine di *ars nova*.

Madrigali e ballate

In questo contesto il rapporto tra poesia e musica trova modo di arricchirsi. Anche se il lavoro del poeta e del musicista restano autonomi, la poesia in volgare tende a dare maggiore spazio alle forme destinate alla musica e alla danza, in particolare al *madrigale* e alla *ballata* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tavv. 21 e 64). Le ballate presenti nel *Decameron* sono orientate appunto in questa direzione (cfr. 2.5.9).

2.2.7. I volgarizzamenti e lo sviluppo della prosa.

Volgarizzamenti dei testi classici

Nel secolo XIV, è notevole l'attività di volgarizzamento di autori latini (per i volgarizzamenti di testi religiosi, cfr. 2.3.2) che dà luogo a un continuo confronto tra modelli classici e prosa in volgare e porta a elaborare in modo sempre più accurato una prosa nobile e latineggiante, il cui modello più esemplare sarà costituito dal Boccaccio.

La produzione cronachistica italiana

La produzione in prosa volgare ha attecchito soprattutto in Toscana; altrove proliferano invece gli scrittori storici e cronachistici in latino. Questa tendenza viene rafforzata dall'atteggiamento umanistico e dal nuovo impulso che ricevono gli studi classici (in questo senso il caso di Petrarca è ancora esemplare, cfr. 2.4.2). Ricordiamo tuttavia alcune cronache locali in volgare: l'anonima *Cronica*, gran parte della quale narra in un dialetto romanesco assai vivace, ricco di tensione e di forza rappresentativa, le vicende del tribuno romano Cola di Rienzo dal 1343 al 1354; e la *Cronaca aquilana*, scritta con caratteri dialettali abruzzesi da BUCCIO DI RANALLO, in quartine di alessandrini monorimi. Ma la più ricca produzione di testi storici e cronachistici si ha a Firenze, per mano di autori che sono protagonisti in prima persona della vita politica comunale e appartengono all'ambiente mercantile. Da questi scritti si ricava un'immagine vivace dei conflitti sociali di Firenze, fino all'instaurazione del regime oligarchico.

Dino Compagni

La cronaca più celebre e affascinante è quella di DINO COMPAGNI (1255 ca-1324), la *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* (sussistono però alcuni dubbi sulla versione della *Cronica* giunta fino a noi, in quanto con ogni probabilità è frutto di una trascrizione successiva). L'autore, un mercante di parte guelfa, aveva vissuto vicende politiche strettamente legate a quelle di Dante, su

posizioni moderate ma vicine al partito dei Bianchi. La *Cronica* fu scritta all'epoca della discesa di Arrigo VII e narra, in tre libri, le vicende fiorentine dal 1280 al 1312, col proposito di denunciare la corruzione della vita politica. L'ottica di Compagni è certo parziale, ma orientata verso una polemica messa a nudo delle motivazioni più basse e meschine dell'agire degli uomini. Negli eventi politici egli legge solo il risultato di comportamenti perversi; solo da questo eccesso di male emerge la speranza di una giustizia futura. Lo stile è rapido e nervoso, fatto di periodi brevi e incalzanti; il tono del racconto è sentenzioso. La vita quotidiana di Firenze viene rappresentata in scorci rapidi e condensati, con qualcosa di fosco e di tragico.

La Cronica di Compagni

Di tipo tutto diverso la *Cronica* di GIOVANNI VILLANI (1280 ca-1348), mercante fiorentino, che prende inizio dal racconto della torre di Babele per giungere fino all'anno in cui morì l'autore. L'atteggiamento espresso da Villani è quello del mercante strettamente legato alla sua città e alle sue tradizioni, pieno di sicurezza ideologica.

La Cronica di Giovanni Villani

Un fenomeno interessante è costituito inoltre dalle scritture connesse all'attività commerciale e alla vita familiare. A parte i libri di conti o di annotazioni pratiche, giunti a noi in buon numero, ricordiamo alcune relazioni di viaggi d'affari, testi di genere tecnico, libri di massime e riflessioni morali che esprimono la schematica ideologia dei mercanti (ad esempio il *Libro di buoni costumi* di PAOLO DI CERTALDO), o memorie della vita familiare (come la vivace *Cronica domestica* che il mercante DONATO VELLUTI, 1313-1370, scrisse nei suoi ultimi anni).

Le scritture dei mercanti

L'opera di Boccaccio segna il punto di riferimento principale per tutta la narrativa del secolo XIV. Non solo col *Decameron*, ma con molte delle sue precedenti opere in volgare, Boccaccio si pone come fondatore di generi basilari per la narrativa italiana, facendola uscire dal rapporto confuso con la tradizione romanza medievale che ancora prevaleva nel secolo XIII e dandole una precisa fisionomia.

Boccaccio fondatore della narrativa italiana

Per quanto riguarda il genere della *novella*, nel secolo XIV abbiamo una circolazione di novelle sciolte (che verranno dette *spicciolate*); raccolte organiche si avranno soltanto in seguito al grande successo del *Decameron* (cfr. 3.2.3 e 3.2.4).

I principali generi

Alcuni romanzi in prosa rielaborano cicli narrativi francesi. La più interessante letteratura narrativa di intrattenimento, diffusa soprattutto in area toscana, rimane tuttavia quella versificata dei *cantari* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 27).

2.3. La letteratura religiosa

2.3.1. Caratteri della vita religiosa.

Controllo della Chiesa sulla vita religiosa

L'impressione che si ricava da uno sguardo d'insieme alla vita religiosa del secolo XIV è che essa perda sempre più quella capacità di contestare gli equilibri della vita sociale, di aspirare a un rinnovamento totale dell'esperienza individuale e collettiva che spesso aveva avuto nel secolo precedente. Rimane forte l'aspirazione a una comunità cristiana fondata sulla pace e sulla giustizia: ma nella sanguinosa lotta contro l'eresia (cfr. 1.2.1) la Chiesa ha ormai raggiunto il pieno controllo (specie in Italia) di tutti gli impulsi religiosi ed è sempre pronta a convogliarli verso un rafforzamento della società costituita; anche in mezzo ai numerosi conflitti che hanno luogo tra la Chiesa e gli organismi statali laici, viene comunque esclusa ogni possibilità di mettere in discussione l'organizzazione gerarchica della vita sociale.

Mondanizzazione dei comportamenti

La depressione che si abbatte sull'Europa costringe d'altra parte quasi tutta la popolazione a una tragica lotta per la sopravvivenza, che toglie qualsiasi spazio per l'approfondimento di autentici bisogni spirituali. Nei ceti dirigenti sembrano imporsi una sostanziale miscredenza e un nuovo tipo di cinismo religioso che costituiranno una costante della storia italiana: si fa omaggio formale ai valori e alle pratiche del Cristianesimo, ma nella concreta esistenza quotidiana si prescinde totalmente da quei principî e prevale un senso pratico e utilitaristico, rivolto al soddisfacimento di esigenze mondane e di bisogni materiali.

La religiosità popolare

Questa mondanizzazione e «laicizzazione» dei comportamenti – diffusa variamente nel mondo ecclesiastico, in quello aristocratico, in quello mercantile – non è il risultato di una rivoluzione ideologica, né può essere legata (come spesso si fa) a una presunta affermazione di nuovi valori «borghesi»; sembra determinata piuttosto dal modo in cui si è svolta la spietata battaglia contro l'eresia, dal crudo realismo che i conflitti politici e sociali comportano e dagli stessi feroci riassetamenti che la depressione impone. In Italia, più che altrove, la crisi rafforza da un lato lo spirito di dominio e la spregiudicatezza pratica dei ceti dirigenti, e dall'altro suscita nelle masse più umili impulsi irrazionali facilmente controllabili dalle istituzioni ecclesiastiche; l'ossessione della morte e la sempre maggiore precarietà della vita degli individui finiscono per tradurre la religiosità delle masse in paura dell'aldilà, dando vita a forme di pietà popolare che portano all'accettazione di tutte le pene e le oppressioni

terrene, alla rinuncia a contrastare l'ingiustizia sulla terra in attesa del destino ultraterreno.

Di fronte al sostanziale annientamento delle spinte radicali tanto forti nel secolo XIII, le attese di *renovatio*, di rigenerazione dell'umanità (fondamentali ancora in Dante) si trasferiscono dal piano religioso ed escatologico a quello intellettuale e politico: il mito del rinnovamento radicale si trasforma in quello della rinascita del mondo antico e della sua superiore dignità: è un mito questo che, determinante per l'atteggiamento umanistico, si trova anche nel Petrarca e nell'avventura romana di Cola di Rienzo del 1347.

Il mito della *renovatio*

Nuove esigenze di associazione religiosa si diffondono nelle città (un centro particolarmente vivace di vita religiosa dopo la metà del secolo è Siena), assumendo soprattutto l'aspetto della devozione personale, del rapporto interiore col divino. Nel mondo popolare e contadino nascono riti e culti «sotterranei» che riprendono antiche tradizioni e che affermano, anche se in forme distorte e superstiziose, un bisogno di esperienza del sacro svincolata dal controllo delle istituzioni; proprio nel secolo XIV inizia la diffusione della stregoneria e parallelamente hanno luogo le prime persecuzioni delle streghe, i cui roghi si accompagnano ormai sempre più frequentemente a quelli degli eretici.

Nuove forme di devozione

La stregoneria

2.3.2. Tendenze della letteratura religiosa.

La letteratura religiosa del secolo XIV ha ancora una ricchezza eccezionale, ma sembra «specializzarsi», chiudersi in uno spazio molto più limitato di quello occupato nel secolo precedente: è cioè ricca di esperienze forti e autentiche, ma non più disposta a mettere in discussione l'intero essere del mondo e della storia, come invece ancora faceva, all'inizio del secolo, quel capolavoro di letteratura insieme laica e religiosa che è la *Commedia* dantesca.

La letteratura religiosa del secolo XIV

In primo piano si colloca un gran numero di volgarizzamenti di testi religiosi e morali (vite dei santi, opere di devozione e di pietà) destinati a un pubblico laico e popolare, che consentono una più vasta diffusione a tanti testi prima circolanti solo in latino e che semplificano la materia religiosa riducendola ai suoi aspetti più elementari ed esteriori.

I volgarizzamenti

La maggior parte di questi testi è prodotta in Toscana, e il loro linguaggio è di una semplicità e di una linearità che hanno affascinato molti lettori. Per il carattere «primitivo» e ingenuo alcuni di essi sono stati più tardi usati (soprattutto da parte del cosiddetto *purismo* ottocentesco, cfr. 7.2.6) come modelli di una lingua «pura» e originaria.

Semplicità del linguaggio e semplificazione dei contenuti

Oggi nessuno più crede in tale mito «puristico» e queste scritture vanno interpretate piuttosto come documenti di una visione ingenua e popolare della religione, la cui diffusione serviva a sopire tutti quegli atteggiamenti più audaci e radicali che avevano caratterizzato la religiosità del secolo precedente. Si trattava insomma di volgarizzamenti che non miravano a ridurre il distacco tra cultura ecclesiastica e religiosità laica e popolare, ma tendevano anzi ad approfondirlo, riservando al popolo una materia semplificata, basata sul meraviglioso, sul miracolo, sulla paura dell'aldilà.

Le lettere devote
in volgare

I nuovi movimenti che si formano nel corso del secolo restano all'interno dell'ortodossia, e anche quando hanno grande eco collettiva e fanno proseliti preferiscono approfondire la dimensione religiosa soggettiva e personale. Per questo una delle forme più diffuse di comunicazione religiosa, specie dopo la metà del secolo, è la lettera in volgare, che stabilisce un contatto con individui precisi e concreti: in una lettera si può esprimere direttamente il senso del proprio rapporto con la divinità, comunicarlo ai propri confratelli per viverlo insieme a loro nel suo valore di esperienza prima di tutto interiore.

La produzione
di laude

Molto forte è il contributo dei laici alla diffusione delle *laude* e dei laudari (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 20), numerosi specialmente in Toscana e in Umbria, ma anche in aree marginali come l'Abruzzo. Una certa diffusione ha anche la lauda drammatica a più voci, un genere forse legato allo sviluppo della *sacra rappresentazione* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 33).

2.3.3. La letteratura francescana.

Si allenta, nel nuovo secolo, il rapporto tra letteratura francescana e vita popolare: le lotte che lacerano l'ordine dei frati minori lo chiudono sempre più in una difficile dialettica dottrinale e teologica che incide scarsamente sulla vita quotidiana dei laici.

I *Fioretti*
di san Francesco

Più «popolare» è l'opera di volgarizzazione di testi della prima letteratura francescana redatti originariamente in latino: tra questi hanno avuto grande diffusione e sono giustamente celebri i *Fioretti di san Francesco* (rifacimento in nitido ed elementare volgare toscano, collocabile intorno al 1380, di una compilazione latina della fine del secolo XIII) in cui i momenti della vita del santo sono ripercorsi con estatica e ingenua freschezza, e trasfigurati in immagini di una purezza assoluta e soprannaturale, ma anche privati di ogni carica eversiva, ridotti a quadretti dolcemente patetici.

2.3.4. La predicazione e la letteratura domenicana.

L'impegno
di divulgazione
dei domenicani

I domenicani, pur mantenendo il dominio della cultura religiosa ufficiale e istituzionale, rafforzano sempre di più, attraverso l'arma della predicazione (cfr. 1.2.3), il loro rapporto con la religiosità laica e popolare; la vasta letteratura domenicana in volgare nasce proprio da un impegno di divulgazione e dall'intento di controllare la vita religiosa dei laici.

Giordano
da Pisa

Per ciò che riguarda la predicazione, il secolo XIV non ci ha lasciato soltanto manuali e repertori di *exempla* (come il secolo precedente), ma anche trascrizioni di vere e proprie prediche; hanno grande interesse quelle del frate domenicano GIORDANO DA PISA (detto anche GIORDANO DA RIVALTO, morto nel 1311) per la prosa vivace e incalzante, dalla struttura drammatica e teatrale.

Domenico
Cavalca

Domenicano è anche l'autore che maggiormente suscitò l'ammirazione dei puristi, DOMENICO CAVALCA (morto nel 1342), che, oltre a varie opere di edificazione morale composte utilizzando diverse fonti latine, scrisse le *Vite dei Santi Padri*, volgarizzamenti di vite di santi del più antico Cristianesimo.

Iacopo
Passavanti

Il più originale tra i numerosi scrittori appartenenti a questo ordine è il fiorentino IACOPO PASSAVANTI (1300 ca.-1357), che ricavò dalle prediche fatte nella Quare-

simia del 1354 il trattato volgare *Specchio della vera penitenza*, volto ad affermare la necessità della penitenza e a sottolineare i pericoli del peccato: esso presenta la vita umana come un vasto campo di male, in cui è sempre in agguato la forza diabolica alla quale si può sfuggire soltanto affidandosi alla Chiesa e rinunciando a ogni interesse terreno. Il Passavanti ha una eccezionale capacità di creare pathos e sgomento servendosi con abilità dell'uso di *exempla*, con una narrazione stringata che procede rapida verso il suo scopo edificante.

2.3.5. Santa Caterina da Siena.

Nella vita e nell'opera di CATERINA DA SIENA (1347-1380) si esprime in modo esemplare tutta la ricchezza e la contraddittorietà della religiosità di quest'epoca di depressione: un impegno religioso assoluto e totalizzante si incontra in lei con tutte le tensioni dell'universo politico e sociale, sul quale ella cerca di intervenire secondo una concezione tutta comunale e municipale, ancora legata ai modelli ideologici «medievali».

Impegno religioso
e tensione politica

La sua combattiva passione religiosa è documentata dal ricco *Epistolario* e da un manuale ascetico, il *Libro della divina dottrina* (detto anche *Dialogo della divina provvidenza*). Gli scritti nascevano da un'elaborazione comune tra lei e i suoi seguaci, sotto la sua ispirazione e sotto la sua dettatura.

Elaborazione
collettiva
degli scritti

Nel discorso della santa si intrecciano la dimensione mistica e la dimensione politica: Caterina parte da un misticismo inteso come conoscenza di sé, approfondimento insistente e ossessivo del rapporto interiore col divino; ma vuol subito espandere questa esperienza all'esterno, in una comunità di fedeli che vivono la stessa esperienza, in una identificazione col corpo mistico e unitario della Chiesa. La ricerca di pace e di unità, il rigorismo legato al rispetto dell'ortodossia e delle istituzioni, lo stesso impegno politico si giustificano così all'interno del misticismo di Caterina. La vitalità delle esperienze esaltanti e tragiche dell'Italia comunale sembra confrontarsi, nella parola di Caterina, con la situazione storica di chiusura in cui ella si trova: la santa si impegna a ricavare il bene supremo dalla condizione rovinosa del mondo presente.

Misticismo
e politica

Ciò che rende singolare la sua scrittura è l'impeto che la pervade. In mezzo a molti momenti stanchi e monotoni, essa si illumina e si esalta in improvvise e laceranti accensioni: è come se vi confluisse tutta la forza repressa, tutto l'accumulo di amore e di sofferenza della precedente tradizione religiosa.

I momenti più intensi della prosa di Caterina si hanno nelle lettere, dove la sua aspirazione all'unità del corpo mistico della Chiesa si traduce nel rapporto personale con Cristo e con la sua Passione. Ella non insiste sugli aspetti umani della Passione (come era solita fare la tradizione della pietà laica), ma rivolge il suo sguardo al sangue versato da Cristo: tutte le lettere iniziano con la formula: «Io Caterina, serva e schiava dei servi di Gesù Cristo, scrivo a voi nel prezioso sangue suo». La santa prova il violento desiderio di consumarsi e di immergersi nel sangue divino e di versare il proprio, facendosi carico di tutta la violenza quotidiana del mondo e trasformandone l'orrore in immagine suprema del rapporto col divino.

L'*Epistolario*

L'ossessione
del «sangue»

2.4. Francesco Petrarca

2.4.1. La vita.

La famiglia

FRANCESCO PETRARCA nacque ad Arezzo il 20 luglio 1304 da ser Pietro, detto Petracco, e da Eletta Canigiani. Il padre, originario di Incisa in Valdarno, era stato notaio a Firenze e si trovava allora in esilio insieme ai Bianchi, al cui partito apparteneva. Francesco fu di solito chiamato *Petracchi* (cioè di Petracco) e solo quando era già celebre si attribuì la forma più nobile Petrarca.

Trascorse la prima infanzia a Incisa (dove nel 1307 nacque il fratello Gherardo), mentre il padre partecipava ai tentativi dei Bianchi di rientrare in Firenze; nel 1311 la famiglia si trasferì a Pisa e l'anno seguente ad Avignone, nuova sede dal 1305 della corte pontificia. Qui il padre esercitò la professione notarile mentre la famiglia alloggiò nella vicina cittadina di Carpentras dove Francesco compì gli studi di grammatica e retorica, sotto la guida del maestro Convevole da Prato. Dal '16 al '20 studiò diritto all'università di Montpellier, preferendo tuttavia dedicarsi alla lettura dei classici latini (prima di tutti Cicerone e Virgilio). Tra il '18 e il '19 morì la madre: in seguito al grande dolore provato, egli scrisse il suo primo componimento poetico, una breve elegia in latino. Nel 1320 si trasferì a Bologna, col fratello Gherardo, per terminare gli studi di diritto; ma nel '26 la morte del padre lo costrinse a tornare ad Avignone.

L'ambiente avignonese

I due fratelli passarono alcuni anni di vita spensierata, immersi nell'ambiente culturale e mondano che circondava la corte papale: un ambiente cosmopolita in cui la cultura curiale, che si valeva del latino come lingua «internazionale», si intrecciava alle abitudini e ai gusti delle vecchie corti provenzali; in quell'ambiente gli intrighi erano all'ordine del giorno e si potevano vivere dall'interno gli effetti della mondanizzazione delle strutture della Chiesa. Notevole fu il successo del giovane Francesco, che si impose nella vita delle brigate cortesi con la sua eloquenza, la sua profonda cultura classica, le sue prime poesie in volgare toscano che sembravano voler riportare in terra di Provenza, ma in una lingua diversa, quella tradizione della lirica d'amore che proprio dalla Provenza era partita. Alla vita delle brigate cortesi è legato l'incontro e l'amore per Laura, vista per la prima volta, secondo l'indicazione dello stesso poeta, il 6 aprile 1327 (Venerdì Santo); ma nulla sappiamo di sicuro sull'identità della donna, che ovviamente, secondo lo schema dell'amore cortese, era sposata (qualcuno l'ha identificata con una Laura de Noves, sposata a un de Sade: ma c'è anche chi ha pensato che non sia mai esistita).

Laura

La carriera ecclesiastica

Consumato rapidamente il patrimonio paterno e abbandonata ogni intenzione di darsi all'attività giuridica, Francesco pensò di risolvere i problemi economici entrando nella carriera ecclesiastica e assumendo nel 1330 la posizione di *chierico*, che

lo obbligava al celibato, ma non comportava l'esercizio degli ordini sacri (cfr. PAROLE, tav. 2); fu, come cappellano di famiglia, al servizio del cardinale Giovanni Colonna (il fratello di questi, Giacomo, vescovo di Lombez in Guascogna, era suo grande amico), presso il quale restò stabilmente fino al '37, saltuariamente fino al '47. Varie rendite economiche gli furono garantite, come chierico, da *benefici ecclesiastici* (cfr. PAROLE, tav. 41) che gli vennero assegnati in vari momenti della sua vita e di cui poté godere contemporaneamente.

Gli anni Trenta furono determinanti sia per i rapporti personali sia per le prime affermazioni del suo prestigio. Nel '33 compì un viaggio nell'Europa del Nord. Forse nello stesso anno ricevette dal frate agostiniano Dionigi di Borgo San Sepolcro il dono di una copia delle *Confessiones* di sant'Agostino, su cui iniziò ad approfondire la propria cultura religiosa. Tra il '36 e il '37 compì il primo viaggio a Roma, provando grande emozione di fronte alle antiche rovine.

La lettura delle *Confessiones* di Agostino

Nel 1337 gli nacque un primo figlio naturale, Giovanni; nello stesso anno acquistò una casa a Valchiusa (Vaucluse) presso la sorgente del fiume Sorgue, dove, pur tra frequenti viaggi ad Avignone, preferì abitare, dedicandosi agli studi e intraprendendo la stesura di opere latine, come il *De viris illustribus* e l'*Africa*. Ambiva intanto a ottenere riconoscimenti pubblici per il suo lavoro di scrittore: e promosse l'iniziativa di una sua incoronazione pubblica come poeta. Recatosi a Napoli, Petrarca fu esaminato dal re Roberto d'Angiò, che riconobbe la sua alta cultura e poi a Roma l'8 aprile fu incoronato d'alloro in Campidoglio dal senatore Orso dell'Anguillara.

La casa di Valchiusa

Tra il '41 e il '42 si fermò a Parma, sotto la protezione del signore Azzo da Correggio, trascorrendo l'estate nella piacevole campagna di Selvapiana. Ma il periodo che seguì fu pieno di insoddisfazioni, di amarezze e delusioni: il successo sociale sancito dalla cerimonia romana si rivelò illusorio e non placò il suo animo irrequieto.

La crisi interiore

I conflitti sanguinosi della vita politica, le catastrofi naturali che si abbattono sugli uomini ignari, la morte di persone care turbano la coscienza del Petrarca, che vuole ormai sottrarsi all'ambiente corrotto di Avignone. Il ripiegamento su se stesso, il desiderio di difesa e di protezione si legano all'attesa di un rinnovamento politico e a un amore sempre più forte per l'Italia, patria di tutti gli antichi valori che paiono schiacciati dall'imbarbarimento dell'età contemporanea.

Mentre nel '42 il fratello Gherardo abbandonava la vita mondana facendosi monaco nella certosa di Montrieux, Francesco tra il '42 e il '43 soggiornò soprattutto a Valchiusa (dove tra l'altro intraprese la scrittura del *Secretum*). Alla fine del '43 (anno in cui gli nacque un'altra figlia naturale, Francesca) si recò a Napoli con incarichi diplomatici da parte del papa e del cardinale Colonna, poi fu di nuovo a Parma, ma dovette fuggire per sottrarsi all'assedio a cui la città era sottoposta. Rifugiatosi a Verona, scoprì nella Biblioteca Capitolare le lettere di Cicerone ad Attico, a Quinto e a Bruto. Tornato con un lungo viaggio in Provenza, tra il '45 e il '47 fu soprattutto a Valchiusa e lavorò al *De vita solitaria* e ad altre opere.

La scoperta delle lettere di Cicerone

Una grande speranza suscitò in lui il tentativo di riforma politica di Cola di Rienzo, che egli aveva precedentemente conosciuto e di cui apprezzava l'entusiasmo per l'antica civiltà romana. Quando Cola, nel 1347, fu eletto tribuno del popolo romano, Petrarca salutò con gioia l'evento e forse pensò di recarsi a Roma a dare il suo sostegno; ma le incertezze e gli equivoci del comportamento di Cola e le fratture che la sua iniziativa suscitava negli ambienti aristocratici ed ecclesiastici frenarono la partecipazione del poeta, il cui consenso si trasformò, alla caduta di Cola, in delusione profonda e sdegnosa riprovazione per gli eccessi del tribuno.

Petrarca e Cola di Rienzo

Nel 1348, dopo aver compiuto un'ambasciata a Verona per conto del papa, si

La peste nera
del 1348

stabilì di nuovo a Parma, mentre dappertutto infuriava la terribile peste nera che causò la morte di molti suoi amici; e lì lo raggiunse la notizia della scomparsa di Laura, avvenuta il 6 aprile 1348. Nell'aprile del '49 ottenne, grazie all'interessamento del signore Iacopo da Carrara, un canonicato a Padova; dopo vari spostamenti tra Padova, Verona, Mantova, Parma, nell'autunno del 1350 si recò a Roma per il giubileo; durante il viaggio sostò a Firenze, dove strinse grande amicizia col Boccaccio e con i più autorevoli studiosi fiorentini del tempo, come Zanobi da Strada, Francesco Nelli e Lapo da Castiglionchio. Dopo altri soggiorni a Parma e a Padova, nella primavera del '51 tornò ad Avignone, e fino al '53 risiedette tra la sede del Papato e Valchiusa.

L'amore
per l'Italia

Ma Francesco tollerava sempre meno gli intrighi e la corruzione della corte pontificia: sentiva che in quel contesto non avrebbe mai potuto godere di una vera libertà per i suoi studi, che lì il suo prestigio intellettuale poteva essere riconosciuto soltanto se assumeva cariche ufficiali nella burocrazia (e infatti gli fu offerta la carica di segretario papale, che rifiutò). Era un mondo insufficiente per quella coscienza di sé che, pur tra delusioni e conflitti, egli sentiva sempre più forte; gli ricordava troppo da vicino il passato, la giovinezza mondana, un groviglio di aspirazioni frustrate, di rimpianti, di cose perdute. L'amore sempre più forte per l'Italia lo portava lontano da quel paese di Provenza in cui aveva vissuto tanto a lungo, ma che continuava a sentire straniero; e l'Italia rappresentava per lui la giustizia, il mito dell'antica potenza romana che poteva essere rinnovata grazie a una restaurazione dell'Impero, col consenso della stessa Chiesa (in quegli anni egli cercò di sollecitare in questo senso l'imperatore Carlo IV).

Gli anni
nella Milano
viscontea

Da questa serie di motivazioni nacque la decisione di abbandonare la Provenza e di stabilirsi in Italia; e durante la traversata delle Alpi, sul passo del Monginevro, nella primavera del 1353, Petrarca ideò un'epistola latina di saluto all'Italia, «tellus sanctissima», «terra santissima». Egli rifiutò però gli inviti del Boccaccio e degli altri amici fiorentini perché si stabilisse a Firenze; e accettò invece l'invito del signore di Milano, l'arcivescovo Giovanni Visconti, pensando che la sua libertà individuale e la sua dignità di uomo di cultura sarebbero state garantite meglio da un regime signorile forte e in espansione che da un regime comunale pieno di conflitti e di lacerazioni. Questa scelta sembrò quasi un tradimento agli amici fiorentini, particolarmente avversi a un regime «tirannico» come quello visconteo; ma Petrarca affermò anche di fronte a loro la validità della sua opzione, che gli garantiva tranquillità personale, lontano dal logoramento quotidiano delle brighe e dei conflitti della vita comunale.

Le missioni
diplomatiche

Gli anni trascorsi a Milano, dal 1353 al 1361, furono infatti molto meno irrequieti dei precedenti; la sua presenza fu utilizzata dai Visconti come una sorta di legittimazione culturale della loro politica espansionistica. Solo alcune missioni diplomatiche particolarmente prestigiose lo sottrassero di tanto in tanto ai suoi studi: nel '54 si recò a Mantova per ricevere l'imperatore Carlo IV e accompagnarlo a Milano (dove fu incoronato re d'Italia); nel '56 arrivò fino a Praga per incontrare lo stesso imperatore, che vi risiedeva, dopo gli scarsi risultati ottenuti dalla sua discesa in Italia; all'inizio del '61 si recò a Parigi, per congratularsi con il re di Francia, liberato dalla prigionia inglese. Nel frattempo compì altri viaggi, ufficiali o privati, nella Valle Padana e mantenne stretti contatti con gli amici fiorentini (con cui compose molto presto il dissidio nato dalla scelta di stabilirsi a Milano; e proprio a Milano il Boccaccio gli fece visita per un intero mese nel '59).

Venezia,
Padova, Pavia

Nel 1361 Francesco lasciò Milano per sfuggire la peste che vi imperversava, e si rifugiò a Padova, e poi nell'autunno del '62 a Venezia: lì, in seguito a un accordo col

cancelliere Benintendi de' Ravegnani, ottenne una casa sulla riva degli Schiavoni, impegnandosi a donare la sua ricca biblioteca alla Repubblica veneziana. Fino al 1368 la sua vita ridiventò irrequieta, con spostamenti tra Venezia, Padova, Pavia (presso Galeazzo Visconti): egli sembra porsi come tramite politico-culturale tra i due poli più potenti della politica italiana del tempo, Venezia e Milano; ma anche in questo caso la sua connaturata insoddisfazione gli impedisce di scegliere un luogo definitivo con cui identificare pienamente la sua vita. Nel 1363, a Venezia, riceve una visita di tre mesi di Boccaccio (che gli farà un'ultima visita a Padova nel '68). Si interessa con passione dei tentativi di riportare la sede papale a Roma. Finalmente nel 1368 decide di stabilirsi definitivamente a Padova, preferendo l'ospitalità amichevole del signore Francesco da Carrara al diretto rapporto con i grandi organismi statali di Milano e di Venezia; avuto in dono un terreno ad Arquà sui Colli Euganei, vi fa costruire una casa, in cui a partire dal 1370 passa la maggior parte del suo tempo (dal '71 abita con lui la figlia Francesca con la famiglia).

Padova
e la casa
di Arquà

La quiete di questi ultimi anni è turbata dalla cattiva salute (subisce numerosi attacchi di febbre), da notizie funeste (come quella della morte dell'amico Filippo di Cabasoles) e da una guerra tra Venezia e Padova. Per il suo affettuoso rapporto con Francesco da Carrara e per il suo attaccamento al piccolo e ormai debole Stato padovano (che cadrà in mano a Venezia nel 1387), accetta di recarsi, vecchio e stanco, in ambasceria a Venezia nel settembre 1373; si dedica ancora senza soste agli studi e alla revisione delle sue opere (in primo luogo alla redazione definitiva del *Canzoniere*). Muore ad Arquà, in seguito a un attacco di febbre, nella notte tra il 18 e il 19 luglio 1374.

Gli ultimi anni

2.4.2. La separazione tra il latino e il volgare: Petrarca letterato.

L'opera del Petrarca è caratterizzata da una singolare scissione tra latino e volgare. Egli affida infatti la propria immagine ufficiale di scrittore, la propria fama di uomo di cultura, alle opere latine in versi e in prosa; e la sua lingua di comunicazione e di riflessione in prosa è sempre e soltanto il latino. Ma nello stesso tempo si impegna, dalla giovinezza fino agli ultimi anni, nella poesia lirica volgare, sistemando, correggendo, perfezionando all'estremo la raccolta delle sue *Rime*, che resterà nei secoli il fondamento essenziale della sua fama.

Il bilinguismo
petrarchesco

Quello del Petrarca è un vero e proprio «bilinguismo»: il latino e il volgare sono per lui due codici letterari distinti e destinati a funzioni diverse. Il latino sembra avere a prima vista un ruolo più nobile e importante; e qualche volta egli parla delle sue rime volgari come di un esercizio privato, di un giocoso e futile dilettarsi intorno a *nugae*, «inezie, cose di poco conto». Ma queste dichiarazioni hanno un carattere retorico e ironico che non deve essere sopravvalutato e vengono smentite dalla cura estrema che egli dedica alla revisione di quelle liriche in volgare. Questo contemporaneo impegno in due codici linguistici così nettamente separati resta comunque singolare.

Per ciò che riguarda il latino, Petrarca vuole ricondurlo a una limpida forma classica, sottoporlo a un nuovo rapporto con gli scrittori antichi che lo liberano da quella che gli sembra la barbarie dei secoli più vicini: egli intende allontanarlo dagli schemi artificiali delle scuole di *ars dictandi*, dalle complicazioni lo-

Il latino

giche della lingua della filosofia scolastica e dalle interferenze col volgare che dilagavano nella prosa duecentesca. Questa lingua equilibrata e armonica intende imporsi e circolare come lingua internazionale dei dotti, al di là delle separazioni prodotte dai diversi volgari, diventando il veicolo di tutto ciò che conta nella cultura e nella politica europea (e attraverso di essa si deve trasmettere anche l'immagine della superiorità dell'Italia e di Roma su tutta l'Europa).

Il volgare

Il volgare toscano della sua poesia si inserisce, invece, nella recente tradizione della lirica amorosa, per allontanarla sempre più da ogni forma di comunicazione borghese o popolare e per orientarla verso l'analisi più sottile dell'anima individuale. Il volgare diventa così una lingua pura e assoluta, separata dalla caoticità e dalla frammentarietà dell'esperienza quotidiana: Petrarca fa dunque una scelta opposta (come meglio si chiarirà in seguito) a quella di Dante.

Novità della posizione di Petrarca

Latina o volgare che sia, la scrittura è per lui sempre diretta manifestazione del valore dell'autore, della sua «virtù» e della sua dignità: per chi l'ha scritto, un testo che circola per il mondo non è mai casuale o irrilevante. Questa concezione porta Petrarca a una cura estrema di tutta la propria opera, a una incontentabile ricerca di perfezione e di miglioramento, a un continuo sospetto nei confronti di detrattori o critici eventuali.

Il lavoro di riscrittura

Anche da questo punto di vista, la sua posizione è opposta a quella di Dante, al suo procedere «sperimentale», che faceva di ogni opera scritta una prova diversa, lo specchio di un'esperienza umana e intellettuale sempre pronta a cercare nuove strade, ad andare oltre. Il procedimento essenziale del Petrarca è quello invece della *riscrittura*: egli parte da alcuni testi, temi e progetti, e ritorna su di essi infinite volte, con arricchimenti, nuove stesure, aggiunte e richiami. Di questo suo lavoro abbiamo una abbondante documentazione che consente ai filologi di ricostruire le diverse fasi di elaborazione di molti suoi scritti.

Proprio per queste continue «riscritture», proprio per il fatto che nulla di ciò che egli scrive è mai totalmente finito, non è possibile legare le opere del Petrarca a momenti specifici; dovremo quindi limitarci a distinguerle in alcuni grandi gruppi, senza seguirle in base alla cronologia della sua vita.

2.4.3. Petrarca filologo e umanista.

I valori umani della classicità

L'amore del Petrarca per gli scrittori antichi e per la lingua latina si lega strettamente alla prospettiva definita col termine di *Umanesimo* (cfr. PAROLE, tav. 34). E proprio la scrittura, che è la forma essenziale e privilegiata della comunicazione, garantisce un rapporto profondo con uomini vissuti nel glorioso passato classico.

Il concetto petrarchesco di «imitazione»

Di quei grandi scrittori (i cui rappresentanti più perfetti sono Cicerone per la prosa e Virgilio per la poesia) occorre imitare le forme, i modi linguistici e stilistici; ma questa *imitatio* e la stessa scelta degli autori da imitare possono avere soluzioni diverse (e ciò costituirà motivo di infiniti dibattiti e polemiche nei secoli successivi). Per Petrarca occorre tenere presenti vari modelli eccellenti: lo scrittore latino moderno non deve seguire lo stile particolare di un singolo au-

tore, ma deve trarre frutto dall'insegnamento di tutti quegli antichi che rivelano qualità, misura, equilibrio; egli deve comportarsi come l'*ape*, che ricava il miele succhiando l'essenza di diversi fiori e mescolandone i profumi.

Nella ricerca tenace di una continuità col mondo antico, quasi ogni realtà, ogni atteggiamento, ogni momento del mondo attuale si presentano al Petrarca attraverso gli schemi del passato classico. Ma nello stesso tempo egli avverte quanto il presente sia lontano da quel passato, quanto sia caduta in basso l'antica *virtus* e dignità del mondo romano, quanto indifferenti siano i contemporanei all'insegnamento dei classici, quanto frammentaria, scarsa, deformata sia la diffusione e conoscenza di quegli autori. Per farli risorgere nel modo più autentico occorre allora condurre da una parte una battaglia contro la «barbarie» dei secoli più recenti, dall'altra un lavoro di ricerca affettuosa e paziente che riporti alla luce tanti testi perduti, che li ricostruisca nella loro originalità al di là delle deturpanti trascrizioni.

Superiorità della *virtus* antica

Funzione morale del lavoro umanistico

L'umanesimo del Petrarca ha un sostegno essenziale nell'attività di filologo, che egli svolge ad altissimo livello, in contatto con i maggiori studiosi dell'Europa civile (e nella formazione della sua competenza e della sua passione filologica è essenziale il legame con l'ambiente francese, dove gli studi classici avevano una tradizione assai più avanzata che in Italia). Dalle sue ricerche nascono nuove iniziative, nuovi entusiasmi e nuove competenze presso molti amici, discepoli, ammiratori.

L'attività filologica

Le biblioteche religiose di tutta Europa, che nascondono tesori rimasti quasi sconosciuti alla cultura medievale, sono particolarmente frequentate dal Petrarca nei suoi viaggi: egli vi scova spesso testi assai rari, che egli stesso copia o fa copiare. Tra le sue vere e proprie «scoperte» le più importanti sono quella dell'orazione *Pro Archia poeta* di Cicerone (Liegi, 1333) e quella delle lettere dello stesso Cicerone ad Attico, a Bruto, a Quinto (Verona, 1345).

Le scoperte ciceroniane

Grazie alla sua vastissima rete di relazioni, Petrarca riesce inoltre a ricavare informazioni su tutti i testi che possano interessarlo, dovunque si trovino; spesso chiede copie di manoscritti per poterle avere presso di sé, e riesce così a costituirsi una biblioteca privata di dimensioni eccezionali per quel tempo.

2.4.4. Lo scrittore di fronte alla società contemporanea.

La figura del Petrarca appare rivoluzionaria rispetto a quelle di tutti gli altri intellettuali operanti nella società comunale e ancora in tutto il Trecento. Significativo prima di tutto è il suo cosmopolitismo, il suo rifiuto delle radici municipali e cittadine. La formazione ad Avignone lo pone subito in una dimensione internazionale, che viene rafforzata dalla sua condizione di chierico; grazie a essa, infatti, Petrarca si trova a esercitare in modo piuttosto meccanico alcuni doveri religiosi, vivendo in termini istituzionali e materiali la propria religiosità e ricavando da essa la base della sua sussistenza. È questo un ruolo sociale che avrà lunga durata nella successiva storia italiana, e che pone Petrarca lontanissimo sia dagli intellettuali comunali laici (di cui Dante era stato l'esempio più alto), sia dagli intellettuali religiosi medievali, legati strettamente ai loro ordini.

Il letterato-chierico

Cosmopolitismo
e nostalgia
della «patria»

Questo chierico non vincolato da regole e da funzioni politiche precise (salvo i servizi che presta, volta per volta, a diversi signori) può rivolgersi a un mondo di dotti che non conosce confini e che tende a identificarsi con l'intera civiltà europea. Ma questo suo cosmopolitismo è carico di inquiete, di incertezze e di turbamenti di fronte alla disgregazione, alla corruzione, alla violenza che dominano il mondo. Petrarca cerca allora un luogo più sicuro e tranquillo, una «patria», che naturalmente egli identifica con l'Italia, che per lui è anche patria della letteratura e della cultura e immagine della *virtus* romana.

L'indipendenza
intellettuale
e i potenti

In nome dell'Italia e di Roma, Petrarca si fa portavoce di ideali politici di giustizia, di virtù, di civiltà «umana»; ma non può fare molto per questi ideali e nel suo comportamento quotidiano finisce per accettare in pieno la realtà politica contemporanea, dando il suo sostegno ai regimi dai quali riceve riconoscimenti pubblici e sicurezza economica.

I suoi rapporti col mondo politico e sociale sono sempre determinati in ultima analisi dalla difesa della propria vita intellettuale, della propria autonomia di studioso e di uomo di cultura. Tuttavia egli non rinuncia a cercarne il consenso e aspira a primeggiare sulla scena del presente. Desidera allora l'appoggio dei potenti e delle istituzioni ufficiali, serbandone comunque una sotterranea diffidenza, una estraneità di fondo verso tutti i signori e i poteri con cui instaura rapporti. Finisce così per non identificarsi mai fino in fondo con le loro posizioni: non è un semplice intellettuale al loro servizio, ma è sempre e soprattutto lui, Francesco Petrarca, capace di mantenere una propria autonoma coscienza, di liberarsi, se necessario, da legami troppo vincolanti.

L'amicizia

Più autentici e fiduciosi sono invece i rapporti con gli amici, che costituiscono una comunità intellettuale separata dalla confusione e dagli equivoci del mondo. Essi formano il pubblico ideale delle sue scritture e sono i destinatari della maggior parte delle sue lettere; solo nei lunghi colloqui con loro, da vicino e da lontano, egli avverte una consolante solidarietà e intimità.

2.4.5. La filosofia del Petrarca: l'umanesimo cristiano.

Rifiuto
della scolastica e
dell'aristotelismo

L'umanesimo del Petrarca non si limita all'attività letteraria e filologica, ma coinvolge tutta la sua esistenza e comporta un forte impegno polemico, basato sul rifiuto della cultura scolastica e aristotelica che ancora dominava negli ambienti universitari: Petrarca guarda con diffidenza alle grandi costruzioni ideologiche, ai sistemi di conoscenza globale, alle ambiziose indagini teologiche e scientifiche, preferendo concentrare la sua attenzione sulla filosofia morale, sulle tradizioni di pensiero che indagano i comportamenti e i conflitti interiori.

Continuità tra
pensiero antico
e Cristianesimo

Egli avverte più volte un conflitto tra il suo culto della classicità e il messaggio cristiano; ma lo supera attraverso la meditazione morale, che gli rivela una continuità tra pensiero antico e pensiero cristiano. Cicerone, modello della prosa letteraria latina, gli offre un'affascinante sintesi del pensiero morale classico; Seneca lo avvince con le sue sottili e inquietanti indagini sulla coscienza dell'uomo; e attraverso entrambi egli conosce la tradizione stoica, fondata sulla esaltazione della «virtù» e sulla tenace lotta dell'uomo contro le sventure e i rovesci della fortuna.

Ancora più determinante è la conoscenza del pensiero di sant'Agostino, che gli rivela la continuità tra pensiero platonico antico e tradizione cristiana. Contro l'aristotelismo è risalendo al pensiero di Platone (che Petrarca conosce solo indirettamente), la filosofia agostiniana gli fa sentire con evidenza l'opposizione tra il mondo della materia e quello dello spirito, e gli propone un Cristianesimo incline a indagare gli abissi della coscienza, le contraddizioni del comportamento umano. Nello sviluppo della filosofia morale del Petrarca si possono distinguere varie fasi, legate al succedersi delle sue letture e alle sue diverse reazioni agli eventi dell'esistenza. Ma sempre resta in primo piano il rapporto strettissimo tra il culto delle *humanae litterae* e l'ideale morale di una *virtus* capace di opporsi alla confusione e caducità del mondo.

La filosofia
agostiniana

*Virtus
e humanae
litterae*

Quello del Petrarca è un *umanesimo cristiano* che – attraverso il culto della parola «umana» degli antichi e attraverso l'insegnamento di Agostino – tende a risolvere l'esperienza religiosa nell'esercizio di una vita morale in cui Dio rappresenta la pace interiore, un bene sicuro e assoluto che libera dalla falsità della vita sociale. Siamo quindi a un radicale rifiuto di quella dimensione collettiva del Cristianesimo che era stata fondamentale per Dante e che aveva caratterizzato tutta la religiosità medievale. Per Petrarca, anche l'esperienza cristiana si pone come esperienza eccezionale e privilegiata, che riguarda in modo autentico solo pochi degni, e di cui egli si serve per sfuggire al rovinoso disordine della storia.

Individualità
dell'esperienza
religiosa

2.4.6. Le raccolte epistolari.

Nelle lettere in latino, scambiate con molti amici ed esponenti della politica e della cultura contemporanea, Petrarca presenta nel modo più esplicito la propria figura di grande intellettuale. Esse non sono scritture immediate e spontanee, ma sono costruite con grande cura letteraria: i testi originari, sottoposti dall'autore a un lungo lavoro di revisione, furono sistemati in raccolte, a cui egli intendeva affidare la propria immagine globale di uomo e di scrittore (e molte lettere non derivano nemmeno da una corrispondenza, ma furono appositamente elaborate per definire meglio questa immagine).

Letterarietà
della scrittura
epistolare

La raccolta più ampia reca il titolo *Rerum familiarium libri* o *Familiares* (Libri di cose familiari o Familiari) e fu sistemata in ventiquattro libri nel 1366: la stessa distribuzione delle 350 lettere risponde a precise intenzioni strutturali (per esempio l'ultimo libro è costituito soltanto da lettere fittizie rivolte ai grandi scrittori dell'antichità). Da essa furono escluse diciannove lettere politiche, spesso duramente polemiche, raccolte a parte col titolo di *Sine nomine* (cioè senza i nomi dei destinatari, per evitare loro guai politici). Altre varie epistole furono scartate e raccolte poi, soltanto dopo la morte dell'autore, sotto il titolo di *Variae*.

I *Rerum
familiarium libri*

Nel 1361 Petrarca cominciò a preparare un'altra raccolta, che doveva contenere le lettere scritte a partire da quell'anno, *Rerum senilium libri* o *Seniles* (Libri di cose senili o Senili); pensava di chiuderla con un'ampia epistola rivolta ai posteri, *Posteritati*, a cui lavorò in varie fasi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta: in essa egli intendeva presentare se stesso attraverso una narrazione ufficiale

I *Rerum
senilium libri*

e tutta ben atteggiata della propria vita (ma questa vera e propria autobiografia restò incompiuta, arrestandosi agli eventi del 1351).

Caratteri generali degli epistolari

Nelle raccolte epistolari di Petrarca trova spazio un vasto orizzonte di interessi umani, culturali, politici, religiosi. Se nelle *Familiars* si ha una più ricca varietà di argomenti e di situazioni concrete (viaggi e incontri, descrizioni di luoghi e di persone), nelle *Seniles* prevale invece il ripiegamento su di sé, l'amara riflessione sul trascorrere degli anni. È difficile tuttavia distinguere nettamente queste due raccolte maggiori in base alla loro tematica. Certo è che al centro di ogni lettera vi è sempre la persona dell'autore e la sua ottica letteraria; ogni scambio, ogni rapporto, ogni occasione dell'esistenza vengono inseriti entro le forme della conversazione colta e della meditazione morale (oltre al modello degli epistolari di Cicerone, è forte anche quello delle *Epistulae morales* di Seneca). Ma sotto la composta misura letteraria, che proietta ogni cosa in schemi di rappresentazione e di discorso di tipo «classico», emerge una straordinaria molteplicità di temi.

Varietà tematica

In primo piano sono le questioni filologiche e letterarie (col motivo, molto diffuso nell'epoca umanistica, della difesa e dell'esaltazione della poesia), il continuo desiderio di resuscitare il mondo antico, la fervida amicizia tra spiriti nobili, la polemica politica (contro la degenerazione del mondo presente, spesso con obiettivi precisi come la corruzione della corte avignonese), la riflessione filosofica e religiosa, l'esposizione delle proprie vicende umane e intellettuali.

Autobiografismo e tensione morale

L'intreccio tra narrazione autobiografica, definizione della propria figura intellettuale, meditazione morale e religiosa, raggiunge spesso una tensione eccezionale: l'esempio più alto è costituito dalla lettera a Dionigi di Borgo San Sepolcro (*Familiars*, IV, 1), in cui Petrarca narra un'ascensione sul monte Ventoso (Mont Ventoux) effettuata insieme al fratello Gherardo nel 1336: scritta probabilmente nel 1352-'53, la lettera trasforma l'episodio in un'immagine simbolica dell'ascensione dell'anima a Dio, degli ostacoli che si incontrano in questa salita, della scoperta della necessità dell'indagine interiore rivelatagli da un passo delle *Confessiones* di Agostino che, una volta arrivato sulla cima del monte, l'autore avrebbe letto aprendo a caso il volumetto che portava con sé: «Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos», «E gli uomini vanno ad ammirare gli alti monti e i flutti vasti del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e il corso delle stelle, e trascurano se stessi».

2.4.7. Gli scritti latini in versi.

Una possibilità non approfondita

Petrarca vide a lungo nella poesia latina lo strumento più alto a cui affidare la sua fama di scrittore; ma, andando avanti negli anni, s'accorse sempre più chiaramente che il suo impegno poetico essenziale riguardava le *nugae*, «inezie», in volgare. La sua poesia latina resta una possibilità non approfondita, un'intenzione che non si realizza fino in fondo. Ce lo rivela in modo esemplare il poema epico in esametri *Africa*, iniziato tra il '38 e il '39, letto in parte a Roberto d'Angiò nel '41 e a lui dedicato, continuato in vari modi per tutta la vita dal Petrarca, diffuso solo dopo la

Africa

sua morte. Si tratta di nove libri, alcuni dei quali lacunosi; ma l'autore ne aveva programmati dodici. Vi si narrano, seguendo il modello dell'*Eneide*, le vicende della seconda guerra punica, con l'intenzione di esaltare la grandezza della Roma repubblicana e l'eroe di quella guerra, Scipione l'Africano.

Il proposito di far risorgere poeticamente il passato romano è qui troppo esteriore; la narrazione è frammentaria e disorganica; gli eroi si muovono in modo troppo composto e formale. Più interessanti sono i momenti lirici, come gran parte del quinto libro (con l'episodio più famoso del poema, quello dell'amore tra Sofonisba e Massinissa), o certe riflessioni elegiache dei personaggi, in cui vibra una sensibilità moderna e cristiana nei confronti della caducità della vita terrena: qui il latino del Petrarca riesce a dare una amara immagine della natura e delle cose del mondo, contemplate nella loro inafferrabile mutevolezza. Un calco delle *Bucoliche* di Virgilio è il *Bucolicum carmen*, una raccolta di dodici egloghe, redatte inizialmente tra il '46 e il '48 e poi sottoposte a varie revisioni. Più interessanti sono le sessantasei *Epistole metriche*, poesie soprattutto di corrispondenza, raccolte a partire dal 1350, in tre libri che non ebbero mai un assetto definitivo. Esse costituiscono un serbatoio di schemi linguistici e di immagini che troveranno svolgimento in tutta la poesia umanistica latina (cfr. 3.3.6 e GENERI E TECNICHE, tav. 35).

Il *Bucolicum Carmen* e le *Epistole metriche*

In rapporto con le forme della poesia biblica e con il linguaggio latino della *Vulgata* sono invece i sette *Psalmi penitenciales*, preghiere in versi prosastici scritte probabilmente nel '48.

I *Psalmi penitenciales*

2.4.8. Gli scritti latini in prosa.

Le altre opere latine del Petrarca (a parte il *Secretum*, per cui cfr. 2.4.9) possono essere distinte in tre gruppi, connessi ciascuno a un particolare aspetto della prospettiva umanistica dell'autore: i trattati storico-eruditi, i trattati morali, gli scritti polemici. Molte di queste opere ebbero una grande diffusione, specialmente nell'epoca umanistica, e spesso ricevettero anche traduzioni in volgare. Nella loro varia impostazione, esse presentano alcuni orientamenti e caratteri generali, che è utile distinguere schematicamente in questi sei punti:

Orientamenti della cultura umanistica di Petrarca

1. La passione per la storia antica, vista come repertorio di situazioni esemplari, di immagini di «virtù», di gloria e di splendore.

La storia antica

2. La tendenza a concepire la vita dell'uomo di cultura come un valore supremo e ad attribuire allo stesso il privilegio di giudicare la vita sociale, ma come da lontano, da un punto di osservazione «solitario».

Superiorità della cultura

3. L'affermazione della necessità di *conoscere se stessi*, di volgere la conoscenza all'interno dell'animo umano, rifiutando le scienze della natura e ogni pensiero sistematico (alla sistematicità di Aristotele viene opposto il procedimento dialogico di Platone, allo studio della natura l'analisi dei comportamenti e degli affetti dell'uomo).

Conoscere se stessi

4. Una religiosità concentrata sui problemi della salvezza individuale, che afferma l'inconoscibilità di Dio e del mondo creato e il rapporto diretto dell'uomo con la divinità.

Dio, il mondo e l'uomo

5. L'identificazione del valore in ciò che è saldo, sicuro, uno, e della negatività in ciò che è vario, multiforme, mutevole: la *virtus*, in cui l'uomo può rico-

Unità contro varietà

noscere il senso piú pieno del proprio essere, è una certezza sempre uguale a se stessa, in grado di resistere all'incontrollabile mutevolezza della natura e della fortuna.

La poesia 6. Il privilegio attribuito alla poesia tra tutte le discipline e le forme di espressione dell'uomo (la retorica tende a diventare un sostegno della poesia, che nel suo valore viene avvicinata addirittura alla teologia).

Le opere storiche sono legate all'esaltazione degli eroi e dei comportamenti degli antichi che caratterizza la prima espressione del classicismo del Petrarca.

Il *De viris illustribus*

Il *De viris illustribus* (Sugli uomini illustri) fu iniziato a Valchiusa tra il '38 e il '39, la sua compilazione si protrasse per vari periodi della vita dell'autore ma non giunse mai a una sistemazione definitiva. Le biografie dei trentasei personaggi antichi si costruiscono su modelli eroici, in forme retoricamente composte che danno rilievo allo scontro tra individui eccezionali e l'implacabile ostilità della fortuna.

I *Rerum memorandarum libri*

I *Rerum memorandarum libri* (Libri delle cose memorabili), a cui il Petrarca lavorò soprattutto tra il '43 e il '45, seguono il modello dei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, opera fortunatissima nel Medioevo, raccogliendo una serie di *exempla* ricavati sia dall'antichità che da epoche piú vicine. L'opera restò incompiuta, in quattro libri.

Di carattere storico-erudito è anche l'operetta *Itinerarium syriacum* (Itinerario siriano) scritta nel '58 per un Giovanni di Mandello che si recava in pellegrinaggio in terra santa: è una specie di «guida» archeologico-geografica che il Petrarca mise insieme sfruttando la sua grande erudizione.

Il *De vita solitaria*

Nei trattati morali Petrarca si interroga sul rapporto tra la propria prospettiva umanistica e la realtà sociale e collettiva. Il migliore è senza dubbio il *De vita solitaria* (Sulla vita solitaria), in due libri, scritto in gran parte nel 1346, e ampliato poi con vari interventi successivi. L'esaltazione della solitudine di Valchiusa vuole essere qui esaltazione di una vita intellettuale dedicata allo studio e all'analisi dell'uomo, opposta alla turbinosa vita cittadina e in particolare al fastidioso caos di Avignone. L'*infelix habitator urbium*, "l'infelice abitante delle città", è costretto a vivere sempre in funzione degli altri, in un groviglio di rapporti, di affari, di circostanze casuali in cui viene a perdere la stessa possibilità di conoscersi: diventa così schiavo della *varietas*, "varietà", e della precarietà. A questo tipo di esistenza Petrarca oppone la certezza della volontà individuale («certum et semper unum velle», "volere ciò che è certo e sempre uno") che lo studioso può raggiungere nella solitudine campestre, coltivando le lettere e poche scelte amicizie e vivendo i piú autentici valori cristiani.

Il *De otio religioso*

Il successivo *De otio religioso* (Sulla quiete della vita religiosa) venne scritto nel '47 dopo una visita nella certosa di Montrieux al fratello Gherardo, a cui è dedicato; rimaneggiato e diffuso dieci anni piú tardi, esso dà alla stessa tematica del *De vita solitaria* un piú esplicito esito religioso e ascetico. Petrarca identifica il suo modello di vita intellettuale con la tradizione monastica, considera la vita conventuale lo strumento che garantisce il ripiegamento interiore, ma in questa sua visione c'è qualcosa di astratto e di forzato, come in un'immagine ideale contemplata da lontano.

Il *De remediis utriusque fortune*

L'ampio trattato *De remediis utriusque fortune* (Sui rimedi ai due tipi di fortuna), ideato forse già tra il '42 e il '43, scritto in gran parte tra il '56 e il '57, sistemato e diffuso nel 1366, con dedica ad Azzo da Correggio, è composto di numerosi dialoghi divisi in due libri: il primo presenta i rimedi contro i pericoli che derivano dalla fortuna favorevole, il secondo quelli contro i mali della sfortuna. In modo ancor piú

esplicito che negli altri trattati, Petrarca rifugge qui da ogni sistematicità, creando un sottile gioco dialogico tra le figure astratte, che non tende a dimostrazioni logiche, ma a esaltare retoricamente la virtù, nel suo stretto rapporto con la ragione e la sapienza (*sapientia*) e nella sua opposizione al diverso configurarsi della fortuna.

Gli scritti polemici si legano a occasioni particolari e si rivolgono contro avversari che Petrarca vede sempre come maligni e animati da spirito folle e perverso. Questi scritti precisano alcuni aspetti fondamentali della sua concezione del mondo e segnano con chiarezza il suo distacco da alcuni caratteri della cultura contemporanea, fornendo nello stesso tempo un esempio di scrittura aggressiva, con momenti di notevole violenza, che avrà grande diffusione nella letteratura umanistica.

Le *Invective contra medicum* (Invettive contro un medico) furono scritte tra il '52 e il '53 e sistemate in quattro libri nel 1355, in polemica contro la falsa scienza dei medici avignonesi.

Tra il marzo e l'agosto del '55 fu composta l'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie et virtutis* (Invettiva contro un uomo potente ma senza nessuna sapienza e virtù), contro un cardinale che aveva criticato la carriera di Petrarca. Al 1367 risale il *De sui ipsius et multorum ignorantia* (Sull'ignoranza propria e di molti), pubblicato nel '71, con dedica al dotto Donato degli Albanzani: l'opera fustiga quattro giovani filosofi averroisti che Petrarca aveva frequentato a Venezia e che avevano criticato la sua ignoranza nelle scienze aristoteliche. L'autodifesa si trasforma in attacco contro le scienze naturali e contro il principio di autorità (cioè contro l'abitudine di servirsi delle citazioni degli autori, e in particolare di Aristotele, come prova di verità, indipendente da ogni verifica sperimentale).

L'ultimo scritto polemico, *Invectiva contra eum qui maledixit Italie* (Invettiva contro uno che parlò male dell'Italia), risale al 1373, ed è rivolto contro uno scritto del frate francese Jean de Hesdin che aveva recato violente offese all'Italia e agli Italiani sostenendo la necessità di mantenere la sede papale in Avignone.

2.4.9. Il *Secretum*: radiografia di un conflitto senza soluzioni.

Sui tempi di composizione dell'opera nota con il titolo di *Secretum* (ma il titolo vero e proprio è *De secreto conflictu curarum mearum*, Sul segreto conflitto delle mie preoccupazioni) esistono varie ipotesi: quella piú diffusa fa risalire la prima stesura al 1342-43, ma altre la fanno risalire al '47, in collegamento con il *De vita solitaria* e con il *De otio religioso*. In ogni modo, l'autore vi ritornò in fasi successive (e notevoli interventi fece nel 1353) ed essa venne divulgata solo dopo la sua morte.

Quest'opera non era destinata alla pubblicazione e fu custodita gelosamente come un diario personale, come specchio privato dell'autore: per questo essa è la piú lontana da quella preoccupazione di costruire un'immagine ufficiale di sé che è sempre presente nel Petrarca. Il testo infatti si presenta come un'analisi interiore dell'anima, un confronto dell'autore con se stesso: confronto di cui egli avverte il bisogno in un dato momento della sua esistenza, e che poi conserva presso di sé come uno specchio segreto. Il punto di partenza è dato da un motivo tradizionale della letteratura moralistica medievale: allo scrittore in meditazione appare una figura femminile, la Verità, per aiutarlo a uscire dall'errore; a lei si aggiunge subito sant'Agostino, che, in presenza della

Petrarca e la cultura contemporanea

Le *Invective contra medicum*

Il *De sui ipsius et multorum ignorantia*

L'*Invectiva contra eum qui maledixit Italie*

I tempi di composizione

Un motivo tradizionale e una sensibilità nuova

Verità silenziosa, inizia con Francesco un dialogo, articolato in tre libri.

Il santo svela gli errori e i vizi dello scrittore, il suo ostinato attaccamento alle cose terrene, e gli indica la via di un'autentica vita religiosa, che, nell'attesa della morte e nella coscienza della caducità del mondo, può liberarlo dalla sua inquietudine. Francesco riconosce le accuse di Agostino, tenta varie giustificazioni, formula vari propositi; il dialogo si chiude senza una soluzione definitiva e senza nessuna vera trasformazione di Francesco.

Un conflitto
interiore
insoluto

Agostino e Francesco non rappresentano in realtà due punti di vista opposti, ma due aspetti diversi e tra loro intrecciati della coscienza del Petrarca: Agostino incarna le sue certezze ideologiche (espresse più esplicitamente nei trattati morali) e i suoi positivi ideali morali e religiosi; Francesco rappresenta il suo comportamento reale, la sua difficoltà di realizzare quei valori nell'esistenza quotidiana e il suo resistente attaccamento al fascino delle cose terrene. Il dialogo ha così un carattere tutto particolare; non è un esame di coscienza che porti a una conversione religiosa e morale, ma un conflitto tra due istanze dello stesso io, tra due poli essenziali della personalità e della cultura dell'autore. E per questo esso non ha esito: con sorprendente novità, il conflitto resta necessariamente aperto. Il *Secretum* è la prima opera in cui un'esperienza autobiografica si rivela contraddittoria e non conclusa, in cui lo scrittore che parla di sé scopre di non poter attribuire un significato definitivo alla propria esistenza; il procedere del dialogo, lo stesso ritmo della prosa latina, hanno qualcosa di sospeso, un tono e un'atmosfera singolari.

Il primo libro

Nel primo libro si mette in evidenza la contraddizione che caratterizza l'attaccamento di Francesco e di ogni uomo alle cose terrene: il non guardare veramente in faccia alla morte, la costante tendenza a ingannare se stessi e ad attribuire consistenza reale a immagini che sono soltanto *phantasmata*, pure apparenze. L'insieme di queste apparenze costituisce la confusa varietà del mondo, a cui si oppone la certezza della verità divina. Ma qualcosa di sottile e di sotterraneo trattiene Francesco da un totale rifiuto delle vanità terrene e da un pieno affidamento alla volontà di Dio, procurandogli un'*anxietas* senza tregua. Solo nella quiete e nel silenzio, sotto il cui segno si chiude il libro, Francesco pensa di poter placare il turbine di queste contraddizioni.

L'apparenza
del mondo
e la certezza
del divino

Il secondo libro

Nel secondo libro vengono presi in esame i vizi che assediano Francesco: la *superbia*, l'*avaritia*, l'*ambitio*, la *luxuria*. Il desiderio e la speranza rafforzano questi vizi; ma nella sua stessa aspirazione a liberarsene Francesco avverte la persistenza di qualcosa di insoddisfatto («quiddam inexpectum»). Ancora più insidioso è il vizio dell'*accidia*: la tendenza a vedere ovunque ostacoli e fastidi («infesta omnia»), a non riconoscersi nel proprio stato e nella propria condizione. Nella sottile analisi dei dialoganti questo vizio si pone come una vera malattia intellettuale che rende impossibile la conciliazione tra l'io dello scrittore e la realtà del mondo che lo circonda.

L'accidia

Il terzo libro

Nel terzo libro si scende ancor più a fondo nell'inquietudine dell'uomo e dello scrittore, con l'analisi delle due ambigue *cathenae* a cui egli è strettamente legato, benché sappia che da esse deriva il suo male: l'*amore* e la *gloria*. Il suo stesso impegno di scrittore viene così sottoposto a impietosa indagine. Francesco rivendica la purezza del suo amore per Laura, immagine dello splendore divino («divini specimen decoris»), che gli ha fatto scoprire il proprio valore di uomo e di poeta; ma secondo Agostino quell'amore ha trascinato il poeta «in splendidum baratrum», «in

L'amore
per Laura

uno splendido abisso», deviando il suo desiderio da Dio verso una creatura («a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit»), lo ha avvolto in inganni e turbamenti, nella ricerca di qualcosa di evanescente e di inafferrabile. L'affermazione della caducità dei corpi e della vita terrena porta lo scrittore a una esplicita critica del valore nobilitante dell'amore e della donna; ma Petrarca oscilla tra questa critica (affidata alle battute di Agostino) e la rivendicazione del proprio attaccamento a ciò che è effimero, invecchia e si consuma.

Un'analogia ambiguità caratterizza la ricerca della gloria intellettuale: Agostino ne mostra la vanità (essa risiede nel desiderio di farsi lodare da quel mondo che si disprezza) e la relatività storica (tra l'altro, i libri a cui essa si affida, non sono nemmeno in grado di resistere all'azione distruttrice del tempo); ma varie correzioni e precisazioni mostrano gli aspetti positivi della stessa gloria.

La ricerca
della gloria

Il dialogo si chiude lasciando aperte queste contraddizioni: la vita stessa del Petrarca è fatta proprio della coesistenza di tensioni opposte, del continuo confronto tra le certezze ideologiche (rappresentate qui da Agostino) e un'esistenza in preda all'inquietudine e alle passioni. Ciò che importa è mantenere aperto questo confronto, questo fervore di introspezione, nell'attesa che su tutto si imponga la pace suprema della morte e della salvezza in Dio. Al termine del dialogo con Agostino, Francesco non può promettere una «conversione» risolutiva, ma solo impegnarsi ad approfondire la conoscenza di sé, raccogliendo gli sparsi frammenti della sua anima («sparsa anime fragmenta recolligam»).

La conoscenza
di sé

2.4.10. Composizione e struttura del Canzoniere.

Questa raccolta di «frammenti» dell'anima si realizza nel *Canzoniere*, in cui le rime composte da Petrarca in momenti diversi vengono riunite secondo un disegno e una costruzione di grande novità. Mentre infatti nelle consuetudini della lirica volgare le raccolte di rime non venivano mai sistemate dagli autori in libri organici e compatti, con Petrarca per la prima volta una raccolta individuale di componimenti lirici volgari si sistema in un libro, alla cui struttura l'autore dedica una cura estrema.

La prima raccolta
organica di rime

Per questa raccolta l'autore ha scelto il titolo latino *Francisci Petrarcae laureati poete Rerum vulgarium fragmenta* (Frammenti di cose volgari di Francesco Petrarca poeta laureato); ma i titoli più diffusi nella tradizione sono stati quelli di *Canzoniere*, di *Rime* o di *Rime sparse*. Si tratta di 366 componimenti, numerati dallo stesso autore (per la precisione 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate, 4 madrigali), scritti in tutto l'arco della sua esistenza: si va da alcuni composti in anni molto giovanili, anche prima dell'incontro con Laura, a uno scritto negli ultimi giorni, la canzone *Vergine bella, che di sol vestita*. Un certo numero di rime (anche alcune di grande valore) rimasero escluse dalla raccolta, e costituiscono il gruppo delle cosiddette *Rime extravaganti*.

Il titolo

Oltre al lavoro di organizzazione, su cui ritornò in varie fasi, Petrarca svolse sulle sue rime anche un incontentabile lavoro di correzione, di perfezionamento linguistico e stilistico. Tutto il suo lavoro è testimoniato da due celebri manoscritti: il Vaticano Latino 3196, che contiene schede e fogli con varie fasi di abbozzo, reda-

Il lavoro
di correzione

zione, correzione delle *Rime* (anche di quelle extravaganti) e dei *Triumphs*; e il Vaticano Latino 3195, in parte autografo, in parte scritto dal copista Giovanni Malpaghini sotto il controllo dell'autore, che presenta l'ultima elaborazione e la forma definitiva dei testi (su cui, comunque, egli pensava di tornare ancora).

Lo studio di questi e di altri manoscritti ha permesso (soprattutto per opera dello studioso americano Ernest H. Wilkins) di ricostruire ben nove fasi di elaborazione del *Canzoniere*: dalla raccolta allestita verso il 1336 (con soli ventitre componimenti), a quella sistemata tra il '73 e il '74, poco prima della morte del poeta.

Durante questo processo di elaborazione, molte rime erano state trascritte singolarmente e variamente diffuse; e molto grande fu la fortuna e la diffusione del *Canzoniere*, in vari manoscritti, per tutto il secolo successivo alla morte del Petrarca. La prima edizione a stampa si ebbe a Venezia nel 1470; il lavoro filologico, linguistico e poetico di Pietro Bembo (che curò una celebre edizione nel 1501) fece poi del *Canzoniere* un modello assoluto di scrittura poetica, determinante per tutta la letteratura europea (cfr. 4.4.2 e 4.4.3).

Il senso generale del libro viene definito dal sonetto iniziale *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, che invita i lettori a seguire un percorso che va dal «primo giovanile errore» del poeta, dominato da un amore fatto di «vane speranze» e di «van dolore», fino alla «vergogna» per questa schiavitù amorosa, accompagnata dal pentimento e dalla scoperta della vanità delle cose mondane. Si tratta cioè della storia di una trasformazione, di una vicenda esemplare di errore e di disillusione.

A questa vicenda si riferisce anche la divisione del libro in due parti: la *Prima parte*, che giunge fino al numero 263, segue i vari momenti della passione amorosa per Laura, ma contiene anche alcune rime di argomento politico o di corrispondenza con amici; la *Seconda parte*, che inizia con la canzone *I vo pensando, et nel penser m'assale* e termina con la già ricordata invocazione alla Vergine, è caratterizzata dal turbamento e dal disinganno, dovuti soprattutto alla morte di Laura. Questa divisione non è comunque legata, come si è a lungo creduto erroneamente, alla volontà di distinguere rime «in vita» e rime «in morte» di Laura; e la successione dei singoli componimenti non corrisponde mai alla sequenza cronologica della loro scrittura.

La vicenda esemplare indicata dal sonetto iniziale non segue un movimento narrativo o romanzesco: il *Canzoniere* non è infatti una storia d'amore, ma piuttosto un intreccio di situazioni che valgono come «frammenti» dell'anima e che creano una gamma di corrispondenze, simmetrie, richiami. La struttura del libro ha la funzione di istituire un luogo unitario di risonanza per questi sparsi frammenti, ciascuno dei quali riceve un più forte rilievo dal suo specchiarsi, intrecciarsi, incontrarsi e qualche volta scontrarsi con tutti gli altri. L'io del poeta si riflette in una serie di variazioni su un'identica materia che torna su di sé e insieme moltiplica i propri echi, e nella quale si riconoscono vari gruppi omogenei di componimenti legati da uno stesso tema, da una stessa occasione, dalla stessa metafora, dalla ripetizione di termini linguistici o di strutture metriche. La sottile e variegata trama di connessioni che unisce queste «rime sparse» si serve dei mezzi più diversi, da quelli più espliciti ed evidenti, a quelli più ambigui e quasi «segreti».

Le nove fasi di elaborazione

Fortuna e diffusione della raccolta

Storia di una trasformazione

La suddivisione interna

Corrispondenze e richiami

2.4.II. La figura poetica di Laura.

All'amore per Laura sono dedicati quasi tutti i componimenti del *Canzoniere* e la voce dell'io che si rivolge al lettore è tutta segnata dall'esperienza di questo amore. Tuttavia nei caratteri e nelle immagini del mondo femminile è eliminata ogni traccia di realismo e di concretezza fisica: atti, gesti, situazioni, si collocano su un piano di astrazione simbolica, diventano segni di un'esperienza interiore. Lo stesso nome della donna apre la strada a tutta una serie di associazioni simboliche che alludono alla poesia e alle ambizioni culturali del Petrarca: *Laura* infatti si identifica e si confonde con il *lauro*, la pianta di Apollo e della poesia, la pianta trionfale con cui lo stesso Petrarca venne coronato poeta nel '41. Per questo già alcuni contemporanei pensarono che l'amore per Laura e il suo stesso nome fossero fittizi; ma lo stesso Petrarca risponde a queste illazioni con una lettera a Giacomo Colonna (*Familiare*, II, 9), forse del 1336, in cui rivendica la realtà del suo amore.

Laura non è certo una finzione; ma Petrarca costruì, a partire da un amore reale della giovinezza per una bella avignonese, un proprio sistema poetico e simbolico, un proprio repertorio di luoghi e di situazioni costanti, di metafore e di immagini, instaurando anche precise simmetrie cronologiche, legate agli schemi della tradizione medievale e stilnovistica (come quella tra la data del suo primo incontro con Laura, 6 aprile 1327, e la data della morte di lei, 6 aprile 1348). Vicina allo «stil novo» è anche l'affermazione del «valore» eccezionale che l'amore conferisce al poeta e alla sua poesia; ma questo «valore» non è per Petrarca esterno all'individuo, non si lega a una superiore forza «salvatrice». A differenza di Beatrice, Laura non provoca nell'amante mutamenti e scelte radicali; è invece l'immagine costante di un desiderio che non è possibile colmare, ma che nello stesso tempo diventa una ragione di vita: grazie a essa, infatti, l'io riconosce se stesso, come un dono e come una condanna.

La rivelazione iniziale di Laura, il famoso incontro del 6 aprile 1327, si presenta come un momento originario che la poesia si affanna a ripetere, a ritradurre in figure, gesti, parole, descrivendone gli effetti sull'anima del poeta. E la morte della donna introduce il tema dell'assenza irrevocabile di quelle immagini e situazioni, e il motivo del loro ritorno nel sogno o nella vita ultraterrena.

Questo ruotare intorno all'immagine assoluta di Laura – che pare rivelarsi e insieme nascondersi, inafferrabile – esprime anche la perdita di sé, l'oscillazione perpetua che nega ogni pace al poeta. Nella stessa astrazione simbolica in cui egli sospende i gesti dell'amata permane un irriducibile elemento erotico, un ostinato desiderio della bellezza terrena che si scontra sempre più aspramente, specie nella seconda parte del *Canzoniere*, col senso della vanità del mondo e col pentimento religioso.

Nel *Canzoniere* Petrarca semplifica, depura, trasforma tutto il repertorio della lirica amorosa volgare, definendo così dei modelli che si imporranno per secoli. La donna è splendente e preziosa; in primo piano sono i suoi «capci d'oro a l'aura sparsi», le nobili vesti, la bianca carnagione del volto, gli occhi

Astrazione simbolica della figura femminile

Il nome di Laura

La donna come desiderio inappagabile

Bellezza terrena e pentimento religioso

Un nuovo modello di lirica amorosa

luminosi; su tutte le cose che essa tocca si posa qualcosa di tenero, di leggero; i suoi movimenti si svolgono secondo pause e cadenze soavi; i fiori si raccolgono intorno a lei; ella appare su sfondi di natura appartata, dai contorni elementari e antirealistici, lontana dai rumori della folla e piena di delicata mollezza; una serie di metafore ricorrenti accompagna la sua evocazione (il *lauro*, la *fenice*, la *pietra*, il *diamante*, ecc.), mentre ritornano insistentemente alcuni elementari giochi di parole (essenziale è quello tra *Laura*, il *lauro*, *l'auro*, cioè "l'oro", e *l'aura*, cioè "l'aria").

Contraddittorietà
del rapporto
con la donna

I dati psicologico-fisiologici tanto cari alla poesia stilnovistica vengono ridotti al minimo; e non c'è nessun interesse per la problematica filosofico-teorica propria dello «stil novo». Una serie di metafore sottolineano il carattere contraddittorio e paradossale del rapporto con la donna, che è «dolce nemica», che consola e distrugge. Il gioco di paradossi e antitesi, che era stato alla base di tutta la precedente tradizione amorosa e cortese, viene organizzato in un vero e proprio sistema, dove l'io poetico sospende ogni suo rapporto con la vita sociale e tende a rifiutare ogni giustificazione o fondamento esterno; ma nello stesso tempo si sente insidiato e turbato da quelle immagini splendide e caduche e dal suo persistente attaccamento all'effimera bellezza terrena di Laura.

2.4.12. Le scelte linguistiche e stilistiche.

Una lingua
poetica
assoluta

Nel Petrarca è essenziale la perfezione formale: egli ricerca un linguaggio splendido e prezioso, una lucidissima, armonica strumentazione linguistica, stilistica e metrica, capace di seguire con equilibrata dolcezza le oscillazioni dell'io poetico e le apparizioni della figura femminile. Il *Canzoniere* ha imposto a tutta la tradizione successiva un ideale di perfetta misura stilistico-linguistica, di discorso nobile e raffinato, lontano da ogni provvisorietà e immediatezza.

Distacco
dalla casualità
del reale

Siamo su un piano opposto a quello dello sperimentalismo dantesco, al suo continuo confronto tra linguaggi, forme, livelli stilistici diversi: la lingua poetica del Petrarca (come ha mostrato il Contini) tende a una forma pura e assoluta, stabile e incontaminata; e il lungo lavoro di correzione e perfezionamento dei testi è tutto orientato da questo ideale, che esclude ogni elemento realistico, ogni dato linguistico troppo diretto e informe, o di livello «basso». Viene rifiutato ogni plurilinguismo, ogni interferenza e conflitto tra forme linguistiche di origine diversa, e si tende verso una equilibrata uniformità che elimina dalle parole il movimento, la varietà, la concretezza. Mentre il volgare di Dante si costruisce per arricchimento, quello di Petrarca opera per riduzione, puntando a una lingua toscana ideale, basata sulla ripetizione di alcune formule perfette.

Il linguaggio deve così affermare una rete di essenze, di valori saldi e sicuri, con un processo di semplificazione che somiglia a quello operato dalle più rigorose poetiche classicistiche. Separandosi dalla casualità e dalla molteplicità della realtà esterna, la parola poetica si afferma come un privilegio e un dono superiore, che si rivolge a una limitata comunità intellettuale, la sola in grado di riconoscere quelle forme e quei valori supremi.

Un procedimento stilistico essenziale è quello della *pluralità*, che consiste nel presentare ogni oggetto o parte del discorso con più termini legati e paralleli. Sostantivi, aggettivi, avverbi, espressioni verbali, nuclei sintattici, si presentano molto spesso in coppia o a gruppi di tre, in cui i singoli termini possono essere legati da rapporti di somiglianza (fino a essere semplicemente sinonimi), o essere addirittura contraddittori e opposti (con vere e proprie antitesi).

Il procedimento
della «pluralità»

Si veda, come solo esempio, la serie di coppie e di antitesi su cui si basa la prima quartina del sonetto 161: «O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!» Questo uso della pluralità permette di creare un numero assai ampio e complicato di combinazioni e di variazioni, e opera direttamente anche sulle strutture metriche, conferendo a tutta la scrittura volgare del Petrarca il suo caratteristico movimento cadenzato e misurato.

Ma questa perfetta lingua ideale, nella sua splendida uniformità, conserva qualcosa che segretamente la agita e la sconvolge. La conquista della forma assoluta non è mai un'operazione rasserenante e pacificante: dietro lo sforzo di semplificazione si avverte come un'ansia, un'esitazione, che rivela tracce, echi, residui di quel mondo molteplice e vario che questa poesia vorrebbe superare. Resta aperto il confronto con l'universo multiforme dei sensi, visto da lontano, attraverso lo schermo di poche essenziali immagini e metafore, ma con l'insistenza di chi non vuole perderlo e sino alla fine resta comunque a esso legato.

Inafferrabilità
della poesia
petrarchesca

Nella misuratissima lingua di Petrarca troviamo così – e sono forse i suoi momenti più affascinanti – semplici battute affettuose e indecifrabili gesti, sottili e rapidissimi movimenti, in cui traspare il suo tortuoso e complicato rapporto con qualcosa di effimero, di fragile, di delicato. In questo modo la sua poesia rivela anche una straordinaria dolcezza, di cui è molto difficile capire i meccanismi: essa, che pure ha agito più di ogni altra su tutta la tradizione italiana, appare come la più complessa e inafferrabile della nostra letteratura.

2.4.13. Rapida lettura del *Canzoniere*: le liriche più celebri.

Oltre alla distinzione, fatta esplicitamente dall'autore, tra prima e seconda parte, nel *Canzoniere* è possibile individuare delle vere e proprie sezioni, in base a criteri stilistici, tematici e cronologici (ma si tratta di una cronologia ideale, che non sempre corrisponde a quella reale delle prime stesure):

Organizzazione
interna
per sezioni

1. Nella prima sezione, che può essere limitata ai primi sessanta componimenti, vi sono testi che risalgono alla fase iniziale della scrittura poetica del Petrarca, ma non mancano testi più tardi, come il sonetto introduttivo databile tra il '47 e il '50. Qui sono più espliciti i legami con la tradizione poetica provenzale e stilnovistica: una certa rigogliosità dello stile, una ricchezza di elementi figurativi e metaforici; citazioni dai classici antichi e richiami di tipo storico, erudito, mitologico (tra l'altro l'identificazione tra *Laura* e il *lauro* chiama spesso in causa il mito classico di Apollo e Dafne). Nel movimento sintattico permane una certa difficoltà, come se il linguaggio poetico fosse ancora alla ricerca di se

stesso. Molto forte è inoltre l'attenzione alla natura e al paesaggio, che si confrontano con lo stato d'animo del poeta, i suoi turbamenti e le sue pene: tra i testi piú celebri e piú alti, il sonetto 35, *Solo et pensoso i piú deserti campi*, e la canzone 50, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, intessuta di echi virgiliani.

2. La sezione successiva (da 61 a 129) è inaugurata dal sonetto *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*, che celebra il primo incontro con Laura; seguono componimenti in cui, evocando l'immagine della donna e dell'amore per lei, Petrarca esalta quel momento originario di ineffabile rivelazione per farlo sopravvivere al di là di tutti i limiti del tempo e dello spazio. La parola poetica si interroga sul proprio potere di evocazione, come mostrano le tre celebri canzoni dedicate agli occhi di Laura (71, 72, 73), o uno splendido sonetto come il 90, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, oscillante tra realtà e illusione. Interviene poi sempre piú netto il ricordo struggente di alcune apparizioni di Laura, che culmina nelle grandi canzoni dedicate al prospettarsi e al sottrarsi della sua immagine nella natura e nel pensiero del poeta: la 125, *Se 'l pensier che mi strugge*; la 126, *Chiare, fresche et dolci acque*; la 127, *In quella parte dove Amor mi sprona*; la 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*; tra queste si inserisce, con studiata variazione tematica, la celebre canzone 128 ai signori d'Italia, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*.

3. La terza sezione (dal numero 130 al numero 247) si apre con due sonetti che danno nuovo avvio al «canto» d'amore, svolto ora attraverso la lode di Laura e la sua celebrazione piú assoluta. La condizione dell'innamorato e la figura luminosa della donna si fissano come simboli perfetti al di fuori del tempo. Il poeta vive un «lungo error in cieco laberinto», ma tende a fare di questo «laberinto» un bene prezioso che lo sottrae a ogni confusione con il mondo esterno. Qui si incontrano alcuni dei piú esemplari sonetti petrarcheschi, come il 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, il 159, *In qual parte del ciel, in quale idea*, il 185, *Questa fenice de l'aurata piuma*.

4. Una quarta sezione di raccordo tra la *Prima parte* e la *Seconda parte* può includere i componimenti dal numero 248 al numero 266; nei sonetti finali della *Prima parte* si introducono il motivo del presentimento della perdita di Laura e una esaltazione della sua castità; la grande canzone 264, *I' vo pensando, et nel penser m'assale* con cui si inizia la *Seconda parte*, è una meditazione sulla vanità dei beni terreni, in termini che sono assai vicini al terzo libro del *Secretum* (cfr. 2.4.9). Prende così avvio la tematica del pentimento, della «vergogna», dell'aspirazione alla salvezza dell'anima.

5. Una quinta sezione può essere identificata con quasi tutta la *Seconda parte*, dal numero 267 al numero 349; col sonetto 267, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*, e con la canzone 268, *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*, iniziano gli scritti in morte di Laura, molti dei quali composti nell'ultimo soggiorno a Valchiusa (1351-53). Si tratta di testi eccezionali, in cui il pentimento e l'aspirazione alla salvezza si intrecciano con la visione della donna, che riappare in vesti diverse. L'ossessione di ricreare immagini e situazioni distrutte dalla morte e dal tempo si risolve in un percorso di redenzione: Laura morta è in Paradiso e

da lì apre la via alla salvezza del suo amante terreno; il fatto che in vita ella non abbia mai dato compimento al desiderio dell'amante diventa ora garanzia di purezza e di beatitudine; la sofferenza dell'innamorato si trasforma in cammino verso Dio, in riconciliazione tra amore terreno e amore divino. Su questo sfondo tematico e morale, il potere evocativo della parola petrarchesca si affida a una dolcezza musicale che pare sempre sul punto di cancellarsi e di svanire, che sulla sua stessa perfezione avverte incombere qualcosa di minaccioso: si ricordino almeno alcuni celebri sonetti, come il 279, *Se lamentar augelli, o verdi fronde*, il 302, *Levommi il mio penser in parte ov'era*, il 311, *Quel rosignuol, che si soave piagne*, o l'affascinante canzone 323, *Standomi un giorno solo a la finestra*.

6. Nella sesta sezione si possono inserire le ultime rime (350-66), piú direttamente rivolte all'analisi interiore, alla ricerca di una pace assoluta che ponga fine per sempre a turbamenti e a contraddizioni. Laura si è trasformata sempre piú in un'immagine che conforta e guida il poeta all'esame di sé e alla salvezza; come consolatrice essa appare nella canzone 359, *Quando il soave mio fido conforto*; un dibattito tra il poeta e Amore, di fronte alla ragione, con una riconsiderazione di tutta la passata esperienza, è la canzone 360, *Quel'antiquo mio dolce empio signore*; la canzone finale, *Vergine bella, che di sol vestita*, tende a cancellare tutti i dissidi su cui si regge la stessa struttura del *Canzoniere*, nell'invocazione alla Vergine Maria, figura suprema di donna salvatrice, perché aiuti il poeta a raggiungere la pace del cielo.

2.4.14. I *Triumph*.

Partendo dalla stessa materia del *Canzoniere*, Petrarca tentò di portare a termine un'opera in volgare con una struttura esterna piú definita, in cui la vicenda amorosa chiamasse piú esplicitamente in causa la sua intera cultura, nelle sue componenti letterarie, storiche, morali e religiose. Si tratta dei *Triumph*, poema in terza rima a cui egli variamente lavorò tra il 1356 e il 1374 (come mostra il codice Vaticano Latino 3196 già ricordato in 2.4.10) e che rimase incompiuto: i manoscritti diffusero però le parti abbozzate e concluse che ebbero grande fortuna nella cultura del Quattrocento; la prima edizione a stampa si ebbe insieme a quella del *Canzoniere* nel 1470.

Petrarca cerca qui di ripercorrere a suo modo la strada della *Commedia* dantesca (come testimonia anche l'uso della terza rima), facendo del suo amore un punto di riferimento per uno sguardo generale sulla cultura, sulla storia, sul destino dell'uomo. Il poema intende delineare un processo di ascensione verso una verità sicura e incrollabile, verso l'annullamento dell'umano nell'immobile eternità di Dio. A questo processo viene chiamato a collaborare l'intero sapere petrarchesco: da un certo enciclopedismo, ancora legato alla tradizione medievale, all'atteggiamento umanistico e classicistico magnificante la virtù degli antichi, alla religiosità agostiniana impegnata nell'indagine morale e in una interpretazione globale della storia sotto il segno della verità divina.

Materia amorosa e struttura culturale

Rapporto con la *Commedia* dantesca

Staticità
della struttura

Nel tracciare la struttura di quest'opera, l'autore seguì lo schema di un recente poema in terza rima dell'amico Boccaccio, l'*Amorosa visione* (cfr. 2.5.4): il processo ascensionale era dato da una serie di «trionfi». Si tratta in realtà di una struttura piuttosto statica, che permette poche variazioni: Petrarca dedica gran parte del suo sforzo alla definizione generale delle diverse figure simboliche, a lunghi elenchi di personaggi e a rapide sentenze sui loro atteggiamenti e sulle loro imprese. Questa struttura fa pensare a certi cicli pittorici, dedicati alle virtù o ad altre entità astratte, molto diffusi dal Trecento al Cinquecento (e spesso legati proprio a una interpretazione «visiva» dei *Triumph*).

I momenti migliori del poema sono quelli in cui si riconsidera il senso della vicenda dell'amore per Laura; o dove si guarda alla vanità delle cose terrene dal punto di vista – sicuro e stabile – della vita celeste.

Contenuto
dell'opera

Nel primo trionfo, quello dell'Amore (*Triumphus Amoris*, in quattro canti), il poeta vede Amore in trionfo su un carro infuocato, seguito da una processione di amanti celebri: attratto dall'improvvisa apparizione di una giovinetta, anch'egli segue il carro, che giunge a Cipro, l'isola di Venere, dove l'autore, che riconosce la propria condizione di schiavo d'Amore e tutti i conflitti che essa crea nel suo animo, è chiuso in un carcere, con le altre vittime del dio. Ma, grazie alla resistenza di Laura, sull'Amore trionfa la Castità (*Triumphus Pudicitie*, in un solo canto). Su questa si impone però la Morte (*Triumphus Mortis*: se ne hanno due canti), che distrugge ogni cosa terrena: viene narrata la morte di Laura e si descrive un lungo colloquio che ella ha avuto con l'amante, apparentogli «la notte che seguì l'orribil caso», mostrandogli la sua beatitudine e ricordandogli il casto amore che ha avuto per lui. La Morte a sua volta viene superata dalla Fama, «che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba»; e i tre canti a essa dedicati (*Triumphus Fame*) presentano una lunga galleria di personaggi illustri in tre schiere, due di grandi uomini d'azione (romani e di altre nazionalità) e una di intellettuali. Viene poi il Tempo a svelare la vanità della stessa Fama (*Triumphus Temporis*, un solo canto), cancellando con la sua azione ogni clamore delle civiltà umane. Ma, al di là del rovinoso movimento del Tempo, si afferma alla fine l'immobilità e la certezza dell'eterno (*Triumphus Eternitatis*: un canto scritto nell'ultimo anno di vita del poeta), in cui si annulla ogni turbamento della storia mondana e viene definitivamente sconfitta la «varietà» che fa vaneggiare gli uomini. Questa contemplazione della «immortal bellezza» dell'eterno è tuttavia anche attesa della bellezza di Laura, che tornerà «intera», anima e corpo, nella gloria del cielo. Al culmine dell'ascensione si ritrova così l'ultima, dolcissima manifestazione di un amore che, nonostante tutto, resta ancora legato alle sue origini terrene.

2.4.15. Significato storico del Petrarca.

Un'esperienza
intellettuale
e stilistica
determinante

Petrarca ha rappresentato per tutta la tradizione letteraria italiana un modello essenziale di comportamento intellettuale e un punto di riferimento fondamentale per moltissimi dei nostri scrittori e letterati, almeno fino al Settecento. Il sistema linguistico, tematico e simbolico del suo *Canzoniere* è stato alla base di tutta la poesia amorosa (e non solo amorosa) moderna, in Italia e fuori d'Italia; e il suo intervento è stato determinante anche per la definizione delle forme metriche del sonetto e della canzone (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 21).

Come si è già visto, nel Petrarca la poesia tende a porsi fuori del tempo e dello spazio, a evitare ogni precisa caratterizzazione sociale e ogni legame troppo esplicito con realtà specifiche. Ma proprio per questo essa può servire da modello per i più diversi punti di vista e per i più diversi gruppi sociali che vogliono comunque nobilitare la propria posizione: ciò spiega il grande successo del modello petrarchesco in paesi e in tempi differenti. Le qualità più esplicite di questa poesia furono riconosciute dal Bembo all'inizio del Cinquecento nella *gravità* e nella *piacevolezza* (cfr. 4.4.3): ma l'interesse del lettore di oggi può essere suscitato in misura maggiore da quel sotterraneo principio di contraddizione che anima e complica la suprema perfezione stilistica petrarchesca.

Il modello
petrarchesco

Ogni interpretazione dell'opera di Petrarca deve partire da questo principio di contraddizione, che riguarda non soltanto la sua lirica, ma la sua psicologia, la sua condizione di intellettuale, il suo rapporto con il mondo storico. Tutti i conflitti di cui abbiamo parlato trovano forse il loro centro nell'opposizione tra la tendenza alla pura astrazione ideale e il richiamo del desiderio, che cerca continuamente realtà effimere, labili, sfuggenti (la più intensa è ovviamente quella di Laura). Dal punto di vista morale e religioso questa opposizione può essere intesa – secondo l'analisi di sé che l'autore ha dato nel *Secretum* – come contrasto tra Agostino e Francesco, tra ricerca della verità e della pace divina e attaccamento alle illusorie apparenze della «varietà» terrena.

Un principio
di contraddizione

La poesia del Petrarca è anche un tentativo di comporre questi conflitti, che si rivela però impossibile. Attraverso l'amore per Laura, Petrarca vuol ricavare un ideale assoluto da una realtà instabile e sfuggente, che si consuma e perisce; ma nel momento in cui questa realtà viene fissata nello splendore senza tempo del simbolo poetico, si avverte che essa rimane comunque irriducibile ai valori perfetti della verità religiosa. Tra il desiderio di esaltare la bellezza effimera delle cose terrene e la ricerca di una bellezza stabile ed eterna, resta sempre una frattura incolmabile. La più grande poesia del Petrarca sprigiona proprio da questa frattura: essa vuol essere assoluta e immortale, ma è costruita proprio, e ciò le conferisce un fascino inestinguibile, con lo sguardo continuamente rivolto al mondo che si consuma e si perde, e il cui perdersi rimane senza giustificazioni.

L'ideale
e la realtà
effimera
delle cose

Non è difficile individuare la situazione storica da cui emerge questa poesia: alla base dell'atteggiamento di Petrarca c'è un rifiuto del mondo presente; la poesia tende allora ad allontanarsene attraverso la certezza di un linguaggio senza tempo. Ma Laura, con tutto ciò che ella significa, costringe il poeta a mantenere aperto il suo sguardo verso il presente, verso i suoi caratteri più affascinanti e insieme verso i più rovinosi (e non si deve dimenticare che la stessa struttura del *Canzoniere* è segnata dall'eco del più terribile evento contemporaneo, la peste nera del 1348, causa della morte di Laura).

Rifiuto
e partecipazione
al presente

Nella figura e nell'opera di Petrarca troviamo gran parte delle contraddizioni che caratterizzano l'epoca di depressione in cui egli si trova a vivere; e tra le diverse interpretazioni le più accettabili sono certamente quelle fondate su un esame dei contrasti fra il suo atteggiamento umanistico e i residui, in lui ancora molto forti, di una sensibilità «tardo-gotica» (cfr. 2.2.5).

Tra Umanesimo
e tardo-gotico

2.5. Giovanni Boccaccio

2.5.1. La vita.

Ipotesi
sulla sua nascita

GIOVANNI BOCCACCIO nacque tra il giugno e il luglio del 1313, da una relazione illegittima tra il ricco mercante Boccaccio di Chelino e una donna di cui nulla sappiamo: il luogo di nascita fu probabilmente Firenze o Certaldo, il borgo della Val d'Elsa di cui la famiglia del padre era originaria. Boccaccio costruì sulla propria nascita e poi sulla propria giovinezza molte invenzioni letterarie da cui hanno tratto spunto varie fantasiose ipotesi biografiche: prima fra tutte quella di una nascita a Parigi (dove il padre si recava spesso per la sua attività mercantile) da una nobildonna francese, o addirittura da una figlia del re di Francia. Certo è soltanto che il piccolo «illegittimo» venne sottratto molto presto alla madre e fu accolto nella casa paterna e «legittimato», anche prima che il padre si sposasse (prima del 1320) con una Margherita de' Mardoli.

Gli anni
della formazione

Il ricco mercante intendeva avviare il figlio alla propria stessa professione e gli fece impartire la prima educazione nell'ambiente mercantile fiorentino; nel 1327 si trasferì a Napoli, come rappresentante della potente impresa bancaria dei Bardi, principale sostegno finanziario della corte angioina. Giovanni lo seguì, rimanendo a Napoli negli anni decisivi della sua formazione umana e letteraria, fino all'inverno del 1340-41. Nei primi anni di questo soggiorno napoletano il giovane seguì, secondo la volontà del padre, l'apprendistato bancario presso i Bardi; ma fu presto attratto dalla vita elegante della corte angioina, nella quale i fiorentini avevano del resto un peso particolare (ed egli fu ammesso a frequentare la corte proprio grazie alla posizione del padre e all'amicizia con Niccolò Acciaiuoli, fiorentino giunto a Napoli nel '31 e presto divenuto il personaggio più influente del Regno).

Alla corte
di Roberto
d'Angiò

Il giovane Boccaccio partecipò alla vita «cortese» della nobiltà napoletana, alla «dolce vita» delle brigate giovanili, tra conversazioni mondane e ameni soggiorni nei luoghi di vacanza del golfo di Napoli, tra amori frivoli o appassionati (le donne avevano un ruolo notevole in tale contesto). Nello stesso tempo, egli prestò grande interesse alle esperienze culturali che gravitavano intorno alla corte di Roberto d'Angiò: anzitutto subì il fascino della letteratura cortese e romanzesca di Francia, che lì aveva una diffusione notevole; e la sua passione per la cultura latina, per l'erudizione storica, mitologica, letteraria, ricevette un forte stimolo dalla frequentazione della grande biblioteca reale napoletana e di alcuni studiosi allora presenti a Napoli.

L'esordio
letterario
napoletano

In questo scenario sociale e culturale, fruendo della florida situazione economica del padre ed evitando di dedicare le sue energie al lavoro mercantile (il padre, infatti, dal '32 si era trasferito a Parigi), Boccaccio iniziò una intensa attività letteraria, sia in latino sia in volgare, ma si concentrò soprattutto su scritti in volgare destinati

all'ambiente cortese, nei quali elaborò una serie di miti intorno alla propria persona; miti biografici che prendono spunto da situazioni reali, ma le travestono secondo modelli letterari: tra questi miti c'è quello del grande e infelice amore fiorito tra lui e una Fiammetta, dietro al cui nome simbolico egli suggerì addirittura di vedere una Maria d'Aquino, presunta figlia illegittima dello stesso re Roberto d'Angiò.

Ma la difficoltà di trovare alla corte di Napoli una sicura sistemazione personale e forse il distacco dell'attività economica del padre dall'ambiente napoletano (o altri motivi che ci sono ignoti) lo costrinsero ad abbandonare la città, che per lui resterà sempre immagine di una felice giovinezza, e a rientrare nell'inverno 1340-41 a Firenze, in casa del padre che, morta la prima moglie, si era risposato. La situazione a Firenze era allora difficile e confusa: al breve governo tirannico del duca d'Atene (1342-43) seguivano gravi conflitti e una prima crisi della potenza finanziaria fiorentina (nel '45 fallì il banco dei Bardi).

Ancora privo di autonomia economica, Boccaccio si dedicò a una nuova e intensa produzione letteraria, ritrovando il contatto più vivo con la tradizione fiorentina a cui sempre era rimasto legato (dal culto per Dante alla curiosità per la lirica stilnovistica, per la letteratura comica e per la produzione narrativa di tipo popolare); nello stesso tempo manteneva un'appassionata nostalgia per i modelli cortesi napoletani e approfondiva la sua conoscenza della letteratura latina antica.

Sperava in un ritorno a Napoli, ma questa speranza ricevette un duro colpo dalle notizie sulle violenze che imperversavano nel Regno dopo la morte del re Roberto (1343). In cerca di qualche sistemazione lasciò varie volte Firenze, dove tuttavia si trovò quando si diffuse la peste nera nel '48, a causa della quale morirono sia il padre sia la matrigna (egli ebbe allora in eredità il patrimonio familiare).

Subito dopo la peste, scrisse il *Decameron* (terminato nel 1351), mentre la sua fama di letterato e la sua posizione sociale cominciavano a procurargli vari riconoscimenti dal Comune di Firenze. Già nel '50 fu inviato a Ravenna per consegnare alla figlia di Dante, la suora Beatrice, un'offerta di dieci fiorini d'oro, come tardo riconoscimento dei fiorentini al grande poeta morto in esilio. Nel decennio che seguì ricoprì vari incarichi ufficiali: tra il dicembre '51 e il gennaio '52 fu inviato nel Tirolo, presso Ludovico di Baviera, per prendere accordi contro i Visconti di Milano; nel '53, sempre in funzione antiviscontea, venne inviato a Forlì e a Ravenna; nel '54 ad Avignone, per presentare al papa Innocenzo VI il punto di vista di Firenze sulla discesa in Italia dell'imperatore Carlo IV; nel giugno '59 fu forse in Lombardia per una missione su cui non si hanno informazioni precise.

In quegli anni Cinquanta egli era ormai la guida della cultura fiorentina, a cui, insieme con altri personaggi come Francesco Nelli e Lapo da Castiglionchio, imprimeva un nuovo indirizzo, di carattere umanistico, promuovendo varie iniziative culturali. Per tutto ciò fu determinante il suo rapporto con Petrarca, nel quale egli vedeva da tempo il proprio *magister* («maestro»): già a Napoli aveva avuto notizia della sua poesia e della sua cultura, grazie agli studiosi e amici del Petrarca lì presenti; nel 1339 gli aveva rivolto un'epistola latina (*Mavortis miles extremus*, Estremo soldato di Marte) e tra il '41 e il '42 aveva scritto una sua breve biografia; ma solo dopo il primo incontro personale avvenuto a Firenze nel 1350 – durante la sosta del Petrarca che si recava a Roma per il giubileo (cfr. 2.4.1) – iniziò tra i due un rapporto vivacissimo e affettuoso, durato per tutto il resto della loro esistenza. Nel '51 Boccaccio, su incarico della città di Firenze, raggiunse Petrarca a Padova per invitarlo a ricoprire una cattedra nello Studio appena fondato; e, nonostante il disappunto per il rifiuto e per la successiva scelta dell'amico di accettare l'ospitalità dei

Il ritorno
a Firenze

Le culture
letterarie
toscana
e napoletana

In cerca
di una
sistemazione

Gli incarichi
per il Comune

L'amicizia
con Petrarca

Visconti, nemici giurati di Firenze, egli continuò a intrattenere con lui rapporti molto stretti (con scambi di codici, di scritti vari, di informazioni erudite).

Petrarca e Boccaccio avevano amici comuni a Napoli, e a Napoli Boccaccio si recò nel 1355, con la speranza, presto sfumata, di ottenere il posto di segretario regio. Nel marzo '59 visitò il Petrarca a Milano, consultando con entusiasmo la sua biblioteca e passando con lui intense giornate di lettura e di conversazione intellettuale. Poco più tardi, proprio grazie all'interessamento dell'amico, fece assumere il calabrese Leonzio Pilato, conoscitore del greco, per l'insegnamento di quella lingua nello Studio fiorentino (e si trattò di un'iniziativa determinante per lo sviluppo della conoscenza del greco nella cultura italiana, anche se il Pilato tenne quella cattedra solo per gli anni 1360-62).

Da varie relazioni il Boccaccio ebbe almeno cinque figli illegittimi; e grande dolore provò nel '55 per la morte della piccola Violante. Ma, come il suo maestro Petrarca, scelse la condizione di chierico (cfr. PAROLE, tav. 2): la cosa è documentata da una bolla del papa Innocenzo VI del 2 novembre 1360, che gli concedeva l'autorizzazione ad avere cura di anime e a esercitare il sacerdozio.

Il fallimento di una congiura nel dicembre 1360, in cui erano implicati personaggi molto vicini al Boccaccio, modificò i rapporti politici all'interno del Comune di Firenze e fece cadere in disgrazia lo scrittore. Tenuto lontano da ogni incarico pubblico, egli visse allora un periodo di crisi e di delusione, nutrendo inquietudini anche di carattere religioso. Mentre in precedenza egli era stato toccato solo esteriormente dal travaglio religioso del tempo, ora porse attenzione ai movimenti devozionali che si diffondevano in Toscana (cfr. 2.3.1) e restò impressionato dall'ammonizione che nel 1362 un religioso toscano, il beato Pietro Petroni, rivolse a lui e al Petrarca, rimproverandoli per il loro impegno in un'attività mondana come la letteratura.

A partire dal luglio 1361, Boccaccio si ritirò a Certaldo, dove condusse una appartata vita di studio e di meditazione e scrisse nuove opere latine (tra cui la *Genealogia deorum gentilium*, Genealogia degli dei pagani) e volgari (il *Corbaccio*). Continuò però a recarsi a Firenze con una certa frequenza. Compì anche più lunghi viaggi a Ravenna (inverno 1361-62) a Napoli (inverno 1362-63), e a Venezia presso il Petrarca, nella primavera del '63.

In seguito a una nuova fase di distensione politica, che si aprì a Firenze nel '65, Boccaccio ebbe nuovi incarichi pubblici, come la sorveglianza delle truppe mercenarie. Molto importante la sua ambasceria ad Avignone nell'agosto-novembre '65, che offriva a Urbano V l'appoggio di Firenze per il ritorno della sede papale a Roma (e più tardi, nel novembre 1367, Boccaccio fu a Roma per congratularsi col pontefice, che vi era tornato).

Con il suo prestigio culturale, e con la scrittura di varie epistole, egli offrì un sostegno non trascurabile alla politica estera del governo fiorentino, rivolta soprattutto contro l'Impero e contro i Visconti; e fu punto di riferimento determinante per le nuove generazioni della sua città.

Nonostante gli acciacchi della vecchiaia e il fastidio di una vera e propria obesità, egli non si limitò a soggiornare a Firenze e a Certaldo (dove soprattutto svolgeva i suoi studi, sistemando nuove opere e rivedendo le precedenti), ma compì ancora numerosi viaggi: nella primavera del '67 fu a Venezia, a casa del Petrarca (che però era partito per Pavia); tra l'estate e l'autunno del '68 fu a Padova, ospite per l'ultima volta del grande amico, con il quale si impegnava in intensissime discussioni (e fino alla sua morte continuò con lui un ricco scambio epistolare); tra l'autunno del '70 e la primavera del '71 si recò a Napoli.

La condizione di chierico

Un periodo di crisi e di meditazione

Certaldo

Nuovi incarichi pubblici

Gli ultimi viaggi

Nel 1373 venne chiamato dal Comune fiorentino a svolgere nella chiesa di Santo Stefano di Badia una lettura pubblica, con commento, della *Commedia* di Dante (iniziando un uso che a Firenze ebbe seguito molto più tardi): l'incarico doveva durare un anno e prevedeva un compenso di cento fiorini. Boccaccio iniziò questa lettura il 23 ottobre 1373, continuandola per alcuni mesi. Morì a Certaldo il 21 dicembre 1375.

La lettura pubblica della *Commedia*

2.5.2. Caratteri della cultura del Boccaccio.

Boccaccio amò quasi sempre vivere esperienze multiformi e mescolare prospettive culturali molteplici. Egli era animato da un vero entusiasmo per la comunicazione letteraria in quanto tale, per il mondo dell'invenzione e della fantasia, per i repertori di immagini, di personaggi, di linguaggi antichi e recenti; e insieme voleva che la letteratura si ripercuotesse nel contesto sociale, agisse su ascoltatori e ascoltatrici che egli sapeva identificare nel suo stesso mondo quotidiano e che dalla lettura dovevano ricavare qualcosa di piacevole.

Boccaccio e la cultura del suo tempo

Boccaccio si confrontò quindi con le forme più vivaci della cultura del tempo, cercando di riassumere nelle proprie invenzioni il meglio di ciò che aveva prodotto la nuova letteratura romanza e insieme guardando alla tradizione latina medievale e al mondo classico, tanto da preparare la strada, insieme a Petrarca, al nuovo atteggiamento umanistico.

La condizione di fiorentino trapiantato a Napoli rende particolarmente vari, nella giovinezza, gli interessi di Boccaccio. Da una parte, infatti, egli nutre la tipica curiosità dell'ambiente mercantile per la letteratura narrativa e divulgativa anche nelle sue forme più popolari, come quella appena nata del *cantare* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 27), e per le recenti esperienze poetiche toscane, prima fra tutte quella di Dante, autore da lui venerato. Dall'altra, egli è attento alla cultura cortese e romanzesca, che nella corte angioina si lega a un raffinato esercizio della passione d'«amore». Ma nello stesso contesto napoletano ha un peso notevole anche la letteratura classica; si continuano a frequentare autori cari alla cultura medievale (primo tra tutti Ovidio, maestro di letteratura amorosa, e poi Virgilio, Stazio, Lucano) e insieme si cerca un rapporto con l'antico già in una prospettiva «umanistica» (in tale direzione si orientavano i vari amici napoletani del Petrarca).

Gli interessi letterari

Cultura cortese e cultura classica

Boccaccio aderisce in modi diversi a queste prospettive, che arricchisce e approfondisce nel corso degli anni, elaborando una serie di opere che si legano volta per volta a particolari esigenze di comunicazione, alla volontà di provare codici e forme diverse: un metodo molto diverso da quello del Petrarca.

Pronto a recepire e a rielaborare temi e moduli della letteratura romanza, Boccaccio costruisce, in momenti determinati della sua esistenza, numerose opere che fanno da fondamento a generi e a schemi destinati a durare per secoli: dal romanzo d'avventura (*Filocolo*) al romanzo cavalleresco (*Filostrato*, *Teseida*), al genere arcadico-pastorale (*Commedia delle ninfe fiorentine*), al poemetto idillico (*Ninfale fiesolano*), al romanzo-confessione sentimentale (*Elegia di Madonna Fiammetta*), alla novella moderna (*Decameron*); ma soltanto i

I nuovi generi narrativi

Le Rime

componenti lirici, le *Rime*, percorrono tutto l'arco della sua esistenza: esse mostrano la disponibilità dell'autore a praticare – anche in un ambito che non è tra quelli essenziali del suo lavoro – linguaggi e modelli differenti. Nel riprendere motivi e suggestioni della cultura europea dei secoli XII e XIII, Boccaccio li traduce in un orizzonte più mondano, più laico, privilegiando la comunicatività (per cui è essenziale la scelta del volgare) e cercando nuove forme di rappresentazione della realtà.

Elementi autobiografici

Queste opere presentano numerosi elementi autobiografici, ma trasferiti e oggettivati in una dimensione narrativa, in un gioco di allusioni, invenzioni, enigmi o vere e proprie mistificazioni: la scrittura di Boccaccio si rivolge sempre all'esterno, ama i movimenti romanzeschi e narrativi, l'affabulazione; non si arresta mai a definire, come quella di Petrarca, l'io dell'autore e i suoi sottili risvolti.

«Cortesia» e municipalità

In tutta la ricca produzione volgare di Boccaccio si mescolano un atteggiamento cortese (che ha il suo punto di riferimento nella corte angioina) e un atteggiamento comunale e municipale (che si rapporta alla vita di Firenze); ma muovendo da tali premesse lo scrittore sa poi allargare lo sguardo all'intero mondo civile contemporaneo.

Un mediatore culturale

Oltre che nei suoi scritti, Boccaccio manifesta la sua apertura anche nella attività di organizzatore e suscitatore di cultura: a Firenze egli opera come un vero mediatore di modelli letterari, dando impulso a un notevole lavoro di trascrizione e diffusione di manoscritti che va dalle opere della tradizione romanza e popolare a Dante, a Petrarca, ai classici che più interessano nella nuova prospettiva umanistica. Egli ha ben chiaro che il pubblico della letteratura non si limita al mondo degli studiosi, ma coincide con quanti sono dotati di coscienza civile e di capacità di sentire; e resta sempre ben convinto della preminenza del volgare come lingua della moderna letteratura (e ribadì questo suo pensiero anche in una discussione con il Petrarca, tra il '64 e il '65).

L'umanesimo municipale del Boccaccio

Il suo atteggiamento umanistico (sempre più esplicito dopo il '50, cfr. 2.5.15) è insomma assai diverso da quello del grande amico e maestro: ha qualcosa di più cordiale e non pone mai in vera antitesi lo studio dell'antichità e il mondo contemporaneo. Boccaccio aspira piuttosto a integrare la nuova cultura entro l'orizzonte comunale, legando lo studio dei classici all'espressione della coscienza «municipale»: in questo modo egli si configura come punto di riferimento essenziale per lo sviluppo dell'Umanesimo fiorentino (cfr. 3.3.7).

2.5.3. Le opere del periodo napoletano.

Gli scritti cortesi

Gli scritti della giovinezza napoletana di Boccaccio si rivolgono al pubblico cortese, un pubblico in cui acquistano un grande rilievo le donne, tra le quali c'è sempre una donna amata dallo scrittore. Ogni opera si giustifica in nome della vicenda amorosa dell'autore, vuol essere come uno specchio del suo rapporto con la donna scelta tra le altre donne «gentili». Se si tralasciano le varie *Rime* scritte già in quegli anni, il primo di tali testi è la *Caccia di Diana*, poemetto in terza rima di diciotto canti, precedente al 1334, che riprende due schemi allora molto diffusi, quello dell'elogio-rassegna delle belle della città e quello della descrizione della caccia.

La *Caccia di Diana*

Opera di fortuna europea (attestata da numerosi manoscritti e stampata per la prima volta in due edizioni del 1472) è il *Filocolo*, ampio romanzo in prosa in cinque libri, il frutto più rigoglioso dell'esperienza giovanile di Boccaccio, concluso probabilmente nel 1336. Esso si presenta come risposta a una richiesta della donna amata, Fiammetta (indicata, attraverso una tortuosa narrazione, come figlia di re Roberto): udendo parlare, nei «ragionamenti» di una brigata napoletana, delle vicende di Florio e Biancifiore, Fiammetta avrebbe infatti invitato l'autore a «comporre un picciolo libretto» in proposito.

Filocolo

La storia dei due giovani amanti aveva avuto grande successo nella tradizione romanza: era stata narrata da un poemetto francese in varie versioni e ripresa da uno dei primissimi cantari toscani, il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*. Su questa materia Boccaccio opera una eccezionale amplificazione narrativa, tematica, stilistica, concentrando nella scrittura le sue varie curiosità culturali: al nucleo narrativo originario, di estrema semplicità, sovrappone lo schema del romanzo greco alessandrino (che aveva avuto fortunate riprese nella letteratura medievale) e quindi moltiplica gli antefatti, le peripezie, i viaggi, i pericoli, le digressioni.

Amplificazione di una materia tradizionale

La narrazione è piena di descrizioni, discorsi, monologhi sentimentali, divagazioni dotte: per questo la critica ha parlato di una preminenza, nel *Filocolo*, delle effusioni liriche e degli artifici retorici sul ritmo narrativo. In realtà i personaggi e la loro vicenda si reggono qui proprio sull'incastro prezioso di «parlate» interminabili (per esempio di numerosi «lamenti d'amore»), sulla ripresa e la variazione di dati eruditi, mitologici, romanzeschi di origine classica e medievale, latina e volgare. È un perfetto esempio di narrazione tardo-gotica (cfr. 2.2.5), fitta di emblemi, apparizioni simboliche, disegni manierati, e nella quale si alternano momenti tragici, eroici, comici, elegiaci.

La storia di Florio e Biancifiore

Sotto i segni più stilizzati si nascondono talvolta allusioni autobiografiche: il romanzo, infatti, vuol essere anche uno specchio indiretto e moltiplicato della vita cortese napoletana, offrendoci una idealizzazione delle passioni, dei desideri, dei comportamenti di quella società vagheggiata dall'autore. E su tutto il materiale messo in gioco Boccaccio impone il suo piacere, quasi sensuale, di raccontare; l'effetto romanzesco è accresciuto dai numerosi anacronismi e dalle disinvolute confusioni storiche e geografiche (comunque tipiche della tradizione medievale). Nella continua esibizione di giochi retorici e di immagini colorite, la prosa mantiene un ritmo incalzante; la sintassi, studiatissima, accumula, in successione paratattica, figure e preziose scelte lessicali. Nella sua esuberanza, il *Filocolo* costituisce una sorta di punto di partenza della narrativa moderna; e il suo influsso si farà sentire soprattutto fuori d'Italia.

Idealizzazione della società cortese

Un modello per la narrativa futura

Di incerta datazione è il *Filostrato*, poemetto in ottave diviso in nove parti, ritenuto da alcuni studiosi anteriore al *Filocolo*, da altri spostato verso la fine del periodo napoletano. In esso il Boccaccio si confronta direttamente con la recente tradizione dei cantari: insieme al *Teseida* e al *Ninfale fiesolano* quest'opera fissa un modello di uso narrativo dell'ottava, essenziale per tutta la letteratura italiana fino al Seicento. Il tema è ricavato dai romanzi del ciclo troiano, ma si limita a un unico episodio, quello dell'amore del giovane Troilo, figlio di Priamo, per la bella vedova greca Criseida, prigioniera a Troia. Il titolo *Filostrato*, nel solito greco approssimativo del Boccaccio, significa «vinto d'amore»; ed è il nome stesso che assume

Filostrato

l'autore nel dedicare l'opera alla donna lontana (chiamata col nome di Filomena).

Le componenti storiche, belliche, eroiche del ciclo troiano vengono qui messe da parte per dar rilievo soltanto alla vicenda amorosa: in piena luce sono il nascere dell'amore in Troiolo, i mezzi a cui ricorre per comunicarlo alla donna, il rapporto segreto che si stabilisce tra i due. Sullo sfondo della guerra di Troia si muovono immagini di erotismo quotidiano, e nella figura di Troiolo si fondono in maniera suggestiva il trasporto dei sensi e una ostinata intensità sentimentale. Il linguaggio è spedito, semplice, colloquiale, ben diverso da quello sovraccarico del *Filocolo*.

Teseida
delle nozze
d'Emilia

L'orizzonte eroico, cortese e cavalleresco ha un ruolo fondamentale nel *Teseida delle nozze d'Emilia*, poema in ottave in dodici libri dedicato a Fiammetta, scritto tra il '39 e il '40 e forse sistemato più tardi a Firenze. La narrazione attinge alle vicende del ciclo tebano ma si concentra sulla contesa tra due teban prigionieri ad Atene, Arcita e Palemone, legati da forte amicizia, che si innamorano entrambi della bellissima Emilia, ex amazzona e cognata di Teseo e si conclude con la morte di Arcita e le nozze tra Emilia e Palemone.

Il motivo
delle armi
e quello
dell'amore

Il motivo delle «armi» (come dice l'autore, mai precedentemente trattato nel «volgar lazio») si intreccia a quello dell'amore, affermato in tutta la sua pienezza sentimentale. Elementi drammatici, spunti comici e preziosi ricami descrittivi variano e colorano un universo fatto di gesti eccessivi, di prove di magnificenza, di splendore, di cortesia. Il mondo del mito classico si presenta come una proiezione, resa più seducente dalla distanza del mondo cortese e cavalleresco; e la narrazione dà ampio risalto ai riti di questo universo: dal torneo, con lo splendido catalogo degli eroi che vi prendono parte, alle cerimonie funebri e nuziali. L'ottava acquista una notevole fluidità narrativa, quasi animandosi nella gioia di rappresentare quella dimensione fascinosa, che ha al suo centro la figura fragile e conturbante di Emilia.

2.5.4. Una letteratura per Firenze.

Il ritorno a Firenze (inverno 1340-41) induce Boccaccio a tentare una letteratura capace di legare l'orizzonte cortese, in cui egli si è mosso negli anni precedenti, all'ambiente della sua città e alla sua ricca tradizione.

La *Commedia*
delle ninfe
fiorentine

Scritta tra il '41 e il '42, la *Commedia delle ninfe fiorentine* (diffusa più tardi col titolo inesatto di *Ninfale d'Ameto*) costituisce così un omaggio a Firenze e alle donne fiorentine. Il testo alterna prosa e poesia: a un'ampia narrazione e descrizione in prosa si avvicendano componimenti in terza rima, cantati dai vari personaggi. Tutto è sotto il segno di Amore, «del ben vivere umano maestro e regola»: dalle immagini della «fiorentina bellezza» l'autore trae conforto in un momento triste della sua vita (dopo il ritorno in patria, infatti, egli non riesce a trovare una sistemazione soddisfacente).

L'amore
di Ameto
e di Lia

Gli antichi schemi di rappresentazione del mondo pastorale si incentravano tradizionalmente sulla descrizione di una natura gradevole, fatta di paesaggi boscosi ma accogliente e serena, abitata da dignitosi pastori e da ninfe piene di grazia: questi schemi vengono trasferiti da Boccaccio nelle colline nei pressi di Firenze, dove il pastore Ameto si intrattiene con sette ninfe, devote di Venere, innamorandosi di Lia e trasformandosi «d'animale bruto» in «uomo».

All'ambientazione pastorale Boccaccio sovrappone gli schemi allegorici della tradizione medievale (con l'occhio rivolto prima di tutto a Dante); ma la novità della *Commedia delle ninfe fiorentine* sta nel fatto che sia i moduli pastorali, sia quelli allegorici vengono trasposti in un orizzonte tutto mondano e cortese, in un contesto raffinato, fitto di allusioni e di suggestioni. La descrizione delle sette donne è tutta al di qua dell'allegoria che emerge alla fine; l'occhio di Ameto (con cui l'autore si identifica esplicitamente) insiste sullo splendore fisico di quelle apparizioni femminili, sull'eleganza delle loro vesti, sullo svelarsi e sul nascondersi dei loro corpi, sul loro fascino erotico: queste rappresentazioni impongono un nuovo canone della bellezza femminile – nettamente sensuale – che avrà vari svolgimenti, soprattutto nel Cinquecento.

L'innovazione
boccacesca

L'uso dell'allegoria nella *Commedia delle ninfe fiorentine* è tutto esteriore e strumentale: al Boccaccio interessano le immagini erotiche e cortesi di quelle figure, gli schemi novellistici e romanzeschi che a esse si possono applicare. Il legame con una tradizione ridotta a puro ornamento rivela ancora il carattere tardo-gotico di questa esperienza.

Uso strumentale
dell'allegoria

Più stretto rapporto con la tradizione dell'allegoria medievale presenta l'*Amorosa visione*, poema in terza rima in cinquanta canti, composto direttamente sul modello dantesco tra il '42 e il '43; dopo questa redazione, trasmessaci da alcuni manoscritti, Boccaccio rielaborò l'opera tra il '55 e il '60, perfezionandone gli aspetti eruditi e immettendovi nuovi elementi morali. Sotto lo schema del sogno e del trionfo allegorico, che sarà ripreso nell'incompiuto poema del Petrarca (cfr. 2.4.14) e in molte opere letterarie e figurative del Quattrocento, Boccaccio ci presenta una specie di catalogo-enciclopedia dei comportamenti umani e delle figure storiche e legendarie. L'opera si conclude con l'incontro, ambiguo e pieno di sorprese, tra il poeta e Fiammetta. Molto più monotona delle opere precedenti, l'*Amorosa visione* propone una interpretazione «laica» del modello dantesco, poiché piega lo schema del viaggio allegorico e morale nella ricerca di una figura femminile tutta terrestre e sensuale.

Amorosa visione

L'amore per la tradizione fiorentina si esprime in modo originale nel *Ninfale fiesolano*, poemetto in 473 ottave scritto probabilmente tra il '44 e il '46, poco prima del *Decameron* (anche se alcuni critici arrivano a retrodatarlo fino agli anni napoletani).

Ninfale fiesolano

Il poemetto vuole essere prima di tutto un cordiale omaggio a Firenze: sotto il segno di Amore, si raccontano le origini di Fiesole e di Firenze, fondata dai discendenti di Africo e Mensola. La parte più ampia e più intensa della narrazione è dedicata appunto all'amore di Africo e Mensola e alla loro infelice fine.

L'amore
di Africo
e Mensola

L'ottava fluisce qui con elegante semplicità, riprendendo, assai più che nel *Filostrato* e nel *Teseida*, il ritmo, le cadenze e le formule linguistiche del cantare popolare toscano, mentre lo sfondo è costituito da un suggestivo paesaggio campestre toscano. A questi schemi più popolari si sovrappongono fitti motivi di origine classica, attinti alla poesia pastorale e bucolica e a Ovidio.

Schema popolare
e motivi classici

La rappresentazione, oggettiva e diretta, si tiene lontana dalle sottili allusioni mondane e cortesi degli altri scritti giovanili: la vita contadina, semplice e ingenua, animata da sentimenti elementari, si disegna con assoluta evidenza (e dal *Ninfale* si svilupperà in seguito tutta una letteratura «rustica» toscana).

Il mondo
contadino

Schemi idillici, comici, realistici illuminano soprattutto i freschi e sponta-

Desiderio e ingenuità nei sentimenti giovanili, che sorgono e vivono per forza naturale. Nel paesaggio toscano, proiettato in un passato mitico e originario, la vita di Africo si concentra tutta in un desiderio intensissimo, estraneo a ogni intervento razionale o culturale; in Mensola si incarna la più pura immagine della ritrosia, dell'inafferrabilità, della ingenua paura dell'ignoto; e dietro i due protagonisti si delineano uno sfondo di affetti familiari, la cui tenerezza si regge sulla più naturale consuetudine fisica. Nel narrare la tragica fine dei due giovani, Boccaccio ci comunica un amaro sgomento per il distruggersi della giovinezza, per l'improvviso spezzarsi di esistenze che non possono difendersi dall'azione malefica di forze superiori e soverchianti. Il linguaggio, che ha cadenze di poesia popolare, si adegua spontaneamente a questa rappresentazione essenziale, fatta di limpidi gesti e priva di qualsiasi ambiguità.

2.5.5. L'Elegia di Madonna Fiammetta.

Una donna che parla Quest'opera costituisce la sintesi dei motivi amorosi, cortesi e classicistici della produzione giovanile di Boccaccio: scritta forse tra il '43 e il '44, sotto forma di lunga lettera in prosa rivolta da Fiammetta «alle innamorate donne», essa riprende i moduli dell'elegia erotica latina, amplificandone oltremodo la misura. La novità più sorprendente è data dal fatto che Boccaccio attribuisce direttamente la parola a una voce femminile: la donna non è rappresentata come oggetto d'amore, come personaggio affascinante «raccontata» da una voce maschile, ma come soggetto che parla, come amante abbandonata e disperata che si manifesta ad altre donne per suscitare la loro compassione e consolarsi così della propria sofferenza.

La vicenda autobiografica di Panfilo e Fiammetta

Ma su questa essenziale novità si proiettano ancora i consueti schemi autobiografici di Boccaccio, rovesciati e cambiati di segno: a parlare è Fiammetta, il grande amore napoletano dello scrittore; essa ci dice del suo amore per un giovane fiorentino, Panfilo (ritratto dell'autore), che la tradisce lasciando Napoli per tornare a Firenze. Attraverso questo scambio delle parti e la parola di Fiammetta prendono vita nostalgiche immagini del mondo cortese napoletano, e il Boccaccio esprime indirettamente il proprio dolore per la perdita di tutto ciò che il solo nome di Fiammetta rappresenta.

Un «romanzo psicologico»

Con questa struttura si costruisce il primo «romanzo psicologico» della nostra letteratura: Fiammetta non racconta eventi, ma esprime i vari sentimenti che l'amore suscita in lei, prima la gioia del possesso, poi l'intollerabile dolore per la partenza di Panfilo, per il suo silenzio, per il suo tradimento. La descrizione dei moti dell'animo è tanto più interna al personaggio che parla, in quanto l'affetto per Panfilo è «segreto»: Fiammetta, sposata a un marito premuroso che si preoccupa per lei, deve infatti nascondergli anche le ragioni del proprio evidente soffrire.

Letterarietà dei sentimenti dei personaggi

L'analisi psicologica dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* non ha però nulla a che fare con la psicologia a cui siamo oggi abituati: ciò che avviene nell'animo di Fiammetta è tutto determinato da un fittissimo contesto letterario (in cui è in primo piano, ancora una volta, Ovidio), e situazioni e punti di vista obbediscono a una calcolatissima serie di opposizioni, simmetrie, dislocazioni. In ogni passo dell'opera si

affacciano personaggi e invenzioni di matrice colta, raffinati *exempla* amorosi, soprattutto di origine classica. La letterarietà di Fiammetta filtra d'altra parte una concezione tutta concreta e carnale dell'amore, che non cerca altre beatitudini se non quelle del rapporto fisico tra gli amanti.

Una concezione concreta dell'amore

Dal punto di vista linguistico, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* porta fino in fondo il processo di latinizzazione della sintassi volgare: scostandosi dalla retorica della prosa medievale (di cui però non mancano echi), Boccaccio si concentra infatti sul gioco delle subordinazioni, rinvia il verbo reggente verso la fine del periodo e crea un ritmo avvolgente, pieno di pause e di incisi, ma sempre preciso e razionalmente misurato.

2.5.6. Il Decameron: composizione, pubblicazione, diffusione.

Subito dopo la terribile peste nera che infuriò a Firenze nel 1348, e in un arco di tempo che giunse almeno fino al 1351, Boccaccio compose il suo capolavoro, la raccolta di cento novelle dal titolo *Decameron*, parola modellata sul greco, riferentesi alle «dieci giornate» in cui le novelle sono distribuite e ricalcata sul titolo di un trattato di sant'Ambrogio, *Hexaameron* (Boccaccio leggeva la parola con l'accento sull'ultima sillaba, *Decameròn*, e fece uso anche della forma *Decamerone*).

La redazione del capolavoro

Non si ha nessuna notizia precisa sui vari tempi della redazione: molte delle novelle raccolte possono essere state abbozzate già prima del '48, anche se la struttura del libro fa riferimento alla calamità di quell'anno. Qualche studioso ha pensato anche che diversi gruppi di giornate siano stati progettati, compilati e messi in circolazione in fasi diverse; e poiché la quarta giornata è preceduta da un'introduzione dell'autore, che risponde ad alcune critiche rivolte alle sue novelle, è probabile che le prime tre giornate fossero divulgate a parte, anche prima della redazione delle altre.

In ogni modo, l'opera si diffuse subito con rapidità, consacrando la fama del suo autore in Italia e fuori. Pur avendo a un certo punto deciso di dedicarsi soprattutto agli studi umanistici e nutrito preoccupazioni di ordine religioso, Boccaccio non abbandonò mai del tutto il *Decameron*, anzi ricopiò e corresse varie volte il testo. E di questo suo lavoro abbiamo un documento essenziale, un manoscritto autografo redatto intorno al 1370 e conservato nel codice di Berlino Hamilton 1470 (manca solo di brevi passi): è un manoscritto membranaceo molto elegante, di grande formato, redatto su due colonne in scrittura gotica testuale, che in un primo momento era destinato a qualche autorevole personaggio e che poi Boccaccio tenne come copia personale. Solo in questo secolo è stata verificata la natura autografa di questo manoscritto, su cui si basano le più recenti edizioni critiche.

Tradizione e diffusione dell'opera

L'eccezionale diffusione del *Decameron* nei secoli XIV e XV è attestata da un gran numero di manoscritti (se poi si aggiungono quelli più tardi dei secoli XVI e XVII, se ne contano circa 150). I primi copisti e i primi possessori di copie, molte realizzate su carta di piccolo formato, furono soprattutto dei mercanti. Ma l'opera penetrò anche in ambienti molto diversi, e specialmente nel secolo XV se ne produssero eleganti esemplari illustrati. Subito si ebbero anche numerose traduzioni.

Con il nascere della stampa, il *Decameron* divenne immediatamente uno dei li-

bri piú stampati e diffusi (la prima edizione risale al 1470 e venne impressa quasi sicuramente a Napoli). Dopo che, all'inizio del Cinquecento, il Bembo fissò nel *Decameron* il modello perfetto della prosa volgare (cfr. 4.4.3), i problemi legati alla precisa costituzione del testo crearono dibattiti accesi, piú che per qualsiasi altro classico italiano; e un intenso lavoro fu svolto a Firenze per l'allestimento della grande edizione del 1582. Fin dal 1559 il *Decameron* fu inserito tra i libri proibiti: venne concessa la circolazione soltanto di curiose edizioni espurgate e moralizzate («corretta» dei passi scandalosi o dei riferimenti sconvenienti agli ecclesiastici era anche l'edizione del 1582).

2.5.7. *Gli interventi dell'autore.*

Tre passaggi
in prima persona

L'autore parla in prima persona soltanto in tre punti del *Decameron*: all'inizio (in un breve proemio e nell'introduzione alla prima giornata), nell'introduzione alla quarta giornata e in una breve conclusione.

Il proemio

Nel proemio egli si rivolge alle donne, destinatarie ideali dell'opera: liberatosi dal fuoco amoroso che aveva consumato la sua giovinezza, egli intende dar prova di gratitudine verso quante in passato lo hanno consolato nei suoi dolori d'amore; e perciò scrive un libro la cui lettura possa confortare le donne, costrette dalla società a tenere «l'amorose fiamme nascose» e private di quelle distrazioni che sono invece ampiamente concesse agli uomini. Per riparare al «peccato della fortuna», che tiene le donne chiuse nelle loro case, il libro offre il racconto di «cento novelle, o favole o parabole o istorie», in cui si vedranno «piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti... così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi».

L'introduzione
alla IV giornata

Nell'introduzione alla quarta giornata, anch'essa indirizzata alle donne, Boccaccio difende lo «istilo umilissimo e rimesso» della sua opera, contro le critiche di quelli che lo accusano di voler troppo piacere alle donne e di metterle al centro del suo discorso; e narra una celebre novellina, quella di Filippo Balducci e delle pape, che mostra scherzosamente quanto sia forte l'attrazione verso il sesso femminile e come l'amore per le donne sia dettato dalle leggi della natura, alle quali è impossibile e dannoso resistere.

La conclusione

Nella «conclusione dell'autore», rivolta sempre alle «nobilissime giovani», si prevenono altre possibili critiche moralistiche all'opera e si esaltano la varietà della materia narrata, la molteplicità dei pareri e dei punti di vista, la stessa mutabilità delle cose del mondo.

Una scrittura
oggettiva aperta
alla realtà

A parte questi tre piccoli spazi, la voce di Boccaccio nel *Decameron* tende a mettersi da parte: egli si affida a una scrittura oggettiva, rinunciando a tutte quelle allusioni autobiografiche che caratterizzavano molte sue opere giovanili; e nello stesso tempo si allontana dal loro sfoggio di erudizione e di letterarietà, dal loro preziosismo qualche volta ingenuo ed eccessivo. Ora un tessuto narrativo nutrito delle fonti piú diverse ci mette in rapporto con realtà storiche e sociali in cui l'autore non si proietta piú in maniera evidente.

La «cornice»

Le novelle vengono inserite entro una complessa struttura, calcolata con cura in tutti i particolari (quella che solitamente viene chiamata *cornice*), che le connette a una situazione precisa e ad alcune figure di narratori.

2.5.8. *Un «orrido cominciamento»: la peste di Firenze.*

La narrazione è legata alla «dolcezza» e al «piacere», ma ha un «orrido cominciamento», comincia cioè dalla descrizione della città di Firenze in preda alla peste del 1348. L'epidemia sconvolge ogni ordine morale e civile, annulla ogni «autorità delle leggi», rompe ogni schermo e difesa, invadendo ogni ambiente sociale; i sopravvissuti sono vittime di «paure e immaginazioni» che rovesciano tutte le abitudini e tutti i «costumi». Non si rispettano piú le barriere tra le classi sociali e saltano tutti i ritegni dettati solitamente dal pudore e dalle convenienze.

Peste
e ordine civile

L'accurata rappresentazione del contagio fatta da Boccaccio ha certamente alle spalle alcuni celebri precedenti letterari (egli si servì soprattutto dello storico medievale Paolo Diacono, che scrisse della peste scoppiata in Italia ai tempi di Giustiniano in *Historia Langobardorum*, II, 4-5); ma essa non costituisce, come hanno sostenuto molti critici, una pura esercitazione letteraria o un semplice sfoggio di bravura descrittiva, perché vuol anzitutto proporsi come immagine di orrore: nel *Decameron* Boccaccio intende partire da un impassibile resoconto dello stato di massima disgregazione raggiunto dalla società contemporanea.

La disgregazione
della società
contemporanea

2.5.9. *La brigata dei narratori.*

Mentre la città è in preda alla violenza della natura e al caos sociale, sette fanciulle e tre giovani si incontrano nella chiesa di Santa Maria Novella: Boccaccio finge che si tratti di persone reali, a cui attribuisce nomi fittizi, atti a rivelare le qualità di ciascuno. Le donne sono chiamate Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elissa. È Pampinea a proporre alle altre di abbandonare la città e di rifugiarsi nel contado, nelle proprietà di cui ciascuna di loro è ben dotata. A loro si aggiungono i tre giovani, Panfilo, Filostrato, Dioneo e, con servitori e masserizie, la compagnia si trasferisce un mercoledì mattina in campagna, due sole miglia fuori di Firenze, dove sorge un attrezzatissimo «palagio» circondato da prati, giardini e luoghi ameni di ogni genere. Qui il gruppo organizza una vita di svaghi e di dilette, tenendo lontana ogni cattiva notizia che giunga da fuori, e decide di eleggere, a turno tra i dieci, una *regina* o un *re* che regoli la vita di ogni giornata.

La fuga
da Firenze

La vita
al «palagio»
della brigata

Eletta regina per prima, Pampinea decide che si passi il pomeriggio al fresco in un verde prato, raccontando novelle. Così per dieci giorni, sotto il reggimento di diversi re, ognuno dei giovani racconta una novella (dieci per uno, alla fine cento in tutto); solo il venerdì e il sabato non si eleggono nuovi re e non si raccontano novelle. La regina o il re scelgono ogni volta i temi delle novelle da narrare nella giornata, e ciascun narratore deve attenersi all'argomento, con l'eccezione di Dioneo, che a un certo punto acquista il privilegio di raccontare ogni volta l'ultima novella, libero da vincoli tematici. Il libro è diviso con cate-

Suddivisione
in giornate

gorica precisione nelle dieci giornate in cui si collocano le narrazioni (cfr. DATI, tav. 29). Nelle introduzioni e nelle conclusioni delle singole giornate Boccaccio descrive la vita amena della brigata e i luoghi in cui essa si svolge; e tra una novella e l'altra i giovani si scambiano varie battute di commento e apprezzamento delle novelle raccontate. Alla fine di ogni giornata una donna recita una ballata di leggera e quasi sospesa sensualità, che fa da contrappunto musicale alla densità fisica e intellettuale della materia narrativa.

Un mondo stilizzato e composto

In questo modo il raccontare diventa restaurazione di un ordine, risposta allo sconvolgimento che la peste ha causato nella città; la vita della brigata, pur rivolta al piacere, si afferma infatti come coesistenza conveniente e onesta, come immagine ideale di una rinnovata dimensione civile. I rapporti tra i tre giovani e le sette fanciulle restano nell'ambito di un distaccato «decoro», nonostante la materia erotica che impronta molte novelle. Il loro non è un «mondo alla rovescia», uno sbrigliato universo carnevalesco, ma un mondo stilizzato e ben composto.

I personaggi

Tensioni sotterranee (svelate da certe battute aggressive) e tentazioni amoroze sfiorano la loro convivenza, ma essi restano immagini di rapporti ipotetici

DATI tav. 29

Struttura generale del *Decameron*

Si riportano qui gli argomenti delle varie giornate (anche con le parole con cui sono indicati nelle apposite rubriche) e i nomi dei re di ogni giornata.

I giornata *Mercoledì*

Introduzione: si descrive la peste e si narra la formazione della brigata e la sua partenza verso un «luogo» del contado.

TEMA LIBERO: «si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno».

Regina: *Pampinea*.

II giornata *Giovedì*

FORTUNA E PERIPEZIE: «si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine».

Regina: *Filomena*.

III giornata *Domenica*

INGEGNO E ABILITÀ: «si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse».

Regina: *Neifile*.

IV giornata *Lunedì*

Ampia introduzione con la novellina di Filippo Balducci e delle papere.

AMORI TRAGICI: «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine».

Re: *Filostrato*.

V giornata *Martedì*

AMORI A LIETO FINE: «si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri e sventurati accidenti, felicemente avvenisse».

Regina: *Fiammetta*.

VI giornata *Mercoledì*

I MOTTI DI SPIRITO: «si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno».

Regina: *Elissa*.

VII giornata *Giovedì*

BEFFE AI MARITI: «si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sí».

Re: *Dioneo*.

VIII giornata *Domenica*

BEFFE DI VARIO TIPO: «si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno».

Regina: *Lauretta*.

IX giornata *Lunedì*

TEMA LIBERO: «si ragiona ciascuno secondo che gli piace e di quello che più gli aggrada».

Regina: *Emilia*.

X giornata *Martedì*

CORTESIA E LIBERALITÀ: «si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'onore o d'altra cosa».

Re: *Panfilo*.

e di desideri sospesi, protagonisti di vicende e di storie solo possibili, come rivelano i loro nomi, quasi tutti coincidenti con quelli di personaggi che hanno vissuto avventure d'amore in precedenti opere di Boccaccio. Nei tre personaggi maschili, d'altra parte, l'autore presenta tre diverse immagini di se stesso.

Queste figure potenziali appaiono perciò, per necessità di struttura, opache, prive di individualità e di psicologia precisa, e si confondono facilmente l'una con l'altra: esse devono guardare, dall'ordine perfetto di una vita regolata ed elegante, l'infinita varietà di forme del mondo reale, l'estrema mutevolezza delle avventure e dei desideri, la complicata trama degli inganni, tutto ciò che è rappresentato nelle novelle. Grazie al loro punto di vista sicuro e superiore possono giocare a identificarsi ambigualmente con le situazioni narrative e possono anche praticare la trasgressione, come fa il personaggio di Dioneo, che, oltre a svincolarsi dai temi delle giornate, propende per la più scatenata mate-

ria comica ed erotica e si avvale di una estrema libertà di parole.

In ogni modo, i narratori costituiscono uno schermo necessario tra l'autore e la materia delle novelle: con le loro reazioni permettono, dall'interno del libro, una relativa varietà di punti di vista; suggeriscono ai lettori diverse possibili identificazioni psicologiche con la materia narrata: e in definitiva traducono variamente, con sottile e artificioso distanziamento, il punto di vista dell'autore.

2.5.10. La coerenza della struttura.

Corrispondenze
e richiami

La rappresentazione della vita della brigata, che si oppone al caos della città devastata dalla peste, riceve comunque il suo valore soprattutto dall'incessante svilupparsi e differenziarsi di temi, situazioni, spunti fantastici, avventurosi, comici e patetici offerti dalle novelle. Numerosi e sottili sono i rapporti che intercorrono tra la cornice e la successione delle storie, le corrispondenze e i richiami tra esse da un punto all'altro del libro; e valenze particolari può assumere la collocazione di ciascuna in un certo punto della singola giornata e di tutta l'opera. La struttura del *Decameron* rivela insomma una coerenza, una sottigliezza, una rete di equilibri veramente sorprendente. Per questa cura della struttura il capolavoro di Boccaccio si riallaccia alla tradizione medievale, anche se l'uso di «cornici» attorno a raccolte di novelle costituisce uno schema antropologico presente presso le culture più diverse (già nel mondo arabo, la raccolta delle *Mille e una notte* si era presentata come una serie di racconti in «riquadro», destinati ad allontanare un pericolo mortale).

Struttura
e tradizione
medievale

Narrazione
e varietà
del reale

La narrazione ordina e interpreta un mondo infinitamente mutevole e aleatorio, che presenta personaggi e atteggiamenti contrastanti, spesso in conflitto fra loro. Ma questo ordine è tutto interno, fatto di echi e di simmetrie, di percorsi non immediatamente visibili, del continuo sovrapporsi tra i modelli di comportamento rappresentati dai giovani narratori e quelli più corposi incarnati dai personaggi delle novelle. Il mondo del *Decameron* non è organizzato dal di fuori e non è orientato verso veri punti d'arrivo. I suoi significati più alti nascono tutti dal concreto tessuto dei rapporti narrativi, relativamente libero e aperto alla varietà del reale.

2.5.11. I temi delle novelle.

Le figure
esemplari

In punti strategici del libro alcune novelle sottolineano l'esemplarità di certi personaggi, traducendola in gesti, parole e condotta sociale significativi. Quasi del tutto dedicate a queste figure esemplari sono la sesta e la decima giornata.

La vi e la x
giornata

Nella sesta giornata il valore del personaggio si esprime attraverso il sapiente uso del linguaggio, in particolare del *motto di spirito*, che regola o sospende il conflitto con gli altri individui, che trasforma l'aggressività in superiore manifestazione di civiltà (e la pratica del motto di spirito è presentata co-

me espressione perfetta della civiltà fiorentina). Nella decima giornata lo stesso valore si afferma attraverso prove di magnificenza e di cortesia, nel saper fare dono del proprio essere e dei propri beni, nel consumarsi in splendida liberalità.

Attraverso fini nessi, le novelle della sesta e della decima giornata si richiamano a molte della prima, in cui le doti primarie dei protagonisti sono l'arguzia e l'aggressività. E d'altra parte la sesta giornata si apre con alcune immagini che riassumono in forma rovesciata l'intero organismo del *Decameron*: proprio al centro del libro, l'introduzione a questa giornata propone un veemente dialogo, pieno di doppi sensi osceni, tra i servi Licisca e Tindaro (un capovolgimento del nobile colloquio dei narratori); e la prima, brevissima novella della giornata ci presenta un cavaliere che a sua volta ne racconta una male e disordinatamente tanto da esser messo a tacere dalla nobile madonna Oretta (l'inettitudine del cavaliere rappresenta così il rovescio dell'elegante modo di narrare del *Decameron*).

La natura dei personaggi si manifesta anche attraverso la fittissima tematica religiosa, presente in ogni zona dell'opera. La religione e il clero sono componenti fondamentali della vita contemporanea, e Boccaccio ne tiene ben conto, senza per questo dare alla sua opera una dimensione spirituale e senza impegnarsi in critiche del mondo religioso: legandosi alla tradizione antifratesca, molto diffusa nella cultura del secolo XIII, egli si limita semmai a qualche frecciata contro l'ipocrisia degli uomini di chiesa e la loro condotta inconsequente.

Il clero
e la tematica
religiosa

E poiché tutte le cose hanno «principio» da Dio, le giornate iniziali (e soprattutto la prima) danno ampio spazio a situazioni e vicende che hanno a che fare con la religione. La prima celebre novella di ser Ciappelletto ci propone un'immagine paradossale di uso del sacro: ci delinea infatti l'*exploit* del malvagio peccatore che in punto di morte dà suprema prova di sé, recitando in una falsa confessione la parte dell'uomo virtuoso, che lo farà considerare addirittura santo dopo la morte. Non si tratta né di una esaltazione della maestria di Ciappelletto, né di una «riprensione» dei suoi vizi e del suo gioco blasfemo, ma della presentazione di una pratica di finzione e di rovesciamento, essenziale per capire tanti aspetti del *Decameron* (in questo caso vengono ribaltati i valori della confessione e della santità). Ai comportamenti esemplari Boccaccio intreccia continuamente (fino talvolta a confonderli insieme) atti e discorsi ambigui, che si presentano come negativi e nello stesso tempo chiedono consenso e simpatia al lettore. D'altra parte la comunicazione prevede spesso cose non dette, dette solo in parte, dette addirittura al contrario: molti personaggi entrano in contatto attraverso intermediari, attraverso eventi casuali, attraverso parole false e fuorvianti.

Ser Ciappelletto

Il rapporto più universale è quello amoroso, che Boccaccio rappresenta in tutte le sue possibili variazioni: dal puro soddisfacimento di un bisogno «naturale» alla sensualità più dolce e delicata, alla passione che accende il cuore e la mente, potenziando tutte le doti fisiche e intellettuali, all'eros più sconvolgente e indecifrabile che non è possibile controllare. L'amore può presentare risvolti allegri e comici, aggressivi e osceni; può darsi in forme remissive, tenere e patetiche, o tradursi in aperta lotta contro le costrizioni sociali; può comportare vi-

Il rapporto
amoroso

cende avventurose, che si concludono in un lieto fine, o scatenare violente gelosie, o cozzare contro rigidi divieti e arrivare a esiti tragici e distruttivi (questi ultimi suggellano tutte le novelle della quarta giornata). All'amore si lega sempre la giovinezza, e l'opera esalta l'autenticità degli istinti che guidano i giovani, deridendo gli ingiusti desideri dei vecchi, degli incapaci e degli indegni.

Esaltazione
della giovinezza

La presenza
femminile

Numerose sono le presenze femminili, vivaci e concrete e nello stesso tempo piene di misteriosa seduzione: splendide immagini del desiderio, che serbano in sé qualcosa di segreto e di indefinibile, anche quando si mostrano più disponibili e facilmente sensuali. E non mancano dolci e appassionate figure materne o ricche di amore materno: nell'apoteosi finale di Griselda, nell'ultima novella, si può del resto vedere, come ha suggerito Muscetta, un ultimo omaggio, affascinante proprio perché eccessivo, alla madre da Boccaccio tanto presto perduta (e si ricordi che questa novella fu tradotta in latino dal Petrarca, in un testo che ebbe eccezionale fortuna).

Gusto
del romanzesco

Il gusto del romanzesco ispira a sua volta novelle complesse e ricche di peripezie: l'avventura mette i personaggi a confronto con le forze della fortuna e può trascinarli verso un fascinosa imprevisto, che è anche benefico e liberatorio e ricostituisce l'essenza perduta della persona; ma può risolversi anche in un quasi magico percorso di iniziazione, che pone l'uomo in rapporto con forze mitiche e sotterranee (come nella novella di Andreuccio da Perugia, II, 5).

La ricerca di una dimensione occulta e funebre, allucinata e quasi diabolica, costituisce uno degli aspetti più affascinanti della narrativa boccacesca, spesso trascurato dalla critica, che nel *Decameron* ha invece visto soprattutto l'esaltazione dell'intelligenza dell'uomo, della sua capacità di resistere alla fortuna, della sua astuzia nel costruire inganni ai danni di altri uomini.

Le beffe:
il gioco
delle apparenze

Questa interpretazione ha privilegiato le novelle più esplicitamente comiche e quelle che mettono in scena delle *beffe* (interamente dedicate alla beffa sono le giornate settima e ottava): si tratta di novelle che mettono in atto una eccezionale serie di meccanismi del riso (e che saranno per secoli il punto di riferimento di tutta la tradizione comica italiana), ma non si legano certo a un astratto culto dell'intelligenza, né sono una mera esaltazione dell'abilità dei beffatori, ma piuttosto obbediscono al piacere sottile di inseguire le molteplici vie dell'aggressività, di inventare equivoci e miraggi, di giocare con varie e imprevedibili possibilità di identificazione tra il lettore e i personaggi.

La dimensione
allucinata
e aggressiva
del *Decameron*

Così i beffati sono indotti a scambiare l'illusione per realtà, e ciò genera effetti narrativi sorprendenti: spesso, come nelle novelle dedicate al personaggio di Calandrino (che, insieme ad altre dell'ottava e della nona giornata, costituiscono un vero e proprio ciclo), si giunge all'apoteosi della sciocchezza e a una serie di deliranti evasioni fantastiche. Altre volte trionfano la menzogna verbale o lo sproloquio senza limiti, che costruiscono un'assurda «realtà» (è il caso dell'altra celebre novella di frate Cipolla, VI, 10). Altre volte ci si immerge con furia in uno stravolto mondo contadino, di una violenza quasi diabolica (la novella del prete di Varlungo, VIII, 2). Altre volte si costruiscono elaboratissimi esercizi di crudeltà verso le vittime (come in molte novelle della settima giornata, o in quella celebre della vedova e dello scolare, VIII, 7).

2.5.12. I modi della rappresentazione.

Vastissimo è lo spazio storico e geografico del *Decameron*: la maggior parte delle novelle sono ambientate a Firenze e nella Toscana contemporanea, ma numerose si collocano nelle più varie regioni d'Italia (un posto particolare spetta a Napoli) o d'Europa, nel presente o nel passato prossimo, e fanno riferimento a personaggi e situazioni notissimi ai lettori del tempo. La storia e la geografia d'Europa, nello scorcio tra i secoli XIII e XIV, con proiezioni anche nell'Oriente islamico, dominano in tutto il *Decameron*, mentre abbastanza scarse (ma non trascurabili) sono le novelle ambientate in un passato più remoto o nell'antichità classica.

Lo spazio storico
e geografico

Lo schema del viaggio, con il suo fascino, i suoi pericoli e i suoi imprevisti, costituisce spesso l'ossatura della narrazione: esso comporta un paesaggio insieme reale e fantastico, che fa da eco alle avventure, aderisce ai loro toni e alle loro sfumature.

Geografia, storia e cronaca contemporanea nutrono quello che la critica suole definire il «realismo» di Boccaccio, concorrono cioè a dar vita a un mondo concreto e circostanziato, a rapporti difficili, vari, ambigui tra le cose e tra le persone. Ma questo «realismo» non ci dà un ritratto speculare, un «panorama» o una copia automatica della vita contemporanea e della sua dimensione quotidiana: il mondo di Boccaccio è, al contrario, un mondo finto, che si pone però come realtà, in quanto ingloba corrispondenze significative ed essenziali con l'universo circostante.

Il realismo
del Boccaccio

Sempre immersi in situazioni precise, i personaggi affermano se stessi, come già si è accennato, grazie alla loro capacità di apparire, di farsi riconoscere e valutare dagli altri; ma, per rappresentarli, Boccaccio non scende a minuti particolari, bensì fa balenare alcuni scorci rapidi, che spesso bastano a rivelare interi mondi. Un ruolo fondamentale assumono poi alcuni semplici spezzoni di realtà, certe figure e certi oggetti che si impongono con forza sulla narrazione grazie alla loro pura e semplice presenza. Altre volte, al contrario, è il gioco stilistico e linguistico dell'autore a dilatare il rilievo degli oggetti, a caricarli di valore, o a deformarne i connotati fino al grottesco.

Oggetti
e personaggi

2.5.13. La prosa del *Decameron*.

Tutti i materiali della narrazione sono sottoposti a una prosa raffinata, piena di sapienza stilistica, che porta al punto più alto l'impegno già rivelatosi nel *Filocolo* e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Ancora presenti sono alcuni schemi della retorica medievale, come l'uso di rime e la formazione di versi all'interno del periodo. Ma Boccaccio tende soprattutto ad approfondire il rapporto con la prosa latina antica, adattando il proprio volgare alle pieghe, ai ritmi, alle pause di quella.

Latinizzazione
della prosa

Questa latinizzazione della prosa volgare si muove in una direzione diversa

da quella tentata da Brunetto Latini (cfr. 1.1.6) e dal *Convivio* dantesco (cfr. 2.1.6): a Boccaccio interessa non tanto perseguire il rigore razionale e logico del periodo, quanto legare la piú lucida razionalità con una flessuosa capacità di aderire alle cose e alle situazioni.

Un modello di «edonismo linguistico»

La sua è una prosa avvolgente, fatta di periodi ampi e modulati, che sembrano voler seguire tutte le sinuosità, le sfumature della realtà mediante sempre nuove precisazioni e specificazioni. Nello stesso tempo questa prosa sa guardare le cose da lontano, compiacendosi della propria capacità di dire, della propria eleganza, del proprio decoro: può parlare di qualunque materia mantenendo un superiore distacco. Essa crea così un modello di «edonismo linguistico», che ha qualcosa di tortuoso, di lento e di estenuato e che avrà un peso notevole nella tradizione della prosa italiana, specialmente nel Cinquecento.

Varietà dei livelli stilistici

Ma non va trascurata la capacità che questa scrittura ha di far propri i livelli stilistici piú diversi, dal sublime al patetico, all'eroico, al tragico, al comico, al grottesco: i suoi poli estremi sono da una parte l'alta retorica tragica, che si affida a una lingua «sublime», sciolta da ogni legame con le circostanze minute; dall'altra una prosa che rispecchia la realtà piú banale e volgare e ricorre quindi al linguaggio piú «basso» e concreto. Nei discorsi dei personaggi si trascorre dalla parola piú sorvegliata e posata alle battute di dialogo piú rapide e piú concitate, che riflettono l'incalzare dell'azione o l'insorgere e il succedersi delle voci.

La lingua del *Decameron*

La lingua fiorentina si dispone spesso con classico equilibrio, in forme aristocratiche che rifiutano ogni elemento dialettale o troppo particolare; altre volte essa è invasa da costruzioni e termini popolari e vernacolari; e, quando lo richiede l'ambientazione delle novelle, recepisce anche forme dialettali di altre aree, incastonandole con preciso effetto comico nel tessuto toscano.

Molte volte, abbandonando la sua perfetta misura per inseguire il metodo comico, la lingua del *Decameron* precipita verso la piú indavolata deformazione espressiva, verso le piú allegre invenzioni: al limite, essa giunge a parodiare se stessa e la propria compostezza, affidandosi al piacere di creare parole vuote di senso, che fioriscono sulla bocca sia dei beffatori sia degli sciocchi, al di fuori di ogni motivazione e destinazione, nel trionfo del piú gratuito nonsenso.

2.5.14. Significato storico del *Decameron*.

Un repertorio per la futura narrativa

Nella sua ricchezza, il *Decameron* sembra già contenere in sé molte di quelle che saranno le caratteristiche fondamentali della narrativa europea, almeno fino al secolo XVIII: esso crea un repertorio di situazioni e di atteggiamenti che saranno per lungo tempo alla base di ogni narrativa «amena», volta a suscitare la curiosità e il diletto (e già alla fine del Trecento il suo influsso si fa sentire in una raccolta affascinante, dalla struttura piú mobile e «aperta», come i *Canterbury Tales* dell'inglese Geoffrey Chaucer).

Una comicità nuova

In questa «fondazione» del moderno raccontare è determinante il metodo comico di Boccaccio, la cui sottigliezza e la cui ricchezza di sfumature costituiscono una eccezionale novità nell'ambito della letteratura volgare. Rispetto al

genere comico medievale, sempre legato a schemi generali, a situazioni e ad ambienti precisi e limitati (e molto ben conosciuto da Boccaccio), il *Decameron* fa agire il comico in molte direzioni, sull'intero orizzonte dell'esperienza umana. Suo strumento essenziale è l'ironia, che produce sempre un certo distacco tra la voce narrante e gli argomenti, i personaggi, i dati culturali: grazie a essa, la realtà viene a presentare aspetti inattesi. L'ironia di Boccaccio è però lontanissima da quella ariostesca e da quella – piú complessa – dei romantici: in essa c'è sempre qualcosa di trionfante, una sorta di compiacimento per la gioia del narrare, per la varietà del mondo che viene a toccare.

Ma quali sono i caratteri storici del mondo rappresentato nel *Decameron* e con quale ottica ideologica gli si accosta Boccaccio? L'autore (come rivelano anche molti discorsi dei giovani narratori) accetta la realtà piú concreta e materiale, esalta la natura e i sensi, riconosce la funzione degli «appetiti» che guidano l'azione degli uomini e i rapporti sociali. Ma egli è convinto che queste inclinazioni naturali si affermano in maniera autentica soltanto se controllate da una razionalità ordinatrice, dall'«ingegno» e dall'«industria», in cui si esprime il valore individuale dell'uomo e che in ambito sociale si traducono nel rispetto dei valori dominanti, delle gerarchie e dei ruoli prefissati.

Razionalità e naturalità

Partendo da questo nucleo ideologico, si è interpretato il *Decameron* come un'esaltazione del mondo terreno, una prima esplicita affermazione di atteggiamenti che avranno la piú piena espansione nel Quattrocento e nel Cinquecento: Boccaccio sarebbe il primo scrittore «rinascimentale» e il suo uso del comico equivarrebbe a una irrisione e negazione del mondo medievale, sarebbe espressione di una nuova «borghesia» italiana, pronta ad affermare la propria vitalità e la propria gioia di vivere al di fuori di ogni principio morale. A questa interpretazione (che risale al De Sanctis) ne è stata opposta (dal Branca) una completamente diversa, che fa di Boccaccio un autore tutto medievale, per il suo stretto legame con le tradizioni culturali, letterarie, etiche e religiose dei secoli precedenti: il *Decameron* rappresenterebbe organicamente, secondo schemi strutturali e simbolici del tutto «medievali», la vita contemporanea in tutte le sue espressioni; ed esprimerebbe con vigore la prassi e i valori del mondo mercantile trecentesco (tanto da potersi definire «epopea dei mercatanti»).

Boccaccio «rinascimentale»

Boccaccio «medievale»

Ma il senso dell'opera di Boccaccio non è soltanto nei materiali della sua cultura, nelle tradizioni e negli ambienti sociali a cui egli si collega: va cercato piuttosto nella sua forza di invenzione letteraria. Reinseritosi nell'ambiente comunale fiorentino, dopo il noviziato «cortese» napoletano, egli si sente attratto da entrambi mondi, quello aristocratico e quello comunale (nel quale, del resto, erano diffusi atteggiamenti di stampo aristocratico). I valori che questi esprimono sono per lui ugualmente essenziali: egli li concepisce come validi ispiratori della vita di relazione e li traduce in altrettanti comportamenti mondani. Si tratta di una integrale laicizzazione (quella stessa che egli ha attuato nei confronti degli schemi allegorici danteschi, cfr. 2.5.4); contenuti e comportamenti della tradizione comunale e cortese vengono evocati e vissuti soprattutto nella loro forma esteriore, nella dimensione visibile del sociale: siamo molto vicini all'atteggiamento tardo-gotico (cfr. 2.2.5), con il quale Boccaccio condivide

Boccaccio «tardo-gotico»

anche la nostalgia per un'antica bellezza e per antichi equilibri che vengono meno.

Rapporti sociali
e lotta per
la sopravvivenza

Nell'ordine «degno» che la brigata dei narratori ricostruisce fuori della catastrofe della peste, ciò che conta è la convivenza così garantita: una società minacciata da ogni parte cerca di sopravvivere appoggiandosi a regole che hanno la pura funzione di sostenere un rapporto sociale e rendere possibile la narrazione.

Nel mondo rappresentato dal *Decameron*, ogni progetto, ogni costruzione razionale, ogni esercizio dell'«ingegno» e dell'intelligenza, sembrano legati al riflesso di una lotta per la sopravvivenza. Tesi all'affermazione di sé, nei loro conflitti o nei loro amori, i personaggi paiono animati da un'incoercibile aggressività; si ha l'impressione che tra gli individui manchi ogni cordialità, che ciascuno sia solo di fronte all'azione della fortuna e a quella degli altri individui. Tutti sembrano costretti a lottare per conquistare qualcosa, senza altra giustificazione che la conquista stessa o la necessità di dar prova di sé.

Questo è in realtà l'atteggiamento tipico delle classi dominanti nel Comune mercantile, nel momento di depressione e di arretramento della metà del secolo XIV, quando si diffondono ampiamente il cinismo sociale e un crudo realismo economico (cfr. 2.2.1): un atteggiamento che impronerà per molti secoli le classi superiori e intermedie della società italiana.

L'esperienza
e l'ironico sorriso
di Boccaccio

Il capolavoro di Boccaccio ci presenta tutti gli aspetti complessi e contraddittori di questo universo. E insieme dà voce alla paura e alla gioia, all'impetuosa voglia di vivere e di affermarsi, al fascino meraviglioso del passato che si consuma e svanisce, al divertimento della finzione e della commedia, allo scatenarsi del nonsenso, alle pulsioni distruttive, all'evasione fantastica e avventurosa, alle figure della passione e della fascinazione erotica. La rappresentazione tutta rivolta verso l'esterno, così densa di segni sociali, attraverso la sua struttura arriva anche a parlarci dello stesso autore, che pure da essa si è accuratamente escluso: dietro il suo ironico sorriso ci sono gli amori perduti, i desideri non realizzati, ciò che nessuna società e nessun modello di comportamento riusciranno mai a soddisfare.

2.5.15. Boccaccio umanista.

Uno studio
solitario
e sereno

Dopo la redazione del *Decameron*, in seguito ai rapporti sempre più stretti con il Petrarca, Boccaccio si dedica soprattutto allo studio della letteratura classica, nei modi di quell'umanesimo municipale di cui si è detto (cfr. 2.5.2). Senza rinnegare totalmente le sue precedenti esperienze, egli si impegna sempre più nella raccolta di nozioni erudite, affermando il valore di tale attività solitaria e serena, e la rilevanza morale delle figure letterarie e storiche. Questa scelta viene favorita dalla sua condizione di chierico, dal ritiro dall'attività pubblica che segue la congiura del '60 e dai turbamenti religiosi che segnano la sua vecchiaia. E negli ultimi anni egli è dibattuto (come accadeva anche al suo maestro Petrarca) tra il desiderio di chiudersi nello studio e nel culto di poche amicizie e l'aspirazione a fare dei valori classici indagati un modello di vita civile per il mondo contemporaneo.

L'amore di Boccaccio per l'antichità, già fortissimo negli anni giovanili, mantiene sempre, anche negli anni della vecchiaia, un'impronta laica: la «virtù» degli antichi gli suggerisce esempi di comportamento che trovano il loro fine in se stessi, in quanto manifestano la dignità dell'uomo. Egli aspira a conoscere anche il mondo greco: l'insegnamento del maestro calabrese Leonzio Pilato (cfr. 2.5.1) non gli consente di impadronirsi totalmente della lingua greca, ma gli permette di investigare in modo nuovo le tracce di una poesia, come quella di Omero, che era rimasta sostanzialmente sconosciuta al mondo medievale.

La scoperta
di Omero

2.5.16. Poesie e trattati latini.

Abbastanza ridotta è la produzione poetica latina del Boccaccio: oltre a carmi di vario tipo, che risalgono al suo noviziato letterario, va ricordato il *Bucolicum carmen*, sedici ecloghe composte a partire dal '49.

Il *Bucolicum
carmen*

I trattati in prosa latina si presentano tutti come cataloghi di situazioni, di vicende, di figure letterarie, e sono vicini ad alcuni trattati del Petrarca: oltre al *De casibus virorum illustrium* (Sulle sventure degli uomini illustri), in nove libri, al *De mulieribus claris* (Sulle donne celebri), che contiene le biografie di un centinaio di illustri figure femminili, al repertorio di geografia «letteraria» *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris liber*, il più importante è la *Genealogia deorum gentilium* (Genealogia degli dèi pagani), in quindici libri. Si tratta di un repertorio di mitologia classica, costruito su una vasta conoscenza della letteratura antica e animato da una viva passione per le «favole» pagane, sotto ciascuna delle quali si individuano tre tipi di significati: storico, naturale e morale. Quest'opera ha grande importanza, perché inaugura, per la cultura umanistica, un nuovo uso simbolico delle immagini classiche, offrendo indicazioni molto più ampie, precise e sistematiche di quelle fornite dalla cultura medievale.

I trattati
in prosa
latina

L'interesse per le «favole» si collega poi strettamente al culto della poesia, che le racconta e le trasmette: gli ultimi due libri della *Genealogia* sono dedicati alla difesa della poesia contro i suoi detrattori.

2.5.17. Il culto di Dante.

Nelle sue invenzioni letterarie Boccaccio trasse da Dante, poeta amato in ogni momento della sua vita, gran frutto e a lui dedicò un importante lavoro di copista e di «editore» (cfr. 2.1.11); inoltre scrisse un testo che forse doveva accompagnare raccolte di opere dantesche, il *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini* (designato anche col più noto titolo di *Trattatello in laude di Dante*): di esso si hanno due redazioni, una più ampia composta tra il '51 e il '55, e una più breve sistemata negli ultimi anni. Si tratta di una biografia (la più antica sul grande poeta) concepita secondo un'impostazione retorica, che interpreta l'opera di Dante alla luce di una concezione umanistica della poesia, vista come facoltà superiore che si connette allo studio e si contrappone all'impegno politico e civile.

Il *Trattatello
in laude
di Dante*

Il messaggio dantesco viene privato così di tutta la sua carica polemica; e lo stesso punto di vista troviamo nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, che contengono le lezioni tenute da Boccaccio nella chiesa di Santo Stefano di Badia (cfr. 2.5.1) e si arrestano al canto XVII dell'*Inferno*.

Le *Esposizioni
sopra la Comedia*

2.5.18. *Il Corbaccio*.

L'ultima opera di invenzione

L'ultima opera di invenzione del Boccaccio è un breve e violento scritto in prosa volgare, il *Corbaccio*, sulla cui data non si posseggono informazioni precise. Il Padoan ha di recente proposto, in modo convincente, una data intorno al 1365; incerto è anche il significato del titolo, che forse allude alla figura gracchante del corvo, simbolo funebre di maldicenza e aggressività.

Il «porcile di Venere»

All'origine di quest'opera c'è forse qualche sfortunato amore senile del Boccaccio e il desiderio di vendicarsi di qualche donna che lo aveva respinto, ma il suo significato va molto al di là di questo possibile motivo occasionale. Essa si pone infatti come una rabbiosa negazione di tutta la precedente opera in volgare dell'autore e del suo rapporto, sempre stretto, con i personaggi femminili e con il pubblico femminile. Se tutti i precedenti scritti volgari, fino al *Decameron*, si rivolgevano al mondo fascinioso delle «corti d'amore», ora ogni «corte d'amore» viene negata in modo esplicito e si scopre violentemente l'estraneità del maturo uomo di studio nei confronti del «porcile di Venere».

Una satira contro le donne

Il *Corbaccio* è percorso da un furore misogino livido e risentito, che, richiamandosi a una lunga tradizione letteraria di biasimo e di condanna della donna, raggiunge una grottesca violenza descrittiva, specie quando indugia sugli aspetti repellenti del corpo della donna e sugli artifici con cui ella li maschera. È una sorta di amarissimo addio al mondo amoroso e cortese, ai suoi incantevoli richiami. L'autore che aveva dedicato alle donne il suo capolavoro, finisce così con il fondare un altro, ultimo modello letterario, anch'esso variamente seguito nella tradizione italiana: quello della satira crudele contro l'universo femminile.

Epoca 3

Il mondo umanistico e signorile

1380-1494



Sommario

3.1. L'affermazione delle Signorie si accompagna alla ristrutturazione della società italiana, che, uscita nel secolo xv dalla grande crisi europea, vede l'affermarsi della nuova cultura umanistica.

3.2. La letteratura volgare arretra notevolmente tra il 1380 e il 1470: resta vitale solo la tradizione municipale fiorentina dal Sacchetti al Burchiello.

3.3. I modelli umanistici danno luogo a nuove istituzioni culturali e si definiscono attraverso la ricerca di un rapporto con il mondo antico e la pratica della filologia. Si ha una vasta produzione letteraria in latino. Si distinguono diversi orientamenti dell'Umanesimo: dall'Umanesimo civile delle prime generazioni fiorentine, fino alla filologia critica del Valla e all'umanesimo volgare dell'Alberti.

3.4. Negli anni della signoria di Lorenzo il Magnifico la letteratura fiorentina trova espressioni originali, sia in latino sia in volgare: il platonismo del Ficino, il gioco di deformazione di Pulci e del suo *Morgante*, la poliedricità dello stesso Lorenzo, la versatilità del Poliziano, la presenza di Pico della Mirandola.

3.5. Verso la fine del secolo xv nelle corti dell'Italia padana si sviluppa una nuova letteratura volta all'intrattenimento e allo spettacolo: da Ferrara arriva l'*Orlando innamorato* di Boiardo, dal ritmo narrativo audace e spregiudicato.

3.6. Alla corte aragonese napoletana si forma una letteratura laica, che trova le sue maggiori espressioni nell'umanesimo mondano del Pontano e nella produzione volgare del Sannazaro, dalla cui *Arcadia* prende avvio il rilancio della tematica pastorale in tutta Europa.

Nella pagina precedente:
Scuola lombarda, Frammento di cassone (part.), sec. xv,
Bergamo, Accademia Carrara.

3.1. L'orizzonte sociale e culturale del mondo signorile

3.1.1. Ristrutturazione della società italiana e sviluppo del sistema signorile.

Alla disgregazione sociale ed economica, che aveva toccato il suo punto massimo verso il 1380, succede un processo di ricostruzione e di riorganizzazione, nella nostra penisola più rapido e intenso che in ogni altro paese europeo; mentre l'Inghilterra e soprattutto la Francia continuano a essere devastate dalla guerra dei cento anni (conclusasi nel 1453), il nostro paese gode di un vivace rilancio delle attività economiche: il commercio trova un nuovo vigore e la produzione agricola aumenta grazie a vari progressi tecnici e alla diffusione di nuove colture arboree e arbustive. Molti mercanti, in misura assai maggiore che nei secoli precedenti, investono i loro guadagni commerciali, ampliando i propri possedimenti terrieri e impegnandosi in un nuovo, massiccio sfruttamento del lavoro contadino. Ma i forti guadagni tratti dalla campagna vengono a loro volta investiti e spesi nelle città in opere architettoniche e artistiche, con le quali le famiglie esibiscono la propria magnificenza, e nel consumo di articoli di lusso. Si ha così un progressivo sviluppo delle attività artistiche e più generalmente culturali: questa ripresa economica torna quindi totalmente a vantaggio della vita cittadina e accresce il distacco tra la città – sede del potere, della coscienza culturale e del consumo di ricchezza – e la campagna, luogo dello sfruttamento e della produzione di gran parte della ricchezza.

La continua acquisizione di proprietà fondiaria fa sì che molti dei mercanti più ricchi vengano a confondersi con gli eredi dell'aristocrazia feudale, inserendosi nella vita cittadina dal tempo dello sviluppo dei Comuni: si forma così una nuova, più ampia aristocrazia, che gode di antichi privilegi feudali o di prerogative di diversa origine (all'interno delle strutture civili cittadine viene ad esempio ad acquisire uno spazio sempre più notevole il *patriziato*, un tipo di aristocrazia di origine comunale e mercantile).

La società è retta da una struttura gerarchica con una durissima distinzione tra le classi: coloro che detengono il potere e la ricchezza tendono dappertutto a inserirsi nell'aristocrazia e ad assumerne gli atteggiamenti, anche se le fonti dei loro guadagni e le loro tradizioni familiari sono «borghesi». Mentre persistono e spesso si riorganizzano antiche strutture feudali, lo spirito delle classi dominanti – che escono dalla crisi del secolo xiv con una rinnovata, baldanzosa coscienza di sé – appare improntato a una nuova spregiudicatezza, a un con-

Ripresa
economica
e sviluppo
delle arti

Divario tra città
e campagna

Una nuova
aristocrazia

Struttura
della società

creto realismo economico, a una fredda capacità di calcolo.

Il culto
dell'individuo

Il processo di disgregazione aveva ridotto il peso dei grandi valori della società feudale e comunale (cfr. 2.2.1), ma nella società che ora si ricostituisce non sembrano farsi avanti forze sociali di nuova formazione. Si ricostruiscono le antiche strutture di dominio e di sfruttamento, ma come svuotate di molte delle giustificazioni originarie: al di là dei grandi modelli universali di matrice medievale, si afferma la «virtù» dell'uomo che persegue fini terreni, il valore dell'individuo che cerca di imporre se stesso e il proprio potere su una realtà sociale ancora violenta e rigidamente gerarchica.

Il sistema
delle Signorie

Il nuovo culto dell'individuo si accompagna insomma alla persistenza e al rafforzamento di un ferreo assetto della società, in cui trova la sua più piena espansione il sistema delle *Signorie*, sorto in parte già nel secolo XIII. Al vertice degli Stati (o città-stato) italiani ci sono quasi sempre dei *signori*, che esercitano un duro controllo, mettono fine ai conflitti tra le varie famiglie e tra le fazioni comunali, garantiscono una relativa pace interna e rendono ereditari i loro poteri, trasformando lo Stato in una proprietà personale e familiare. I rapporti e i conflitti tra i diversi Stati si intrecciano alle manovre politiche e dinastiche. I signori aspirano a mostrare il proprio radicamento nella città e a costituire intorno a sé una corte che si ponga come centro e specchio della vita urbana.

Sviluppo
economico
dell'Italia

Questi processi non sono né semplici né lineari: nel periodo che va dal 1380 al 1494 essi si svolgono con ritmi ora più lenti, ora più rapidi, ma portano comunque l'Italia a espandersi sui mercati mondiali e ad acquisire un alto prestigio culturale e civile in tutta Europa, dove (con l'eccezione notevole dei Paesi Bassi) la crisi si prolunga fino alla seconda metà del secolo XV.

Invenzioni
e nuove tecniche

Tuttavia non esiste un immediato parallelismo tra sviluppo economico e politico e sviluppo culturale, mentre sulla vita sociale assumono un'incidenza notevolissima alcune nuove invenzioni e nuove tecniche. Così la nozione stessa del tempo e la regolazione della vita quotidiana e dei ritmi di lavoro si modificano grazie alla diffusione degli orologi meccanici (già in funzione nel secolo XIV); il perfezionamento della polvere da sparo è all'origine di una rivoluzione nella vita militare, in cui verso la fine del secolo XV comincia a svolgere un ruolo preponderante l'artiglieria e a ridursi il peso dell'iniziativa individuale; l'invenzione della stampa (cfr. 3.3.5 e 4.1.8) a sua volta modifica radicalmente i criteri di trasmissione della cultura.

3.1.2. Il Rinascimento: concetto e realtà.

La nozione
di Rinascimento

Col termine *Rinascimento* (cfr. PAROLE, tav. 30) si è soliti indicare un insieme di fenomeni che prendono avvio nel corso del secolo XV, come lo sviluppo di nuove forme culturali e di una ricca produzione artistica, la ripresa delle attività economiche e una nuova attenzione alla vita terrena emondana. Più specificamente, per *Rinascimento* – nozione riferibile a tutta la civiltà italiana dei secoli XV e XVI – si intende un «rinascere» dell'uomo, del suo impegno sociale e culturale e della sua aspirazione a scegliere e organizzare il proprio destino, a prescindere da ogni possibile condizionamento da parte di realtà trascendenti. Tra

le novità più rivoluzionarie dell'epoca andrebbero segnalati un nuovo interesse per la natura, un vitale ottimismo che esalta l'uomo come signore della natura stessa, e il culto della gloria, segno tangibile della disponibilità dell'uomo a operare concretamente nella società.

Ma i confini storici del Rinascimento non sono facilmente definibili: alcuni studiosi lo fanno iniziare già nel secolo XIV con Petrarca e Boccaccio, altri lo riferiscono soprattutto alla fase di massimo sviluppo culturale che si verifica durante l'età delle guerre d'Italia.

I confini storici

Si sono poi fatte molte confusioni e sovrapposizioni tra il concetto di *Rinascimento* e quello di *Umanesimo* (cfr. 2.2.5, 3.3.1 e PAROLE, tavv. 30 e 34); e in realtà gli uomini che allora più esplicitamente avvertirono il senso di una «rinascita» furono proprio gli studiosi dei classici antichi i quali, almeno a cominciare da Petrarca, cercarono appunto di far «rinascere» i testi scomparsi o fraintesi, liberandoli da tutte le deformazioni subite nei secoli precedenti. Dal mondo degli studiosi il culto dell'antichità (delle sue forme di vita e delle

PAROLE tav. 30

Rinascimento

La parola trae origine da quel sentimento di rinascita della civiltà dal buio dei secoli precedenti, e diffusosi già nel secolo XIV: soprattutto gli umanisti si sentivano partecipi di una *nova aetas*, «nuova età», resa evidente dal recupero e dalla rilettura dei grandi autori classici e delle testimonianze del mondo antico (nel loro linguaggio sono diffusissimi termini come *renasci*, «rinascere», e *novus ortus*, «nuova nascita»). Con i classici rivivevano la *virtus* umana secondo una concezione che sentiva l'umanità come un corpo organico, sottoposto a ritmi ciclici di morte e rifioritura simili a quelli della natura. A quel sentimento potevano intrecciarsi e sovrapporsi quello della *renovatio*, «rinnovamento», cioè l'attesa di un ritorno alle origini cristiane, già diffusa negli ultimi secoli del Medioevo, e l'idea di una riforma (*reformatio*), intesa sia come riforma degli studi, sia come riforma della Chiesa (il legame tra queste due esigenze fu sentito con forza da umanisti come Valla ed Erasmo).

Rinascita, rinnovamento e riforma assunsero un più forte peso nella coscienza culturale grazie alle grandi «mutazioni» che tra Quattrocento e Cinquecento si imposero sull'orizzonte italiano e mondiale: la consapevolezza di appartenere a un mondo «rinato» divenne così percezione dell'originalità di questo mondo rispetto a quello antico; e nel corso del Cinquecento la distinzione tra il moderno e l'antico si approfondì. Per ciò che riguarda l'esperienza artistica, questo concetto di rinascita è formulato con particolare chiarezza nelle *Vite* del Vasari (cfr. 4.6.12).

L'opposizione tra il tempo della rinascita e l'età oscura del Medioevo fu ribadita e amplificata dagli illuministi, che usarono il termine *Renaissance* per indicare il risorgere della razionalità e della libera ricerca culturale manifestatosi soprattutto nel Cinquecento.

sue forme artistiche) passò, nel corso del secolo xv, a quello delle classi dominanti italiane, generando comportamenti e forme culturali che si richiamavano ai modelli classici.

Rinascita
e *renovatio*

Insieme a questa tendenza continuò a operare, sulla società del secolo xv, anche quel mito della *renovatio* che aveva agito a lungo nei secoli precedenti (cfr. 1.2.1 e 2.3.1): specialmente fuori d'Italia la «rinascita» dell'antichità è legata all'attesa di un Cristianesimo puro e autentico come quello delle origini, capace di garantire un mondo nuovo, libero e felice.

Gli uomini del secolo xv e della prima metà del xvi ebbero una percezione acuta del rifiorire della vita civile, degli studi e delle tecniche, e questa percezione si fece più netta per effetto del lungo processo di ristrutturazione della nostra società all'uscita della grande crisi del secolo xiv: gli studiosi e gli artisti italiani ebbero allora la convinzione di essere al centro della civiltà europea, di potersi proporre come guida per la cultura di tutti gli altri paesi, meno pronti a uscire da quella crisi.

Rinascimento
e Umanesimo

Il Rinascimento è dunque strettamente collegato all'Umanesimo, tanto che quest'ultimo non andrà inteso come fase preparatoria, come premessa della grande esplosione creativa italiana avvenuta nel secolo xvi, bensì come la sua prima, essenziale espressione, che ha il suo fondamento nella riscoperta e nella riproposta della letteratura antica.

L'Ottocento
e il Rinascimento

Il concetto di Rinascimento andrà comunque usato con molta cautela e prima di tutto occorrerà liberarlo da molte nozioni accumulate nel secolo xix che si riassumono nell'immagine di un fantomatico «uomo del Rinascimento», prima manifestazione dell'uomo moderno, che non esita ad affermare il proprio valore individuale e la propria volontà di potenza: egli tradirebbe gran parte della propria esistenza in atteggiamenti estetici, intendendo perfino la politica come «opera d'arte», fuori dal controllo della morale e della religione.

Rinascita
e continuità
col passato

In realtà ciò che chiamiamo Rinascimento vede persistere e spesso rafforzarsi antiche strutture e lacerazioni, e intrecciarsi elementi culturali e sociali eterogenei. Lo sviluppo dell'Umanesimo e la scoperta dei valori individuali e mondani da parte delle classi dominanti non cancellano pregiudizi e privilegi, e restano condizionati dalla ferrea concezione gerarchica della vita collettiva. D'altra parte la stessa diffusione dei modelli classici, degli ideali di equilibrio, di perfezione, di armonia, è tutt'altro che generale o scontata. Più che rintracciare presunti caratteri specifici del Rinascimento, sarà allora maggiormente utile seguire da vicino i caratteri particolari di autori e gruppi culturali che operano in questa fase determinante della vicenda letteraria italiana.

3.1.3. La cultura nella vita sociale.

Umanesimo
e potere

Nel corso della ristrutturazione successiva al 1380, la circolazione della cultura si accresce notevolmente e raggiunge strati sociali diversi. Un ruolo di guida svolgono gli umanisti che, sulle orme di Petrarca, Boccaccio e altri studiosi del secolo xiv, tendono a imporre sulla scena sociale i loro modelli letterari, filologici e pedagogici, ottenendo numerosi riconoscimenti da parte dei poteri

costituiti: molto più di quanto avvenisse nel secolo xiv, la protezione degli umanisti o la loro assunzione in incarichi pubblici costituisce un necessario segno di prestigio per qualsiasi tipo di regime. Questi rapporti tra studiosi e potere si svolgono all'interno di varie istituzioni, non sempre ben definite, e non sono privi di dissidi e difficoltà (avviene così che molti scrittori ed eruditi si spostino da un centro all'altro proprio in seguito a questi contrasti).

Il mondo universitario (che pure fruisce della fondazione di nuove sedi) resta per lo più estraneo alle tendenze più vivaci della cultura umanistica: più strettamente legato all'insegnamento della filosofia aristotelica, della medicina, del diritto, è quasi sempre indifferente ai nuovi sviluppi della filologia e della letteratura. Non mancano però eccezioni rilevanti: un certo numero di grandi umanisti, come Guarino Veronese, Valla, Poliziano, si trovano a insegnare nell'università; e, specialmente nella seconda metà del secolo xv, la cultura medica e filosofica degli studi universitari mostra un nuovo vigore.

L'università

Sia per il suo strumento linguistico (il latino), sia per l'atteggiamento di gran parte dei suoi esponenti, la cultura umanistica è prevalentemente di *élite*, riservata a un ristretto circolo di studiosi che comunicano fittamente tra loro a livello nazionale e internazionale, fuori degli ambienti in cui vivono.

Una cultura-
internazionale

Assai radicata nella vita della città è la cultura umanistica fiorentina (che in parte segue l'esempio del Boccaccio): negli anni della repubblica oligarchica, gli umanisti fiorentini operano in stretto rapporto culturale, civile, politico con le classi dirigenti. E a Firenze non mancano i contatti tra cultura umanistica e cultura volgare, anche se quest'ultima si sviluppa a lungo in modo autonomo, in continuità con la tradizione municipale del secolo xiv (il suo pubblico è quello dei mercanti, degli artigiani, dello stesso «popolo» cittadino). A Firenze, sia tra gli umanisti sia tra gli scrittori in volgare, permane fino alla prima metà del secolo xvi la figura dell'intellettuale legato alla tradizione comunale; ma, con l'affermarsi del regime dei Medici, molte attività culturali passano sotto il controllo della famiglia al potere e comincia a definirsi la figura dell'intellettuale cortigiano, pronto a fare della propria cultura uno strumento di esaltazione dello stesso signore che lo sostiene economicamente.

Umanisti
e intellettuali
cortigiani

In tutto il resto d'Italia (con la sola eccezione di Venezia) il rapporto con i signori e con le corti è determinante per qualsiasi attività culturale, e nel corso del secolo xv viene a precisarsi sempre meglio il nesso tra l'organizzazione della vita culturale e le esigenze di comunicazione e di intrattenimento proprie della corte. Sia in alcune corti dell'Italia padana, sia nel Regno di Napoli si sviluppa una specifica cultura cortigiana, dotata di caratteri ben definiti.

Un nuovo peso e una nuova dignità culturale acquistano gli artisti: essi non sono considerati più soltanto degli artigiani, privi di rigorosa coscienza culturale. Le loro tecniche (sempre più accurate e raffinate) si fondano spesso su una buona conoscenza della cultura classica e si alimentano di nozioni filosofiche, letterarie, filologiche; i programmi artistici si intrecciano a calcoli scientifici, a scelte ideologiche e politiche, a un forte spirito di investigazione e sperimentazione. L'arte si configura come uno strumento determinante per la circolazione della cultura, poiché con le sue opere penetra nell'intero tessuto sociale, creando nuovi modelli spaziali e visivi.

Dignità culturale
degli artisti

3.1.4. I centri culturali.

Le famiglie signorili e la cultura

Nel generale riassetto della società italiana riprendono vigore i molti centri culturali attivi nel secolo XIII, e soprattutto nella seconda metà del secolo XV molti centri prima minori e marginali acquisiscono una loro autonoma identità, grazie in particolare all'iniziativa di alcune famiglie signorili che favoriscono i progetti culturali.

Il primato di Firenze

Una rapida sintesi della situazione (cfr. CARTE, tav. 31 e quanto dei diversi centri si dice nei capitoli e nei paragrafi a essi più avanti dedicati) mostra come, tra il 1380 e il 1492, Firenze mantenga un primato indiscusso, grazie al rilievo che in tutta Italia assume la sua letteratura volgare, all'intensa attività dei suoi umanisti, al vigoroso impulso che in essa vivono le diverse arti, alle numerose occasioni d'incontro che essa promuove tra esperienze di origine diversa e non soltanto italiana (ma in Toscana conservano caratteri culturali autonomi altri centri, come Lucca e Siena).

Venezia e la terraferma

L'egemonia culturale di Firenze non esclude l'affacciarsi di altre possibilità, di molteplici programmi e varie sperimentazioni, in particolare nella seconda metà del secolo XV. Nel Nord un importante polo di attrazione è costituito da Venezia, che vede svilupparsi una cultura umanistica legata alle grandi famiglie dell'aristocrazia al potere e un'originale produzione in lingua volgare, abbastanza svincolata dai modelli toscani. Importantissimo è poi il ruolo di tramite che essa svolge con la cultura greca, di cui accoglie molti rappresentanti dopo la caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi. Pur perdendo la loro autonomia politica, i centri della terraferma veneta, come Padova, Vicenza, Verona, mantengono forti tradizioni di studi e di attività intellettuali. Altro polo prestigioso, nell'Italia settentrionale, è la Milano dei Visconti e poi degli Sforza, dove il potere ducale dà impulso, fin dalla fine del secolo XIV, a un umanesimo di tipo cortigiano e favorisce, verso la fine del secolo XV, una letteratura d'intrattenimento per la corte. Nell'Italia padana si impongono nel frattempo la Ferrara degli Estensi, e poi la Mantova dei Gonzaga, la Bologna dei Bentivoglio (cfr. soprattutto il cap. 3.5), la Rimini dei Malatesta. Soprattutto negli ultimi anni del secolo XV, ha grande prestigio la Urbino di Federico da Montefeltro, duca dal 1474 al 1482. A Roma, intorno alle strutture istituzionali del Papato, fiorisce una ricca cultura umanistica, il cui orientamento classicistico e antiquario si esalta nelle immagini e nelle memorie della città: all'azione della Curia si collega quella di tante piccole corti, create dai cardinali più potenti che assumono intellettuali al proprio servizio. Infine occorre ricordare l'attività culturale che si svolge a Napoli sotto la dinastia aragonese (cfr. il cap. 3.6).

Milano e l'Italia padana

Roma e Napoli

Sradicamento degli intellettuali

Tra i vari centri si stabiliscono fitti contatti e scambi, e frequenti sono i trasferimenti di studiosi e scrittori da uno all'altro. Rispetto all'età comunale, gli intellettuali sono ora molto meno radicati nella loro città e nel loro ambiente originario: essi tendono a svincolarsene, a cercare un pubblico e una comunicazione più ampi, nazionali o internazionali.

CARTE tav. 31

I centri culturali (1380-1494)

Si evidenziano qui di seguito i centri culturali di maggior rilievo del periodo 1380-1494, con criterio analogo a quello usato in CARTE, tav. 18. Data la mobilità di molti degli umanisti e i loro vari passaggi da un centro all'altro, da una corte all'altra, nei dati qui forniti per ciascuno dei centri si tiene conto solo delle presenze più costanti e non di autori il cui transito in quelle località è stato rapido e occasionale.



segue

Milano e area lombarda.

Corte dei Visconti e corte degli Sforza: Loschi (3.3.7), Filelfo (3.3.9). Università di Pavia: Valla (3.3.11). Lirica e forme teatrali cortigiane (3.5.1). Presenza di Leonardo da Vinci (4.1.6).

Venezia e area veneta.

Giustinian e lirica in veneziano (3.2.6). Rapporto con la terraferma veneta e l'Istria. Rapporti con la cultura greca: Bessarione (3.3.4). Umanesimo aristocratico (3.3.9). Filologia umanistica. *Polifilo* e la tendenza al plurilinguismo (3.5.7 e 4.5.1).

Mantova.

Corte dei Gonzaga: Vittorino da Feltre (3.3.3), *Orfeo* del Poliziano (3.4.11) e forme teatrali cortigiane (3.5.1). Lirica cortigiana (3.5.1).

Ferrara.

Corte estense: Guarino Veronese e la cultura pedagogica e filosofica (3.3.3). Lirica cortigiana (3.5.1). Forme teatrali cortigiane; umanesimo cortigiano: Colonnuccio, Pistoia; letteratura romanzesca e Boiardo (3.5.2).

Bologna.

Cultura universitaria. Umanesimo municipale. Corte dei Bentivoglio; Sabbadino degli Arienti (3.5.1).

Rimini.

Corte dei Malatesta.

Urbino.

Corte di Federico da Montefeltro (3.1.4).

Firenze.

L'assoluta egemonia di Firenze su tutta la cultura italiana, il grande numero di intellettuali fiorentini e toscani, l'attrazione che la città suscita anche per intellettuali di origine diversa (come Pico, 3.4.13, e Marullo, 3.6.8), rendono impossibile sintetizzare in poche righe i suoi caratteri culturali: a essa è dedicata parte dei capitoli 3.2 e 3.3 e tutto il capitolo 3.4.

Lucca.

Cultura municipale: Scrambi (3.2.4).

Siena.

Novellistica municipale: Sermini (3.2.4). Cultura religiosa: san Bernardino (3.2.5). Panormita (3.3.10).

Roma.

Lirica di corte: Giusto dei Conti di Valmontone (3.2.6). Cultura della Curia romana; rapporto con la cultura dell'Europa settentrionale durante i Concili di Costanza e Basilca; cancelleria. Bracciolini (3.3.8). Papi umanisti; Pio II; cultura archeologica e accademica (3.3.10). Valla (3.3.11). Alberti (3.3.12).

Napoli e area campana.

Corte aragonese: Panormita (3.3.9). Valla (3.3.11). Presenza di Marullo (cfr. tutto il cap. 3.6).

Salento.

Vivace attività culturale nelle varie città di questa zona, dove opera un personaggio di rilievo nella vita politica e religiosa del Regno di Napoli, il Galateo (3.6.1).

Sicilia.

Cultura universitaria: a Messina insegna greco il bizantino COSTANTINO IASCARIS (1434-1501). Tra gli intellettuali siciliani esercitano una forte influenza il Panormita (3.3.9) e il grecista GIOVANNI AURISPA di Noto (1370 ca-1459).

3.2. La letteratura volgare dal 1380 al 1470

3.2.1. Letteratura latina e letteratura volgare.

Nell'epoca qui in esame la produzione letteraria si colloca entro due ambiti linguistici e culturali distinti: da una parte c'è la letteratura in latino degli umanisti, espressione della cultura più moderna e avanzata; dall'altra c'è la letteratura in volgare, che per un lungo arco di tempo continua le tradizioni sviluppatesi nel corso del secolo XIV, e che trova nuovo slancio solo nell'ultimo trentennio del secolo XV. Almeno fino al 1470 circa, la letteratura latina conserva una posizione assolutamente preminente e il latino pare tornato a essere la sola lingua della comunicazione intellettuale. L'uso letterario del volgare arretra in tutta Italia, con l'eccezione di Firenze e della Toscana, dove le tradizioni trecentesche resistono con forza.

Primato
del latino

Anche per l'assenza di grandi capolavori, tutto il secolo che va dalla morte del Boccaccio (1375) alle *Stanze* di Poliziano (1475, cfr. 3.4.10) viene di solito definito con la formula, coniata dal Croce, di «secolo senza poesia»; ma questa formula non aiuta a capire la varietà dei processi in atto, che comportano numerosi scambi tra il latino (pur dominante) e il volgare. Il latino raffinato degli umanisti, ormai lontano dalle ispide forme medievali, modella spesso la sua sintassi sul volgare, avvicinandosi alla spigliata vivacità di questo; il volgare, d'altra parte, si arricchisce proprio grazie al nuovo contatto con il latino.

Un «secolo
senza poesia»

Occorre poi notare che, fuori della Toscana, la crisi dell'uso letterario del volgare si spiega anche col prestigio letterario raggiunto dal toscano nel secolo XIV e col deprezzamento subito di conseguenza dagli altri dialetti: per gli abitanti di altre regioni è difficile adattarsi all'uso del toscano, il solo idioma volgare a cui si riconosca valore (e questa difficoltà è particolarmente sensibile quando si tratta di prosa letteraria).

Crisi dei volgari
regionali

Nelle scritture ufficiali l'uso del volgare continua però a diffondersi: tutto ciò che deve essere compreso fuori dell'ambiente dei dotti tende ormai quasi dappertutto ad assumere veste volgare; così, nel momento in cui si impone di nuovo come la lingua dei colti, il latino perde sempre più terreno nella più ampia dimensione della vita collettiva. E, soprattutto in Toscana, si fa sempre più nitida la consapevolezza del valore sociale e comunicativo del volgare, inteso come uno dei fondamenti della comunicazione civile. Gli stessi umanisti fiorentini, pur con qualche esitazione, si interessano alla letteratura volgare e ai

Diffusione
del volgare
negli usi pratici

suoi grandi rappresentanti trecenteschi e finiscono quindi per riconoscerne la piena dignità letteraria; negli anni Trenta l'umanista Leonardo Bruni (cfr. 3.3.7) scrive addirittura una *Vita di Dante* in volgare.

L'Umanesimo
volgare

Negli anni Trenta, soprattutto per iniziativa di Leon Battista Alberti, si manifesta un vero *Umanesimo volgare*, che mira a svolgere temi e atteggiamenti culturali umanistici. L'Alberti è forse l'autore della cosiddetta «grammatichetta vaticana», *Regole della lingua volgare*, prima, embrionale grammatica della nuova lingua, e promuove, nel 1441, a Firenze, una gara di poesia in volgare chiamata *Certame coronario*, iniziativa che intendeva affermare la dignità della nuova lingua.

Ma sarà soltanto sul finire degli anni Sessanta che si avrà un rilancio del volgare anche come strumento di comunicazione letteraria ad alto livello, del tutto paritetico rispetto al latino.

3.2.2. Le scritture dei mercanti.

Il mondo
dei commerci

A Firenze si producono numerose scritture in volgare nell'ambiente dei mercanti: scritture legate alla diffusione di quella forma di grafia che viene definita appunto *mercantesca*. Non si tratta più soltanto di testi pratici, ma di libri a uso domestico, destinati a conservare l'esperienza e i valori familiari, costruiti variamente e giorno per giorno, con racconti e memorie che fissano i momenti più significativi della vita della famiglia, con riflessioni morali e con consigli e suggerimenti che riguardano il comportamento quotidiano, la gestione del patrimonio, la conduzione degli affari. Queste opere ci informano nel modo più diretto sulla mentalità e la prassi del mondo mercantile, e sono scritte in una prosa vivace, schematica ma aderente alla realtà. Il testo più ricco è quello dei *Ricordi* di GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI (1371-1444), composto tra il 1393 e il 1411. Ma va ricordata anche la *Cronica* di BONACCORSO PITTI (1354-1430 ca). Di grande interesse sono poi le lettere di ALESSANDRA MACINGHI STROZZI (1406-1471), scritte ai figli esiliati nel 1434 da Cosimo de' Medici, piene di senso pratico, animate da una morale concreta e sicura e da sentimenti forti ed essenziali (si tratta forse del documento più antico e affascinante di una scrittura femminile destinata all'ambito familiare).

Alcune
testimonianze

3.2.3. Franco Sacchetti, narratore e moralista della Firenze comunale.

Comicità
e moralismo

Il *Decameron* continua a imporsi come l'opera narrativa in volgare più letta, più diffusa e più prestigiosa, ma che nessuno osa imitare direttamente. Gli scrittori di novelle scelgono vie diverse, meno raffinate e ambiziose: il più importante di essi è FRANCO SACCHETTI (1332 ca-1400), che costruisce una narrativa strettamente aderente al mondo quotidiano fiorentino e ai valori positivi degli strati borghesi della sua città, puntando a una comicità vivace e realistica e a un solido moralismo.

Trecentonovelle

Autore di un ampio *Libro delle rime* (serie e giocose, amoroze e morali), e delle *Sposizioni dei Vangeli* (1381 ca), nell'ultimo decennio della sua esistenza, tra gli impegni delle cariche pubbliche, Sacchetti lavorò a un'opera narrativa, il *Trecentono-*

velle, progettato verso il 1385: doveva trattarsi di una raccolta di 300 novelle, ma ce ne sono giunte solo 228, alcune delle quali incomplete; si tratta di narrazioni piuttosto brevi, non legate da una cornice, ma disposte secondo un ordine basato sui loro diversi significati morali.

Presentandosi come «uomo discolo e grosso», Sacchetti afferma di voler raccontare per consolare dei mali che travagliano la vita contemporanea, e rivendica il rapporto delle sue novelle con fatti reali, di cui talvolta egli è stato diretto testimone. Scritte con rapidità, le sue storie mettono in primo piano la beffa, il motto aggressivo e pungente, le situazioni «piacevoli» e paradossali, dando vita ad alcuni personaggi ricchi di comicità borghese o popolare (tra questi è celebre il buffone Gonnella, che ritorna in numerose novelle) e radicati in un minuto e ben tangibile mondo quotidiano, soprattutto in quello di Firenze e del contado fiorentino. All'interno di questa realtà l'autore rileva parole e gesti bizzarri, impegnandosi a sottolineare comportamenti incongrui e distorti. Dal modo stesso con cui ci descrive le cose scaturisce il suo atteggiamento morale, che raccomanda di tenersi vicini alla realtà più semplice e normale, ai valori medi diffusi nella comunità umana: fortissima infatti è la diffidenza del Sacchetti verso gli atteggiamenti eroici, i gesti eccessivi e appassionati, i sentimenti troppo intensi; fortissima anche la sua diffidenza verso le donne (presentate sempre in una luce negativa, secondo gli schemi della tradizione misogina: maligna, corrottrice, irresponsabile, la donna per Sacchetti vale solo se ha utili funzioni economiche e familiari).

Una morale
della moderazione

La tematica
misogina

3.2.4. Altri narratori toscani.

Altri autori costruiscono variamente attorno alle proprie novelle delle cornici, ma ricorrendo a moduli assai diversi da quelli del Boccaccio. Una cornice amplificata (in cui si narrano gli amori di due giovani) troviamo nel *Pecorone* (1380 ca), di solito attribuito a un SER GIOVANNI FIORENTINO; il *Novelliere* di GIOVANNI SERCAMBI (1348-1424), esponente dell'aristocrazia di Lucca, ha come cornice il viaggio per l'Italia di una brigata di amici. Una certa facilità narrativa rivela il senese GENTILE SERMINI nelle sue quaranta *Novelle*, raccolte dopo il 1424 in una struttura disordinata che le intreccia con vari altri testi. Più originale un'opera che gli editori moderni hanno chiamato *Il Paradiso degli Alberti*, scritta negli anni Venti da GIOVANNI GHERARDI da Prato (1367 ca-1442 ca).

Ser Giovanni
Fiorentino

Gentile Sermini

Giovanni
Gherardi

Ampia e fortunata diffusione ebbero a Firenze le novelle sciolte, dette *spicciolate*, circolanti in redazioni diverse, quasi sempre anonime: la più celebre è *La novella del Grasso legnaiuolo*, la cui redazione più ampia è attribuita ad ANTONIO MANETTI (1423-1497). Vi si narra una beffa ordita da Filippo Brunelleschi nel 1409 ai danni di un artigiano, il Grasso, a cui si fa addirittura credere di essersi trasformato in un'«altra» persona: la razionalità della progettazione e della realizzazione della beffa, sullo sfondo del vivace mondo degli artisti fiorentini, si incontra col motivo mitico e sempre inquietante del sosia e del «doppio». L'opera raggiunge così momenti di allucinazione, che dilatano i confini della realtà.

Antonio
Manetti

Nell'ambito della novellistica si colloca poi il fortunato genere della *facezia* (cfr. *Generi e tecniche*, tav. 32); mentre alla tradizione dei romanzi medievali si riallacciano i romanzi in prosa di ANDREA DA BARBERINO (1370 ca-1441), tra i quali il *Guerrin meschino* e i *Reali di Francia*, di grande successo in tutta Italia, e la vastissima produzione dei *cantari* (cfr. *Generi e tecniche*, tav. 27).

Andrea
da Barberino

GENERI E TECNICHE tav. 32

Facezia

La *facezia* o *motto* (anche *motto di spirito*) si fonda su un uso scherzoso del linguaggio, determinato da intenzioni aggressive verso qualcuno o semplicemente dal puro piacere del gioco verbale e intellettuale. Vi prestarono attenzione alcuni trattati di retorica antichi (in primo luogo il *De oratore* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano), che indagarono la funzione attribuibile alla facezia nel discorso dell'oratore. Nella tradizione romanza si affermò invece molto presto un legame tra facezia e novella: la narrazione breve della novella poteva infatti risolversi spesso (come accade già nel *Novellino*) in una situazione che vedeva un personaggio imporsi sugli altri o liberarsi da qualche difficoltà mediante un motto abile e arguto (e ai *motti* è dedicata tutta la sesta giornata del *Decameron*). Spesso il termine *facezia* indicò una breve novella comica, basata su un'unica circostanza curiosa o paradossale.

Nel secolo xv la facezia si configura come un vero e proprio genere letterario, in cui convergono la curiosità intellettuale degli umanisti e il vivace gusto popolare per i giochi di parole o per i contenuti scabrosi. Il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini (cfr. 3.3.8) ebbe grande successo e diffusione; a esso seguì una produzione di raccolte in volgare, dalle *Facezie* del ferrarese Ludovico Carbone (cfr. 3.5.2) ai *Detti piacevoli* di Poliziano (cfr. 3.4.11). Grandissima fama e circolazione popolare, anche nei secoli successivi, ebbero i *Motti e facezie del piovano Arlotto*, un vero e proprio concentrato di saggezza popolare fiorentina, fatta di gusto per la battuta di spirito, di disinvoltato senso realistico, di pungente aggressività, di acre moralismo: la raccolta si presenta come registrazione, fatta da un anonimo scrittore, delle burle e delle arguzie di un personaggio reale, molto noto ai suoi tempi, il «piovano» (perché parroco della pieve di San Cresci in Maciuoli, alle porte di Firenze) ARLOTTO MAINARDI (1396-1484), conoscitore del mondo e gran viaggiatore.

3.2.5. La letteratura religiosa.

«Chiusura»
della vita
religiosa

La «chiusura» della vita religiosa (cfr. 2.3.1) si accentua ulteriormente nel processo di riorganizzazione della società italiana: sempre più netta è la separazione tra i comportamenti spregiudicati e realistici delle classi dominanti e delle gerarchie ecclesiastiche e le varie forme della pietà popolare, che, pur trovando ancora espressioni ricche e intense, rinunciano ormai alle attese di rinnovamento e alle speranze di giustizia diffuse nel secolo XIII. La società nel suo complesso rifiuta ogni prospettiva religiosa che metta in causa l'equilibrio sociale: un'immagine essenziale della solitudine assoluta di chi, in questo contesto, aspira a un mondo autenticamente cristiano ci è data dall'anonima *Storia di fra Michele minorita*, che narra le vicende e il supplizio del francescano Michele Berti da Calci, della setta dei fraticelli, arso a Firenze come eretico nel 1389.

Nuove prospettive di riforma religiosa si affermano in settori dell'alta cultura: lontanissimi dalle credenze e dal culto delle classi subalterne, essi sviluppano le forme dell'Umanesimo cristiano (cfr. 3.3.2). Presso le masse invece si favorisce una religiosità fatta di rassegnazione di fronte alle miserie e alle sofferenze e di rispetto delle gerarchie; un grande movimento di penitenza fu quello dei Bianchi che suscitò la produzione di molti testi religiosi. Vi partecipò il domenicano fiorentino GIOVANNI DOMINICI (1356 ca-1419), grande predicatore impegnato a imporre nella vita cittadina un'etica dura e rigoristica in polemica con la prospettiva degli umanisti.

Per una diretta osservanza della regola di san Francesco operò – con una religiosità cordiale, ricca di passione e dolcezza – il francescano SAN BERNARDINO DA SIENA (1380-1444): di lui abbiamo i testi delle prediche volgari tenute a Siena e a Firenze negli anni 1424-25 e a Siena nel 1427 che mostrano una eccezionale vivacità: si affidano al linguaggio popolare e chiamano continuamente in causa il pubblico con un ritmo dialogico incalzante e bonario, un tipo di predicazione molto meno «teatrale» di quella in uso nel secolo XIV, ma che avrà grande seguito.

Persiste per tutto il corso del secolo XV una poesia religiosa, opera di autori laici: numerosissime sono ancora le *laude*, mentre si diffondono in misura notevole le *sacre rappresentazioni* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 33).

3.2.6. La poesia lirica.

A Firenze le forme poetiche del secolo XIV persistono in una gran varietà di temi e di formule linguistiche; prende piede un linguaggio poetico di medio livello, che trova impiego in varie occasioni sociali ma non gode mai di un vero

GENERI E TECNICHE tav. 33

Sacra rappresentazione

Spettacolo drammatico di argomento religioso che si sviluppa soprattutto a Firenze nel corso del secolo XV, sulla base di testi scritti. Esso si collega al *dramma liturgico* e alle forme dello spettacolo sacro diffuse in varie zone d'Europa nel secolo XIV e nel XV e note come *misteri* (rappresentazioni di episodi biblici o di vite di santi, che si svolgevano sui sagrati delle chiese o sulle piazze cittadine e prevedevano luoghi scenici fissi ed estremamente schematici). Un'altra matrice di questo genere letterario è da identificare nelle celebrazioni e feste allegoriche che si svolgevano in occasione di feste religiose.

Secondo molti studiosi, la sacra rappresentazione sarebbe nata dalle *laude drammatiche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 20) e dalle *devozioni* (azioni sceniche accompagnate dai canti delle laude e legate a celebrazioni rituali): essa dà però maggiore autonomia al testo drammatico e ai discorsi dei singoli personaggi. Come metro, adotta l'ottava rima, già in uso nei *cantari* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 27). L'azione viene preceduta da un annuncio e seguita da una licenza, proferiti entrambi da un angelo. Il maggiore tra gli autori di sacre rappresentazioni è il fiorentino FEO BELCARI (1410-1484).

L'Umanesimo
cristiano

Giovanni
Dominici

Bernardino
da Siena

Una produzione
media

approfondimento tecnico ed espressivo (unica eccezione quella di Leon Battista Alberti, che compie alcuni esperimenti di traduzione di modelli metrici classici in volgare).

La poesia di corte

Fuori di Toscana si diffondono i modelli lirici toscani e si tenta la poesia di corte: tra tutti si distingue *La bella mano*, il canzoniere di GIUSTO DEI CONTI DI VALMONTONE, nobile laziale e senatore romano, morto a Rimini nel 1449 al servizio dei Malatesta: la sua opera ricombina in modo disinvolto ma misurato le strutture della lirica del Petrarca.

Leonardo Giustinian

Molto diffusa fu la conoscenza della poesia toscana nel Veneto; ma più che i vari imitatori e continuatori, occorre ricordare il coltissimo patrizio veneto LEONARDO GIUSTINIAN (1388-1446), che costruisce una sua poesia amorosa su temi e formule di carattere popolare, di nitida e semplice musicalità, usando una lingua dal lieve fondo dialettale veneto, ma ritoccata sul modello toscano: si tratta soprattutto di canzonette per musica, che ebbero grande successo e furono molto imitate (ne nacque un vero e proprio genere poetico-musicale, le *giustiniane*).

3.2.7. *Le rime del Burchiello: l'irrazionalità delle cose e delle parole.*

Un'esperienza sorprendente

Al filone della poesia comica e giocosa si collega l'esperienza poetica più sorprendente e interessante della prima fase del secolo XV: si tratta dei sonetti di DOMENICO DI GIOVANNI, detto il BURCHIELLO (1404-1449), barbiere fiorentino, presso la cui bottega si riuniva una specie di circolo culturale-politico legato ai gruppi antimedicci (e infatti egli fu costretto all'esilio dopo l'ascesa al potere dei Medici e morì a Roma).

Sonetti caudati

Sono sonetti caudati di tipo burlesco, molto imitati nella Firenze del tempo, che crearono un genere comico corrente per tutto il Quattrocento, tanto che nel gran numero di manoscritti contenenti simili testi è molto difficile distinguere quelli del Burchiello da quelli dei suoi imitatori e continuatori (una prima edizione a stampa di rime burchiellesche si ebbe già nel 1472).

La scoperta del nonsense

L'originalità del Burchiello rispetto alla tradizione comica due-trecentesca consiste nella creazione di rapporti liberi e sorprendenti tra gli oggetti e le parole che li designano: i suoi testi non si costruiscono su temi precisi e identificabili, ma attraverso l'accatastarsi di parole di origini diverse, che rampollano l'una dall'altra creando nessi insoliti e incongrui, svincolati da ogni normale comunicazione linguistica e dai reali rapporti tra le cose. Egli muove dagli oggetti concreti e dai frammenti del linguaggio quotidiano e si lascia quasi sommergere dalle funzioni inusitate e strane che i termini possono assumere. È un procedimento che nella letteratura moderna viene designato col termine di *nonsense*: Burchiello lo realizza scoprendo l'irrazionalità implicita nel linguaggio più comune, la forza sconcertante della casualità. L'operazione che egli compie sottintende una polemica contro la cultura degli umanisti: alla loro lucidità razionale, alla loro fede nel valore umano della parola, alla loro idealizzazione della realtà, Burchiello oppone l'assurdità del linguaggio, la distorsione della realtà, un perverso intreccio tra le cose, le parole e le loro funzioni.

3.3. La letteratura umanistica

3.3.1. *Il trionfo dell'Umanesimo.*

Il nuovo modello umanistico poggia in primo luogo sulla volontà di riscoprire la cultura antica nei suoi valori originari, al di là delle deformazioni subite nel corso dei secoli (cfr. 2.2.5 e 3.1.2): porta quindi a una maggiore e più completa conoscenza della lingua dei classici e a un modo di scrivere in latino più vicino agli antichi scrittori, oltre i limiti della tradizione medievale. Il termine *umanista* in senso più ristretto e specifico designa ogni uomo di cultura che, nel periodo storico ora oggetto del nostro studio (ma anche nei secoli successivi), si dedichi a una attività letteraria in latino, facendo costante riferimento ai classici antichi (cfr. PAROLE, tav. 34). Dal lavoro degli umanisti si origina un vasto movimento intellettuale che propone e realizza nuovi principi educativi e comportamentali: questo movimento si sviluppa e si rafforza a partire dalla fine del Trecento e per tutto il secolo successivo, che per questo è solitamente definito come «il secolo dell'Umanesimo».

La visuale umanistica attribuisce un valore completamente nuovo all'individuo e alla vita mondana, ponendo però in primo piano la letteratura e l'educazione letteraria. La conoscenza letteraria viene interpretata anzitutto come una conoscenza storica, che pone l'uomo in rapporto col passato e col futuro. La visione della letteratura e della storia è però essenzialmente retorica: nella lingua scritta sul modello dei classici antichi assumono un peso determinante la perfezione formale, l'eleganza della parola, la ricerca di dignità, di armonia e di equilibrio. È una retorica molto diversa da quella delle *artes* medievali (cfr. 0.1.7): essa concepisce la perfezione e l'eleganza come manifestazioni di misura morale, come dirette espressioni della virtù e del valore dell'individuo. L'essere dell'uomo si esprime attraverso il «decoro» e la «convenienza», l'equilibrio tra la ragione, la parola, i gesti. La «virtù» si può affermare e trasmettere nella sua totalità, e grazie a essa l'uomo può controllare se stesso e il mondo che lo circonda. In questa visione la poesia è una forma di espressione privilegiata, che sintetizza il valore integrale dell'uomo stesso. Essa viene considerata più nobile delle discipline pratiche, del diritto, della medicina, ma i suoi obiettivi sono totalmente retorici, poiché essa viene vista come ornamento, esaltazione della «virtù» e del potere, dispensatrice di onore e di gloria.

Questo programma letterario e retorico si lega alla polemica contro la prio-

La riscoperta dell'uomo

Educazione letteraria e coscienza storica

Superiorità della poesia

PAROLE tav. 34

Umanesimo/Umanista

Nella letteratura latina antica, con l'espressione *studia humanitatis* (alla lettera "studi relativi all'umanità") si indicava l'educazione «liberale», di tipo letterario e filosofico, che concerneva l'uomo nella sua totalità. Nel Trecento e nel Quattrocento l'espressione si rapporta ai nuovi interessi letterari e filologici: già Petrarca vive la riscoperta dei classici antichi come sollecitazione a conoscere le cose che riguardano l'uomo (in latino *humana* e *humaniora*), e la nuova pedagogia del secolo xv (cfr. 3.3.3) mette in primo piano gli *studia humanitatis*.

Ma il termine *umanista* entra nell'uso soltanto nel secolo xvi, e in un senso più tecnico e limitato, soprattutto per indicare i professori e gli insegnanti di discipline letterarie (latino e greco in primo luogo): in questa accezione esso viene adoperato ampiamente fino al secolo xviii. La parola *umanesimo* è ancora più recente: sembra sia stata coniata nel 1808 da un pedagogista tedesco, Friedrich Immanuel Niethammer, per difendere l'importanza degli studi classici nell'istruzione secondaria contro iniziative tendenti a dare maggiore peso alle discipline scientifiche (la forma tedesca è *Humanismus*).

Orientamenti più recenti tendono a riferire *umanesimo* e *umanista* soprattutto agli studi classici e alla letteratura in latino diffusi in tutta Europa dal Quattrocento al Seicento. Nel linguaggio corrente, termini come *umanesimo*, *umanistico*, *discipline umanistiche*, circolano in accezioni vaghe e indeterminate che si riferiscono agli studi letterari e storici, opposti o confrontati con quelli tecnici e scientifici: quando si parla dei valori dell'*Umanesimo*, quando si circoscrive l'ambito delle discipline *umanistiche*, quando si progettano forme di nuovo *umanesimo*, i significati oscillano a seconda delle preferenze ideologiche.

Contro il pensiero sistematico

rità che la tradizione delle scuole medievali accordava alla teologia, alla filosofia e alle scienze. Gli umanisti rifiutano il pensiero sistematico dei secoli precedenti, l'uso che era stato fatto di Aristotele e dell'aristotelismo; vogliono studiare l'uomo, la sua parola, il suo comportamento, e non più il cosmo o le essenze metafisiche. Esaltare la «virtù» dell'uomo significa guardare alle sue manifestazioni individuali, sociali e mondane; e fortissima è la diffidenza verso la vita monastica e verso le forme più ascetiche della religiosità cristiana.

L'intellettuale umanista

In questa nuova visione dell'uomo, l'intellettuale umanista pone se stesso al centro del mondo, si propone come l'interprete privilegiato di ciò che è degno di essere riconosciuto come «umano». In tal modo esso tende a separare la propria ideologia dall'orizzonte sociale che l'ha prodotta, a staccarla da riferimenti troppo precisi e limitativi. Gli umanisti hanno origini sociali molto diverse (piccola nobiltà feudale, aristocrazia urbana, classi borghesi e mercantili) e le loro ideologie e i loro modelli di comportamento non si oppongono quasi mai a quelli delle classi dominanti, ma essi tendono comunque a considerarsi portatori di valori umani universali, validi per tutta l'umanità colta.

Universalità dei valori

I rapporti tra gli umanisti e chi detiene il potere nella società signorile sono complessi. L'umanista cerca di affermarsi nel mondo che lo circonda e di raggiungere posizioni di prestigio sociale: ha quindi bisogno di procurarsi l'appoggio di principi e signori e per questo ne esalta, spesso in modo esagerato, le «virtù»; ma gli può capitare di non essere soddisfatto delle ricompense ricevute e di cercare allora l'appoggio e il riconoscimento di altri «potenti», passando con spregiudicatezza da un campo a quello opposto (e molti di loro cambiano infatti padrone e rovesciano atteggiamenti politici con disinvoltura e cinismo sorprendenti).

Il rapporto con i potenti

3.3.2. Tendenze e fasi dell'Umanesimo nell'età signorile.

I caratteri generali precedentemente delineati non si adattano con la stessa precisione a tutto l'Umanesimo e ai diversi intellettuali che lo rappresentano. Quando ci si sofferma sulle opere individuali, sui singoli scrittori o gruppi, si capisce subito che non si può proporre una immagine troppo unitaria dell'Umanesimo nell'età signorile. Occorre in realtà fare al suo interno numerose distinzioni, le più importanti delle quali possono essere così schematizzate:

Varietà dei caratteri

1. *Umanesimo repubblicano*: diffuso a Venezia e soprattutto a Firenze nel periodo della repubblica oligarchica (cfr. 3.3.7), mira a connettere letteratura e impegno civile;
2. *Umanesimo cortigiano*: diffuso in quasi tutti gli altri centri della penisola, concepisce la letteratura come ornamento e sostegno del potere signorile;
3. *Umanesimo laico e mondano*: tende a esaltare la vita terrena, la libera natura e fisicità dell'uomo, la sua aspirazione alla gloria e al potere (fino a esprimere valori e atteggiamenti di tipo paganeggiante);
4. *Umanesimo cristiano*: vuol approfondire l'esperienza religiosa risalendo ai valori originari del Cristianesimo e affermando la solidarietà tra i più autentici valori della cultura classica e i valori cristiani;
5. *Umanesimo filologico*: mira a ricostruire i testi antichi basandosi essenzialmente sugli aspetti storici, letterari, retorici, con una sostanziale indifferenza nei confronti delle teorie;
6. *Umanesimo filosofico*: elabora con rigore teorico la nuova visione del mondo, partendo da un nuovo rapporto con la filosofia antica, al di là degli usi e delle interpretazioni della scolastica medievale.

I caratteri contrastanti emersi da questa schematizzazione coesistono a volte in uno stesso scrittore o in uno stesso gruppo di scrittori, altre volte si succedono nel corso degli anni, permettendo di evidenziare diverse fasi di sviluppo. Solitamente si distinguono, in linea molto generale, una prima fase (che arriverebbe fino alla metà del Quattrocento) dominata dall'Umanesimo repubblicano e «civile», e una seconda dominata dall'Umanesimo filosofico. Ma tendenze e prospettive si intrecciano variamente a seconda delle aree: l'unica classificazione veramente accettabile delle diverse fasi dell'Umanesimo può basarsi solo su una distinzione tra i diversi centri culturali e tra le diverse generazioni degli umanisti. Oltre a ciò si può dire che

Intrecci e sviluppi

Ripresa
del volgare
dopo il 1470

si ha comunque un momento di forte trasformazione intorno al 1470, quando la letteratura in volgare prende nuovo slancio e la rapida diffusione della stampa trasforma in modo determinante la produzione libraria. In questo capitolo, pur accennando anche a situazioni successive al 1470, presenteremo i caratteri fondamentali della letteratura umanistica fino a quella data.

3.3.3. *Gli umanisti e le istituzioni culturali.*

Una nuova
pedagogia

Il distacco dalla tradizione medievale porta gli umanisti alla ricerca di istituzioni capaci di trasmettere i nuovi modelli culturali. Si tratta prevalentemente di istituzioni non chiuse e rigide, ma tese a far reagire liberamente la cultura con gli interessi degli individui e a favorire il loro totale e organico sviluppo. L'educazione assume una posizione centrale, con l'elaborazione di una nuova pedagogia basata sul valore formativo della lettura dei classici; resta fondamentale lo studio della grammatica e della retorica, ma non più legato, come avveniva nelle scuole medievali, all'uso di manuali e repertori, bensì sul diretto rapporto con gli scrittori latini. Questa educazione letteraria deve fornire agli individui una dignità e una coscienza di sé, rendere ogni allievo una persona capace di muoversi nel mondo col pieno possesso delle sue qualità umane.

I maestri
e l'educazione
dei principi

Questa impostazione è proposta soprattutto da alcuni grandi umanisti, che organizzano scuole e attività formative e stimolano molteplici rapporti culturali. Tra questi umanisti-maestri, celebri non per opere scritte, ma per la loro infaticabile attività pedagogica, si distinguono GUARINO VERONESE (1374-1460) e VITTORINO DA FELTRE (1373 o '78-1446). I due grandi maestri svolgono la loro attività più significativa come educatori di principi. La realizzazione di questi programmi di integrale sviluppo dell'uomo era infatti possibile unicamente all'interno delle classi dominanti, che sole disponevano delle necessarie condizioni materiali di base.

Suole
e università

La ricerca di nuove istituzioni deve fare i conti con un contesto sociale arretrato, in cui ancora sopravvivono le vecchie modalità del sapere che gli umanisti cercano però di trasformare in strumenti per i loro programmi culturali. Così le università sembrano in linea di massima continuare le tradizioni medievali, con scarsi contatti con la nuova cultura: solo alcune acquistano vitalità proprio attraverso continui scambi con l'Umanesimo e assegnano incarichi di insegnamento a umanisti.

Corti
e cancellerie

Sono soprattutto le corti principesche a sostenere la cultura, perché principi e signori impiegano in vario modo gli umanisti, con funzioni di propaganda, compiti pedagogici, mansioni di segretari, cancellieri, diplomatici. Al di fuori delle corti, un ruolo fondamentale assumono gli umanisti nelle cancellerie della Repubblica di Firenze e della corte papale. La cancelleria romana, dopo il superamento della crisi della Chiesa tra gli ultimi decenni del secolo XIV e i primi del XV, abbandona infatti le tradizioni retoriche medievali e diventa uno dei maggiori centri di elaborazione di modelli umanistici, specialmente per la presenza di Poggio Bracciolini e l'iniziativa dei pontefici Niccolò V (1447-55) e Pio II.

Le accademie

Attorno a queste istituzioni si stabiliscono contatti molteplici e senza regole precise: gli umanisti cercano luoghi e occasioni d'incontro e di libera discus-

sione; la loro cultura ama manifestarsi in riunioni di gruppo, circoli e cenacoli, presso le dimore di signori e di aristocratici. A Firenze, in particolare, queste riunioni esprimono il senso della libera circolazione della cultura nella vita cittadina. E spesso, seguendo un modello classico, questi gruppi tendono a presentarsi come *accademie*, facendo così sorgere un nuovo tipo di istituzione culturale che avrà grande sviluppo nei secoli successivi (cfr. DATI, tav. 60).

Altro elemento che esemplifica il nuovo clima culturale è la formazione di biblioteche laiche, che conferiscono ai libri una presenza ben più consistente nella vita cittadina; seguendo il modello della celebre biblioteca del Petrarca, molti umanisti e aristocratici a essi legati, specialmente a Firenze, costituiscono biblioteche private di notevoli dimensioni.

Le biblioteche
laiche

3.3.4. *La filologia umanistica.*

Il costituirsi delle biblioteche laiche è conseguenza di un febbrile lavoro di ricerca di testi antichi perduti o dimenticati dalla tradizione medievale, un lavoro di ricerca che, a sua volta, è accompagnato da un impegno a riportare a una forma corretta e più vicina all'originale anche i testi già noti e diffusi. Nell'attività degli umanisti è in primo piano la *filologia* (cfr. TERMINI BASE 19), che per essi non è esercizio sulla superficie dei testi, ma modo di ricreare lo spirito degli antichi, di ritrovare nella loro parola scritta il soffio di un valore umano profondo, da far circolare nel mondo contemporaneo.

Il lavoro
filologico

Alle scoperte già fatte dal Petrarca (cfr. 2.4.3) ne succedono altre, che fanno conoscere testi essenziali per tutta la cultura umanistica: il Salutati ritrova nel 1392 le lettere di Cicerone *Ad familiares*; infaticabile ricercatore, scopritore e trascrittore di manoscritti è Poggio Bracciolini, che nei suoi viaggi nei paesi dell'Europa settentrionale - tra il 1415 e il 1417 - scopre varie orazioni di Cicerone, il testo completo della *Institutio oratoria* di Quintiliano, il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Puniche* di Silio Italico, le *Silvae* di Stazio e altre opere dell'antichità latina.

I ritrovamenti

Si elaborano intanto nuovi metodi di analisi e di ricostruzione dei testi, talvolta ancora incerti, perché ancora dominati da una concezione retorica che impedisce di raggiungere un adeguato rigore critico. Solo intorno alla metà del secolo XV si superano i metodi ancora «avventurosi» e si affermano criteri di più spregiudicato rigore, specialmente per opera di Lorenzo Valla.

Ricostruzione
dei testi

Ma l'interesse degli umanisti non si limita al latino: tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento si diffondono l'insegnamento e la conoscenza del greco antico e la riscoperta dei classici greci, praticamente ignorati dalla tradizione medievale; ciò costituisce un elemento di estrema importanza per lo sviluppo successivo di tutta la cultura occidentale.

Riscoperta
della cultura
greca

I nuovi rapporti con la Chiesa greca e con l'Impero bizantino portano in Italia vari dotti che insegnano la lingua greca e diffondono gli originali dei grandi scrittori antichi. Nel 1396, per iniziativa del Salutati, viene nominato insegnante di greco nello Studio di Firenze uno dei più importanti dotti bizantini, Manuele Crisolora, che vi insegnerà fino al 1400 e favorirà tutta una nuova serie di scambi e contatti.

Alcuni umanisti italiani (come per esempio il Filelfo e il Guarino) soggiornano a

lungo nell'Impero bizantino, raggiungendo una perfetta padronanza della lingua greca; nello stesso tempo molti libri vengono direttamente importati dall'Oriente. Si hanno numerose nuove traduzioni dal greco in latino, molto diverse da quelle che circolavano nel corso del Medioevo e più fedeli allo spirito e alle forme originali.

Sviluppo
della filologia
greca

Quando Costantinopoli cade in mano ai Turchi (1453), l'Italia, anche per la sua posizione geografica, si offre come luogo di rifugio per numerosi maestri greci: tra questi svolge un ruolo decisivo, per la salvaguardia del patrimonio culturale ellenico, il cardinale Bessarione di Trebisonda (1403-1472), che nel 1468 dona i suoi preziosi volumi alla Biblioteca di San Marco a Venezia. Numerosi studiosi italiani avevano intanto acquisito una tale padronanza della lingua greca da potere avviare, nella seconda metà del secolo xv, una filologia dei testi greci.

3.3.5. La produzione dei libri e la stampa.

La scrittura, la produzione e la diffusione dei libri, pur così stimolate dall'attività umanistica, restarono a lungo legate a un'organizzazione tradizionale. Le edizioni dei testi più rari e difficili o di più alto livello culturale erano di mano degli stessi umanisti (e talvolta di copisti assunti al loro servizio); e i librai, nelle loro botteghe, provvedevano a far trascrivere le varie copie su ordinazione. La produzione umanistica, del resto, rimane sempre una produzione di *élite*, destinata a un pubblico limitato, costituito essenzialmente dagli altri umanisti e dai loro protettori. Per quanto riguarda i pochi libri di più largo consumo (manuali scolastici e letteratura in volgare) si continuavano a usare i metodi di composizione consueti.

La stampa
a caratteri mobili

Ma nella seconda metà del secolo xv, nel giro di pochi anni, si compie una trasformazione radicale dovuta all'invenzione della stampa a caratteri mobili, avvenuta in Germania intorno al 1450 per opera di Johann Gutenberg (il primo libro a essere stampato fu una *Bibbia* latina, a Magonza intorno al 1455) e introdotta in Italia alla fine degli anni Sessanta: il primo libro stampato in Italia fu probabilmente l'*Ars grammatica* di Elio Donato (cfr. o.1.7), che uscì intorno al 1465 dalla stamperia impiantata nel monastero di Subiaco dai tedeschi Corrado Schweinheim e Adolfo Pannartz.

Gli incunaboli

La stampa rese subito meno costosa la produzione libraria, trasformando non solo i caratteri del libro, ma la stessa nozione della cultura (cfr. 4.1.8): ovviamente negli ultimi decenni del secolo xv questo processo è ancora in una fase in cui coesistono la produzione di manoscritti e quella di libri a stampa (numerosi i manoscritti copiati dalle stampe). Gli studiosi sono soliti designare tutti i libri a stampa del secolo xv col termine di *incunaboli* (dal latino *incunabula*, "fasce", derivato di *cuna*, "culla", per metonimia «origine, inizio»): molto vari i caratteri e le tecniche in essi impiegate. Prevalgono le edizioni di testi religiosi, di opere volgari (sia dei grandi autori del secolo xiv sia dei recenti testi, di scritti umanistici, ma non mancano quelle, accurate e spesso lussuose, di classici latini e greci).

Stampa
e filologia

La stampa, con i suoi caratteri più schematici, semplici e riproducibili con maggiore uniformità, libera la scrittura da quel tanto di aleatorio, di incerto e di provvisorio che aveva nel passato: assicura nuova sicurezza e stabilità al testo, offrendo un grande contributo allo stesso sviluppo della filologia umanistica.

3.3.6. Caratteri generali della letteratura umanistica.

La letteratura umanistica è il frutto di una continua « conversazione » entro l'orizzonte della nuova cultura e comporta stretti legami tra i gruppi intellettuali che vi partecipano. L'impegno nei vari generi letterari si ricollega sempre a modelli classici, ma con l'obiettivo di partecipare, nel modo più nobile e degno, al mondo contemporaneo. Questa letteratura si fonda sul principio dell'*imitazione* e si sviluppa quasi interamente partendo dalle tematiche e dal linguaggio dei grandi scrittori antichi. Ma questo principio viene interpretato in modi vari: alcuni puntano sull'imitazione di autori diversi, scegliendo tra quanto di meglio si può ricavare dai più autorevoli classici latini e ponendo l'accento su un canone presente in tutte le poetiche umanistiche, quello della *varietas*, "varietà"; altri puntano sull'imitazione di un solo autore esemplare, preso come modello assoluto di scrittura « perfetta ».

Il principio
dell'imitazione

Per ciò che riguarda la prosa, il supremo esemplare « classico » viene individuato in Cicerone; gli schemi retorici e sintattici del grande autore latino costituiscono la base di quasi tutta la prosa umanistica: in molti casi essi vengono adottati con grande libertà, ma in altri casi si hanno veri e propri calchi, con una rigida esclusione di tutto ciò che ciceroniano non è. Il *ciceronianismo* diventa culto tutto esteriore di una forma sempre più ornata e misurata, a totale scapito dei contenuti.

Il ciceronianismo

In quanto alla poesia, la scelta degli autori da imitare varia secondo i generi letterari: Virgilio, Orazio, Catullo, Marziale, i poeti elegiaci restano comunque i maggiori punti di riferimento. Per molti umanisti scrivere poesia latina è un modo di partecipare alla società letteraria, di mostrarsi all'altezza della situazione culturale: ci troviamo davanti a una vastissima produzione poetica d'occasione che non raggiunge mai valori originali ma si presenta soprattutto come « riscrittura », che adatta, non senza forzature, gli schemi classici alla realtà e alle occasioni contemporanee (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 35).

La poesia latina

Analoga impressione ci dà il genere drammatico, coltivato (anche se in misura molto minore rispetto alla poesia) da vari umanisti, autori di testi teatrali in cui la diretta ripresa di nomi, situazioni, tematiche della commedia classica si intreccia con qualche allusione al mondo contemporaneo: sono testi talvolta non destinati alla rappresentazione, altre volte rappresentati nei ristretti ambienti delle scuole umanistiche; presentano una forma drammatica molto sommaria, ma hanno grande importanza per il primo sviluppo delle forme teatrali moderne (il più celebre è la commedia *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini).

Il genere
drammatico

Ma i generi che caratterizzano più autenticamente la letteratura umanistica sono quelli prosastici: l'epistolografia, il dialogo, l'invettiva, la storiografia.

La prosa

Le *epistole* particolarmente curate che gli umanisti si scambiano tra loro, o rivolgono a personaggi influenti, esprimono gran parte della nuova problematica filologica, retorica, morale, politica, filosofica, richiamandosi al modello non molto lontano del Petrarca (cfr. 2.4.6). Il *dialogo*, che risale a numerosi esempi classici, collega la ricerca della verità alla presentazione di situazioni

L'epistolografia

Il dialogo

GENERI E TECNICHE tav. 35

La poesia umanistica

La poesia umanistica si impegna in quasi tutti i generi dominanti in età classica (molti dei quali si erano del resto conservati nella letteratura medievale). Vengono imitati soprattutto i grandi poeti latini, e la produzione più vasta riguarda la lirica, che permette le più diverse scelte metriche e tematiche, soprattutto sulle orme di Catullo, di Orazio e dei poeti tardoantichi (anche quelli greci dell'*Antologia palatina*): la lirica può servire sia all'elogio di principi e signori, sia allo scambio di complimenti e di considerazioni morali con amici, sia alla comunicazione amorosa ed erotica, sia all'espressione di dolori e rimpianti; e spesso quelle forme accolgono anche una tematica religiosa e devota. Assai ricca è poi la produzione di *elegie*, che seguono i modelli di Tibullo, Propertio, Ovidio ed evocano momenti e vicende della vita dell'autore; e di *epigrammi*, brevi componimenti pungenti, scherzosi, polemici e spesso osceni (sul modello di Marziale, poeta latino del I secolo d.C.).

A metà strada tra la lirica e l'epigramma si colloca l'*epitafio*, un genere legato a modelli tardoantichi, in cui forse la poesia umanistica dà il meglio di sé, descrivendo in brevi tratti figure umane, fissate nel loro valore assoluto dall'eternità della tomba. Più ridotta la produzione di *satire* (che si rifanno soprattutto a Orazio); mentre nuova vita riceve l'*ecloga* pastorale, già rilanciata da Petrarca e Boccaccio (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 22). Particolarmente infelici sono i tentativi di poesia epica, rivolta all'esaltazione di principi contemporanei; mentre all'inizio del secolo XVI si avranno vari esperimenti di poemi di argomento religioso (cfr. 4.I.II).

Il primo e più fortunato libro di poesia umanistica latina, dominato da una prospettiva spregiudicata e mondana, aggressiva e «laica», tipica del primo Umanesimo signorile, è l'*Hermaphroditus* (Ermafrodito) del Panormita (cfr. 3.3.9), raccolta di epigrammi che risale al 1425 ed ebbe una larga circolazione, nonostante le durissime condanne.

concrete e circostanziate: esso mette quasi sempre in scena una conversazione tra personaggi contemporanei, per approfondire qualche problema di particolare interesse su cui ciascuno esprime il proprio punto di vista. Il dialogo è per natura antisistemico e non porta quasi mai a conclusioni assolute e definitive: fa emergere dal confronto delle diverse opinioni una verità parziale, sempre in movimento, non dogmatica. Molte scelte teoriche, molte prese di posizione degli umanisti sono d'altra parte influenzate da situazioni precise, da motivazioni occasionali: ciò porta al moltiplicarsi degli scritti polemici, delle *invettive* feroci e sarcastiche, legate a rivalità personali, più che a ragioni di principio.

La mancanza di sistematicità della produzione teorica umanistica mostra che si è ormai lontani dalla tradizione aristotelica e scolastica: in polemica con l'aristotelismo, gli umanisti preferiscono piuttosto rifarsi a Platone e al platonismo, come già

L'invettiva

La produzione teorica

aveva fatto il Petrarca, ma con la possibilità di avvalersi dei testi greci originali: ciò permette di sottrarre Aristotele alle interpretazioni della filosofia scolastica e di trovare nell'opera di Platone forti componenti religiose. Fino alla metà del Quattrocento l'attenzione degli umanisti è incentrata ancora su tematiche morali, civili, politiche, sulle forme del vivere sociale: i problemi filosofici e il confronto con le filosofie di Platone e di Aristotele s'imporranno invece dopo la metà del secolo.

Fin dall'inizio del secolo XV si sviluppa in modo considerevole la *storiografia*, stimolata dalla volontà di risalire alle origini della civiltà contemporanea, di ritrovare antiche radici, di individuare le ragioni di quella che si considerava la decadenza medievale. Questo genere trova un modello classico soprattutto in Tito Livio e si concentra sull'osservazione dei comportamenti degli individui e dei popoli; è guidata da un orientamento retorico, dal proposito di mostrare esempi di «virtù» che richiamano quelle di antichi uomini illustri, l'analisi delle fonti e dei documenti è invece ancora molto superficiale e sommaria.

La letteratura umanistica suggerisce l'immagine di un mondo misurato ed equilibrato, ricco di gesti composti e decorosi, accuratissimo nelle forme linguistiche e stilistiche. Ma questa letteratura ha anche un'anima opposta, che in certi autori si esprime in modi paradossali e pungenti, sfacciati e irriverenti: questi modi sono presenti anche in autori impegnati nelle iniziative umanistiche più severe e trovano i loro punti di riferimento soprattutto nella tradizione comica classica e in un autore greco che ebbe notevole fortuna nel Quattrocento, Luciano di Samosata.

La storiografia umanistica

3.3.7. L'Umanesimo fiorentino.

Firenze imprime il primo grande impulso alla nuova cultura umanistica con l'opera di un gruppo di studiosi già attivi alla fine del Trecento, sulle orme di Petrarca e Boccaccio e con fortissime radici nella vita comunale e nelle istituzioni della Repubblica. I caratteri di questo primo Umanesimo fiorentino vengono di solito riassunti con la formula di *Umanesimo civile*, che evidenzia il suo legame con la comunità cittadina e i suoi valori. Esso elabora un vero e proprio «mito» di Firenze come erede e continuatrice dello splendore e della libertà dell'antica repubblica romana: a Firenze, del resto, la cultura umanistica era effettivamente presente nella vita quotidiana e suscitava l'attenzione di molti aristocratici e di molti ricchi mercanti, che spesso partecipavano alle riunioni e alle discussioni degli umanisti (molti di questi appartenevano all'aristocrazia mercantile o erano comunque a essa strettamente legati, e si presentavano come la naturale classe dirigente della Repubblica).

L'Umanesimo civile

Nello scontro che, tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, oppone Firenze al Ducato di Milano, gli umanisti fiorentini compiono il loro sforzo maggiore per definire i caratteri della *florentina libertas* («libertà fiorentina») in antitesi all'assolutismo accentratore dei Visconti. Tuttavia, non va attribuito un valore troppo moderno a questa loro esaltazione della libertà repubblicana: essi non concepiscono la libertà come un valore universale, ma come espressione dell'oligarchia che detiene il potere a Firenze: quando nel 1434 il governo della città passa ai Medici, trasformandosi in un regime di tipo signorile, molti degli stessi umanisti «repubblicani» si adeguano con disinvoltura al nuovo indirizzo politico.

La florentina libertas

Interessi religiosi e scambi culturali

D'altra parte non sono solo i temi politici e civili a caratterizzare questo primo Umanesimo fiorentino: occorre ricordare gli interessi religiosi (come dimostra il colto monaco agostiniano LUIGI MARSILI, morto nel 1394), la passione per i libri e l'antiquaria (coltivata dal grande collezionista NICCOLÒ NICCOLI, 1364-1437), la diffusione degli studi greci (a partire dall'insegnamento affidato al Crisolora).

Coluccio Salutati

La prima grande guida di questo Umanesimo fiorentino, che opera dopo la morte del Boccaccio fino alla fine del secolo XIV, è COLUCCIO SALUTATI, (1331-1406), cancelliere della Repubblica dal 1375 alla morte. In lui è evidente la continuità con gli atteggiamenti religiosi e morali del Petrarca; d'altra parte nella sua ricca cultura umanistica si avverte ancora una certa eredità dell'enciclopedismo medievale. Durante la lotta di Firenze con Giangaleazzo Visconti scrisse una *Invectiva* contro ANTONIO LOSCHI, umanista vicentino (1368-1440), che a sostegno della politica viscontea aveva scritto, forse nel 1397, una *Invectiva in florentinos* (Invettiva contro i fiorentini). L'opera più ambiziosa del Salutati è il trattato incompiuto *De laboribus Herculis* (Le fatiche di Ercole), interpretazione (sul modello della *Genealogia* del Boccaccio, cfr. 2.5.16) di miti antichi, preceduta da un'appassionata esaltazione della poesia.

Leonardo Bruni

Protagonista dell'elaborazione del mito della *florentina libertas* è LEONARDO BRUNI, di Arezzo (1370 ca-1444), allievo del Salutati, vissuto a Roma dal 1405 al 1415, cancelliere della Repubblica di Firenze dal 1427 alla morte. Il suo impegno «civile» culmina nelle *Historiae florentini populi* (Storie del popolo fiorentino), in dodici libri, dalle origini di Firenze al 1404. Il Bruni fu uno dei primi a fruire del nuovo insegnamento del greco e tradusse in latino opere di Platone, di Aristotele e di altri autori e riconobbe tutto il valore della tradizione volgare fiorentina: in volgare scrisse nel 1436 una *Vita di Dante*.

Giannozzo Manetti

A una generazione successiva appartiene GIANNOZZO MANETTI (1396-1459) che, esule da Firenze, tra il '51 e il '53 scrisse il trattato *De dignitate et excellentia hominis* (Sulla dignità ed eccellenza dell'uomo).

3.3.8. Poggio Bracciolini.

Apertura all'Europa

Legato a Firenze e alla cultura fiorentina, pur avendo ricoperto per gran parte della sua vita la carica di segretario della Curia romana (sempre da laico), fu POGGIO BRACCIOLINI. Grazie ai suoi numerosi viaggi, egli ebbe contatti di livello internazionale (paragonabili a quelli del Petrarca) e fu attento agli eventi fondamentali della storia europea della prima metà del Quattrocento. Nato da famiglia relativamente modesta a Terranova in Valdarno nel 1380, morì nel 1459 a Firenze, dove era tornato come cancelliere nel 1453.

Cultura, curiosità, edonismo

Con la sua attività egli si presenta come uno spregiudicato umanista laico, assetato di conoscenza, diffidente verso ogni atteggiamento ascetico, ogni dogmatismo e ogni regola di comportamento troppo rigida. Disponibile verso forme di edonismo quasi paganeggiante, egli seppe anche difendere con fermezza e aggressività il suo prestigio personale. Abbiamo già accennato a quello che è stato definito il suo «capolavoro», e cioè la riscoperta di testi fondamentali della cultura latina (cfr. 3.3.4). Ma occorre ricordare anche i numerosi dialoghi e l'affascinante epistolario, in cui figurano bellissime lettere come quella a Niccolò Niccoli, del 18 maggio 1416, sui bagni di Baden, e quella a Leonardo Bruni, del 29 maggio 1416, sul supplizio

dell'eretico Girolamo da Praga avvenuto a Costanza. Assai acuta è poi in lui la capacità di avvertire gli squilibri e le contraddizioni della vita sociale, come mostra il suo libro di facezie, *Liber facetiarum*, che ebbe grande diffusione nel corso del secolo.

Il *Liber facetiarum*

3.3.9. L'Umanesimo nell'Italia settentrionale e meridionale.

Nell'Italia settentrionale l'Umanesimo si sviluppa in primo luogo nei centri in cui durante il Trecento si era avuta una forte tradizione di studi classici e in cui si sentiva ancora l'eco dell'insegnamento del Petrarca (cioè in vari centri del Veneto e a Milano).

L'insegnamento di Petrarca

Tra i veneti, oltre i grandi educatori Guarino Veronese e Vittorino da Feltre (già ricordati in 3.3.3) che stimolano una vivace cultura umanistica a Ferrara e a Mantova ricordiamo SICCO POLENTON (1375 ca-1447), autore della *Catinia*, commedia latina legata alla tradizione goliardica e FRANCESCO BARBARO (1390-1454).

Venezia

A Milano i Visconti favoriscono un Umanesimo cortigiano, adoperandosi perché importanti studiosi siano assunti dall'università di Pavia. Al servizio dei Visconti e poi degli Sforza passò gran parte della sua vita un singolare personaggio, FRANCESCO FILELFO (nato a Tolentino nel 1398, morto a Firenze nel 1481), che visse avventurosamente, cercando denaro, «honore, utile e piacere».

Milano

Altra originale figura, che partecipò alla vita di diversi centri italiani, è il palermitano ANTONIO BECCADELLI, detto il PANORMITA (1394-1471), autore della più fortunata raccolta poetica latina del secolo (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 35).

Il Panormita

3.3.10. L'Umanesimo nella Curia romana.

Polo di attrazione per tanti intellettuali che cercano una sistemazione nelle strutture della Chiesa, la Curia romana è al centro di una fitta rete di rapporti italiani e internazionali: strettissimi i contatti con Firenze e con altre città dell'Italia centrale (Siena in primo luogo) e meridionale; molto intensi gli scambi con tutta l'Europa, sia all'epoca dei concili nella prima metà del secolo sia più tardi, quando il mondo cristiano viene turbato dalla caduta dell'Impero d'Oriente in mano ai Turchi.

Un'intensa attività culturale

Grande promotore di cultura umanistica fu il papa Niccolò V (Tommaso Parentucelli, 1447-1455), fondatore della Biblioteca Vaticana (cfr. DATI, tav. 59). Ma il caso più esemplare di convergenza tra cultura umanistica e potere ecclesiastico è quello di ENEA SILVIO PICCOLOMINI. Nato da nobile famiglia a Corsignano presso Siena nel 1405, era entrato al servizio di un cardinale e aveva partecipato al Concilio di Basilea, schierandosi a favore dell'assemblea conciliare contro l'autorità papale; ordinato sacerdote nel 1447, fu poi vescovo e nel '56 cardinale; nel '58 divenne papa, col nome di Pio II; morì ad Ancona nel 1464.

Enea Silvio Piccolomini

L'umanesimo del Piccolomini non fu di tipo erudito o filologico, ma mirò sempre a misurarsi con le molteplici facce della realtà contemporanea, a valutare realisticamente le motivazioni pratiche dell'agire degli uomini. Dopo una giovinezza spregiudicata e avventurosa, egli accettò pienamente i valori della vita ecclesiastica, attribuendo alla Chiesa il compito di difendere dalle minacce che provenivano dal-

l'Oriente una cultura allo stesso tempo umanistica e cristiana; ma dalle sue esperienze giovanili gli derivò un sottile scetticismo nei confronti del senso stesso dell'operare umano, e se ne avverte l'eco nel suo scritto più importante, i *Commentarii rerum memorabilium* (Commentari delle cose memorabili), vera e propria autobiografia politica e intellettuale, che giunge fino al 1463.

Gli scritti

Oltre a varie opere storiche e geografiche e a un ricco epistolario, si devono poi ricordare tre suoi scritti composti nel 1444, la commedia *Chrysis*, il trattato *De curialium miseris* (Le miserie dei curiali) sulla vita delle corti cardinalizie, e la novella *Historia de duobus amantibus* (Storia dei due amanti).

Flavio Biondo

Per la sua stessa natura, Roma sollecita ricerche storiche, erudite, antiquarie, che trovano il rappresentante più autorevole nel forlivese BIONDO DI ANTONIO BIONDI detto FLAVIO BIONDO (1392-1463), che cerca le tracce del passato attraverso testimonianze e documenti concreti, creando un tipo di ricerca storica nutrita di informazioni reali e non di motivazioni retoriche o politiche.

L'Accademia pomponiana

Il fascino della Roma antica contribuisce a diffondere, nella seconda metà del secolo XV, nello stesso ambiente ecclesiastico romano, una specie di moda: si imitano, in maniera quasi maniacale, costumi e atteggiamenti degli antichi nella vita quotidiana, e si forma un classicismo di tipo quasi «paganico», che trova il suo centro di aggregazione in un'Accademia detta *pomponiana* dal nome del suo animatore, il lucano GIULIO POMPONIO LETO (1428-1497).

3.3.11. La filologia «critica» di Lorenzo Valla.

Con LORENZO VALLA (1405-1457), che visse in diversi centri italiani e dal 1448 fu segretario apostolico a Roma, la filologia umanistica raggiunge la sua più alta coscienza teorica, integrando in un legame unitario, di forte capacità critica, gli interessi per la lingua, la retorica, il diritto, la morale, la storia e la religione.

Scritti e trattati umanistici

Il dialogo *De vero falsoque bono* (Sul bene vero e falso; in una prima redazione, del 1431, intitolato *De voluptate*, Sul piacere) vuol rivalutare la morale epicurea, basata sul piacere, contro quella stoica, basata sulla *virtus*, e conciliare l'insegnamento cristiano con la naturale aspirazione dell'uomo alla felicità. L'opuscolo *De falso credita et ementita Constantini donatione* (Sulla donazione di Costantino falsamente creduta e mentita), scritto nel 1440, dimostra, con ineccepibili prove filologiche, la falsità del documento della donazione di Costantino, con cui il papato sosteneva i fondamenti giuridici del suo potere temporale. Gli *Elegantiarum latinae linguae libri sex* (Sei libri delle eleganze della lingua latina), più volte rielaborati e poi conclusi durante l'ultimo soggiorno romano, sono un'organica trattazione di grammatica latina, basata sul modello linguistico ciceroniano. Le *Annotationes in Novum Testamentum* (Note al Nuovo Testamento, 1449) introdussero per la prima volta l'uso della filologia nella ricostruzione e nella correzione del testo biblico, ponendo le basi della filologia biblica, che sarà strumento essenziale della Riforma protestante.

Nascita di una filologia biblica

3.3.12. Leon Battista Alberti.

Particolare la posizione di LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472), che confronta la propria ricca cultura classica e letteraria con i diversi campi del sape-

re, con tecniche e opere concrete: egli riconosce alle arti il valore di compiuta espressione – ideale e pratica – dell'uomo e progetta e fa realizzare alcune delle più importanti opere di architettura del secolo XV; afferma così in tutta la sua pienezza il legame tra Umanesimo, studio dell'antico e lavoro artistico.

Un problema generale sembra dominare tutta la sua attività: il rapporto tra l'uomo (con le sue capacità e la sua «virtù») e il mondo esterno (dominato dalla minacciosa volubilità della «fortuna»). In ogni suo impegno intellettuale egli è sempre in lotta contro la realtà che resiste all'intelligenza umana.

Virtù e fortuna

Per ciò che riguarda la lingua scritta, Alberti afferma senza esitazioni la dignità del volgare come lingua autentica di comunicazione, rivolta anche ai «non letteratissimi»; egli compone scritti sia in latino che in volgare, inaugurando il cosiddetto *Umanesimo volgare* (cfr. 3.2.1 e, per il successivo sviluppo a Firenze, il cap. 3.4).

Alberti e l'Umanesimo volgare

Egli nacque a Genova nel 1404, figlio naturale di Lorenzo Alberti, di ricca e nobile famiglia mercantile fiorentina esiliata fin dal 1377: durante l'adolescenza e la giovinezza ebbe rapporti difficili con la famiglia, che viveva la propria condizione di esilio in modo drammatico.

Studiò diritto a Bologna e intraprese la carriera ecclesiastica, ricevendo nel 1432 l'incarico di abbreviatore apostolico e vivendo con le rendite provenienti da benefici ecclesiastici. Soggiornò a più riprese a Firenze (dove gli Alberti erano stati riammessi nel 1428), ma preferì una vita mobile e inquieta, presso diversi signori in vari centri italiani, anche se svolse la maggior parte della sua attività presso la Curia papale (e a Roma morì nel 1472).

In vari periodi, dalla giovinezza al 1440 circa, l'Alberti indirizzò a numerosi amici e scrittori brevi prose in latino (dotate ciascuna di un proprio titolo), che chiamò *Intercoenales* (perché destinate a essere lette «inter coenas et pocula», «tra pietanze e bevande») e che raccolse poi in vari libri. Questi scritti ebbero una diffusione di una certa importanza tra Quattrocento e Cinquecento, ma poi andarono in gran parte dispersi e furono ritrovati soltanto nel 1964 nel convento di San Domenico a Pistoia. Per la loro natura «conviviale», essi non hanno strutture fisse, ma oscillano tra il dialogo morale, la favola, lo scherzo, la figurazione simbolica, e talvolta fanno pensare ai dialoghi del greco Luciano di Samosata. Attraverso il paradosso e un'ironia fredda e impassibile, la vita quotidiana degli uomini pare qui mutare le sue abituali caratteristiche: l'autore la osserva tra amarezza e indifferenza, tra la volontà di interpretare fatti e situazioni in chiave morale e la tentazione di svalutarli. In un susseguirsi di piccole vicende, tra personaggi simbolici e figure minori di fantasia, il mondo sembra rivelare spesso significati sicuri, precisi e determinati; ma in altri momenti sembra precipitare nell'insignificanza e appare privo di senso e di valore. In esso si contrappongono saggezza e follia, virtù e insipienza: l'uomo vi si scontra col non umano, e non sempre è facile separarli e distinguerli.

Le *Intercoenales*

Paradosso e vita quotidiana

Molto più noti i *Quattro libri della famiglia*, i primi tre scritti a Roma tra il '33 e il '34, il quarto a Firenze nel 1440 (dopo una prima circolazione manoscritta, essi rimasero sconosciuti fino al secolo XIX): si tratta di dialoghi in volgare tra diversi membri della famiglia Alberti, che prendono spunto dalle loro sventure politiche per affrontare poi il tema dell'organizzazione e della conduzione della vita familiare. La famiglia è vista qui come il più essenziale nucleo sociale, unico saldo valore in mezzo all'insicurezza della vita mondana: questo valore viene affidato all'esercizio della «virtù», che sola permette di resistere

I *Quattro libri della famiglia*

all'azione imprevedibile e capricciosa della «fortuna». Alberti è convinto che «tiene gioco la fortuna solo a chi se gli sottomette» e che è sufficiente la virtù per vincerla. Ma le regole essenziali di comportamento sono piuttosto vaghe, e in sostanza si limitano all'«essere e parere» virtuosi, al muoversi nel mondo con lucida razionalità, lontano da ogni «errore». Ma molti dubbi assalgono i vari personaggi del dialogo, costretti a riconoscere che non si dà nessuna regola veramente assoluta e definitiva: così, l'Alberti non può elaborare una vera «scienza» della vita familiare, ma deve semplicemente ribadire gli schemi della tradizionale morale mercantile, basata sull'«utile» e sulla «pratica», su una rude e spicciola saggezza (dove, ad esempio, tocca un ruolo del tutto subalterno alla donna, vista dall'Alberti secondo i canoni della più intransigente tradizione misogina).

L'utile e la pratica

Una morale mercantile

L'amicizia

Caratteri della prosa

Scritti minori

Le opere latine

L'interesse dell'opera non consiste tanto nei singoli suggerimenti che essa offre sul governo della famiglia, quanto nell'idealizzazione che l'autore fornisce della morale mercantile e dei suoi valori tradizionali, che egli, in fondo, dopo aver abbracciato la vita ecclesiastica, ha abbandonato. Idealizzare ed esaltare questi valori equivale per lui a farsi riaccettare dal mondo familiare da cui si è allontanato. Ma quei valori appaiono ormai limitati, incapaci di aprire nuovi spazi veramente vitali: lo dimostra in particolare il libro III, in cui il vecchio Giannozzo arriva a magnificare, contro i rischi della vita mercantile, la vita della «villa», cioè lo sfruttamento di un'azienda agricola sufficiente a se stessa e lontana dai disordini della vita cittadina. Si tratta insomma di un ritorno alla campagna, che del resto coincide con alcune tendenze dell'economia italiana dell'epoca (cfr. 3.1.1).

Più originale è la tematica del libro IV, dove l'autore parla dell'amicizia, rovesciando gli schemi dei trattati antichi: l'amicizia è qui interpretata non come un valore assoluto, ma come un rapporto di tipo pratico, uno strumento di coesione sociale; ci si interroga sui modi difficili e oscuri con cui si costituisce la reciproca fiducia tra gli individui e si ottiene l'amicizia dei principi.

Dal punto di vista linguistico, questi dialoghi costituiscono il primo tentativo, nel secolo xv, di creare una lingua volgare collegata sia al latino umanistico sia alla prosa mercantile: ne risulta una scrittura solida e razionale, che ha qualcosa di aspro, di sbrigativo, molto lontana dalla sinuosa dolcezza della prosa del Boccaccio, e che ingloba numerosi latinismi e forme dialettali (anche non toscane). L'Alberti intende costruire una lingua che non coincide perfettamente con la tradizione toscana, ma cerca un più ampio orizzonte italiano.

Difficile orientarsi, in breve spazio, tra la restante produzione letteraria dell'Alberti: tra gli scritti in volgare ricordiamo le *Rime* e altri dialoghi (*Theogenius*, *Della tranquillità dell'animo*, *De ierarhia*) che riprendono il tema del rapporto tra virtù e fortuna, esaltando sempre più la capacità dell'individuo di resistere a tutto ciò che può turbare la sua esistenza.

Tra gli scritti latini, merita attenzione il *Momus* (detto anche *De principe*, Sul principe), scritto a Roma tra il '43 e il '50, curiosa narrazione fantastica, ricca di spirito aggressivo e di allusioni al mondo contemporaneo difficilmente identificabili.

Una fortissima esaltazione della capacità creatrice dell'uomo e della sua razionalità organizzatrice, si ha invece nei trattati tecnici dell'Alberti (*De statua*, sulla scultura; *Della pittura*, sulla pittura; *De re aedificatoria*, sull'architettura) fondamentali per lo sviluppo della riflessione sull'arte e della *trattatistica d'arte*.

3.4. La nuova letteratura della Firenze medicea

3.4.1. La Firenze di Lorenzo il Magnifico.

Dopo la morte del vecchio Cosimo de' Medici (1464) e di suo figlio Piero (1469), il controllo di Firenze passò al giovane figlio di Piero, Lorenzo, a cui ben presto fu dato l'appellativo di Magnifico: fino alla morte (1492) egli guidò con prudenza la vita politica della città, col metodo già usato dal nonno Cosimo. Dovette affrontare momenti molto difficili, come quello della congiura diretta dalla famiglia aristocratica dei Pazzi e sostenuta dal papa, in cui trovò la morte il fratello minore, Giuliano (28 aprile 1478): Lorenzo reagì con una dura repressione, rafforzando il potere della sua famiglia e comportandosi sempre più come un principe assoluto.

L'opera politica di Lorenzo de' Medici

Per mantenere il suo potere all'interno di Firenze, egli condusse una accorta politica diplomatica, rendendosi quasi un garante dell'equilibrio tra gli Stati italiani (cfr. 3.1.1) e imponendo, su scala nazionale e internazionale, il prestigio culturale e artistico della città. Il suo palazzo fiorentino e le varie ville medicee non lontane dalla città diventarono luoghi di incontro e di raccolta di molti letterati e artisti: una eccezionale fioritura intellettuale fece sorgere un nuovo mito di Firenze, vista come centro supremo degli studi e delle arti, come «novella Atene».

Oltre che per le ricchissime opere d'arte, la città si impone a tutta la cultura europea per l'intenso sviluppo degli studi greci (importanza fondamentale vi ebbe l'insegnamento a Firenze del greco Giovanni Argiropulo) e per una nuova filosofia che si ricollegava a Platone e al platonismo.

Firenze centro di cultura

Ma Lorenzo sostiene anche la tradizione municipale, prestando grande attenzione alle forme letterarie volgari più legate alla vita quotidiana del Comune fiorentino: le usa come modi di comunicazione all'interno della «brigata» riunita intorno a lui (che, specialmente nei primi anni, fu un tipo di corte assai singolare, per metà borghese e per metà aristocratica), e ne fa strumento di spettacolo per il popolo, in occasione di feste e celebrazioni pubbliche. Intorno al 1470 si ha così una vivacissima ripresa della letteratura volgare fiorentina: ci si riallaccia alle forme della precedente tradizione (soprattutto ai grandi scrittori del Trecento), mettendole a confronto con la nuova cultura umanistica e il nuovo culto degli antichi. In questo modo Firenze ribadisce la continuità della sua cultura, imponendola come modello a tutta l'Italia contemporanea.

La tradizione comunale

La difficile
ricerca
di un equilibrio

Gli splendidi risultati della cultura della Firenze laurenziana tuttavia non devono far pensare che in essa tutto fosse equilibrato e armonico. Il controllo politico e culturale di Lorenzo sulla città non fu facile e tranquillo: egli doveva tenere insieme le fila di una realtà carica di tensioni, di un sistema sociale ed economico che aveva basi estremamente fragili. In realtà nella «novella Atene» non poté realizzarsi nessun sicuro equilibrio tra l'uomo e il mondo: si aspirò a quell'equilibrio come a un sogno, a un ideale inafferrabile, che si identificava con una bellezza fresca e serena, ma sempre minacciata dalle ombre di una realtà mutevole e ostile. E già verso gli ultimi anni della signoria di Lorenzo, la predicazione del Savonarola diffuse in Firenze una nuova, sconvolgente inquietudine, che esplose poco dopo la morte del Magnifico, dissipando per sempre quel sogno di regolata armonia (cfr. 4.2.1).

3.4.2. Dall'Umanesimo «civile» al platonismo.

La filosofia

Al consolidamento della Signoria dei Medici corrisponde, nella cultura umanistica fiorentina, uno spostamento di interessi dalla problematica «civile» (cfr. 3.3.7) a quella filosofica e metafisica che trova la sua espressione fondamentale nel platonismo del Ficino.

Matteo Palmieri

Questo mutamento di interessi appare ben evidente nelle opere di MATTEO PALMIERI (1406-1475), che nella giovinezza scrisse i dialoghi *Della vita civile*, in quattro libri, in cui si esaltano le virtù civiche e sociali, e nella vecchiaia si dedicò a un ampio poema in terzine, *La città di vita*, basato su visioni di tipo dantesco e su audaci concezioni teologiche.

Cristoforo
Landino

Mediatore tra cultura latina e cultura volgare, divulgatore della filosofia platonica e della filologia umanistica, fu CRISTOFORO LANDINO (1424-1498), che svolse un lavoro di studio e interpretazione di scrittori classici e volgari (in primo luogo Virgilio, Dante, Petrarca): sostenne il rilancio della letteratura volgare, dal punto di vista umanistico, affermando che «è necessario essere latino, chi vuole essere buono toscano»; esaltò la nuova filosofia platonica fiorentina nelle *Disputationes Camaldulenses* (Discussioni di Camaldoli), scritte negli anni Settanta e stampate nel 1480.

3.4.3. La pia philosophia di Marsilio Ficino.

Il platonismo
quattrocentesco

Petrarca e i primi umanisti avevano guardato a Platone come a un maestro di filosofia morale, da contrapporre agli astrusi sistemi metafisici degli aristotelici; il platonismo della seconda metà del Quattrocento ricava invece da Platone una visione generale dell'universo, richiamandosi anche alla filosofia di Plotino, alla tradizione neoplatonica che aveva percorso tutto il Medioevo e ad altre antiche tradizioni orientali. Importante fu il contatto con i dotti greci del tempo, come il celebre Giorgio Gemisto, detto Pletone (1360 ca-1450 ca), che aveva «costruito» una vera e propria religione neoplatonica e che tra l'altro soggiornò a Firenze nel 1439.

Già gli anni di Cosimo de' Medici vedono la diffusione in Firenze di un vivace interesse per il platonismo, i cui frutti vengono raccolti da MARSILIO FICINO (1433-1499). Studioso di medicina, magia e astrologia, Ficino tradusse in latino molti testi

di Platone e della tradizione neoplatonica, tra cui i cosiddetti testi ermetici (cfr. PAROLE, tav. 36) e volle fare della sua filosofia un modello di vita per gli intellettuali che si riunivano intorno a Lorenzo: si trattava di far convergere tutte le tradizioni religiose e filosofiche dell'antichità, considerate concordanti col Cristianesimo, in una *pia philosophia*. La sua opera più importante è la *Theologia platonica de immortalitate animae* (Teologia platonica sull'immortalità dell'anima). Per Ficino l'uomo può sfuggire alla desolazione dell'esistenza se scopre, attraverso la contemplazione, il significato autentico della vita dell'universo, se comunica con lo spirito divino, presente in tutta la natura. L'amore è fondamentale per il compimento di questo processo: l'uomo che ne è posseduto comunica con la forza amorosa che circola nell'universo, fino a identificarsi nell'amore supremo di Dio. La natura animata, mossa dalla musica divina, può essere dominata dall'uomo, animale perfetto: la magia e l'astrologia sono strumenti essenziali per inserirsi nel suo flusso armonico.

La pia
philosophia

L'amore
e la visione
di Dio

PAROLE tav. 36

Ermetico/Ermetismo/Neoplatonismo

L'ermetismo è una tradizione filosofico-religiosa che concepisce la realtà come un tutto divino, percorso da un'infinita forza spirituale, e che ha come massimo ideale umano una sapienza segreta, capace di comunicare con la verità attraverso l'esperienza mistica, la magia, lo studio dei movimenti degli astri. Le origini di questa filosofia, legata al culto del Sole come suprema immagine della divinità, si trovano in testi greci risalenti al secolo II-III d.C., attribuiti a Ermete Trismegisto (cioè "tre volte grandissimo") e creduti un tempo molto più antichi. Essi erano considerati depositari dell'antica sapienza egizia. Nel Quattrocento e nel Cinquecento questi testi furono ampiamente indagati e venerati da autori come Ficino, Pico della Mirandola, Bruno e, fuori d'Italia, dal tedesco Cornelio Agrippa di Nettesheim (1486-1535).

L'ermetismo si lega spesso alla pratica della magia, delle scienze occulte, come l'alchimia, e della cabala ebraica (cfr. PAROLE, tav. 8); ha stretti rapporti col neoplatonismo, filosofia elaborata dal greco Plotino (204-270 d.C.), secondo la quale la forza dell'amore di Dio circola in tutta la realtà, e il culmine dell'esperienza umana consiste nell'ascesa alla contemplazione dell'assoluto bene divino. Il neoplatonismo è una componente fondamentale di molte filosofie cinquecentesche, oltre che dell'ermetismo, e si diffonde nella società cortigiana anche in forme esteriori e mondane, confondendosi spesso con più generici motivi platonici, specialmente nella trattatistica d'amore (cfr. 4.4.14).

L'aggettivo *ermetico*, ancora oggi molto diffuso, qualificava ogni chiusura capace di impedire il passaggio di una sostanza: il *sigillum hermeticum* indicava già nel tardo Medioevo il sigillo dei recipienti impiegati negli esperimenti degli alchimisti. Da questa nozione di «chiusura totale» i termini *ermetico* ed *ermetismo* sono passati a indicare l'oscurità linguistica, l'indecifrabilità: nel secolo XX si è così parlato spesso di *ermetismo* a proposito della poesia e della letteratura che rifiutano la comunicazione convenzionale; e in Italia negli anni Trenta il vocabolo è stato usato per designare una ben identificabile tendenza poetica.

3.4.4. Un «irregolare» nella Firenze laurenziana: Luigi Pulci.

La tradizione fiorentina popolare

Mentre Ficino mirava a far convergere la natura, la storia, le religioni, le tradizioni in una sintesi assoluta animata dall'unico impulso dell'amore, la ricerca di una continuità con la tradizione volgare fiorentina dava vita a un modello opposto, basato su un linguaggio «basso», radicato nel mondo quotidiano. Questa ricerca si ispira alla poesia del Burchiello, oltre che alla tradizione dei *cantari* (in auge nel Quattrocento) e ad altre forme della cultura comunale fiorentina.

Ai confini della miscredenza

Nei primi anni della signoria di Lorenzo, LUIGI PULCI rappresenta in modo assai originale questa continuità, opponendosi al composto fervore platonico del Ficino e presentandosi come un personaggio burlesco, sempre pronto a mettere in luce i lati deformi e grotteschi della realtà. Pulci si mantiene ai confini della miscredenza, dell'ambiguità ideologica, addirittura dell'eresia; del resto non conduce una tranquilla vita di studioso, ma un'esistenza agitata e disordinata che lo porta a scontrarsi con mille problemi e difficoltà.

La vita

Nato a Firenze il 15 agosto 1432 da una nobile famiglia impoverita, che viveva sulle magre rendite di alcuni poderi agricoli, Luigi ricevette una normale educazione letteraria, basata sulla conoscenza del latino e dei maggiori poeti volgari. Dopo una giovinezza di espedienti, incominciò intorno al '61 a frequentare il palazzo dei Medici in via Larga, ricevendo incarichi e favori. Lì fece valere il suo gusto per l'espressione vivace e aggressiva, per un linguaggio comico legato al gesto immediato, per le forme gergali e rusticali e per i vari dialetti regionali. Anche nei rapporti con i Medici, aveva modi bruschi e scherzosi, trasformando ogni scambio quotidiano in occasione di gioco. Amava recitare in pubblico, divertendosi a manipolare il linguaggio fino a farlo « esplodere ». Alla cerchia di amici e intellettuali che si andava formando intorno al giovane Lorenzo egli comunicò il suo istinto giocoso, promuovendo una poesia di gruppo. Nacquero così operette d'occasione, scritte a più mani, le cui diverse stesure rendono spesso difficile riconoscerne l'autore. Tra queste è celebre la *Nencia da Barberino*, scritta dallo stesso Lorenzo, a cui Pulci replicò con la *Beca di Dicomano*, un'affettuosa parodia e deformazione della *Nencia* (parodia, a sua volta, del linguaggio rusticale e della poesia amorosa).

La brigata medicea

Pulci mirava a fare di questa letteratura giocosa, che molto doveva all'opera del Burchiello, l'espressione tipica della cerchia o « brigata » medicea, e almeno fino al 1473-'74 lo stesso Lorenzo fu il sostenitore principale di scelte letterarie così orientate. Del rapporto con Lorenzo sono interessante testimonianza le *Lettere* che Pulci scrisse durante alcuni viaggi.

Il *Morgante*

Pulci diede la massima prova del suo ingegno in un poema eroico, anch'esso in ottave, pullulante di elementi comici e satirici, il cui titolo, *Morgante*, deriva dal nome di un gigante che vi svolge un notevole ruolo.

Si guardava allora con rinnovato interesse ai cantari popolari, specialmente a quelli centrati sulle gesta di Carlo Magno e dei suoi Paladini che rappresentavano l'immagine del trionfo cristiano contro gli infedeli, assai suggestiva nel momento in cui, dopo la caduta di Costantinopoli, l'Europa cristiana sentiva

allora la crescente minaccia dei Turchi. Nella scelta del tema e nella stesura del suo lavoro, Pulci venne sollecitato da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo.

Composizione e diffusione

Il testo completo del *Morgante* si compone di ventotto cantari, risultanti dall'insieme di due parti separate, scritte in fasi diverse, che si presentano come due poemi dai caratteri molto dissimili. La prima parte (di ventitre cantari) fu scritta nel corso degli anni Sessanta. Nel 1478 se ne ebbe probabilmente la prima edizione a stampa, poi perduta; ci sono giunte, invece, due edizioni apparse nell'82 (mentre veniva pubblicata una piccola edizione separata, anch'essa perduta, dei cantari con l'episodio di Margutte). Nel febbraio dell'83 uscì una nuova edizione, col titolo di *Morgante maggiore* e con l'aggiunta della nuova parte costituita da cinque cantari.

La rottura con la corte

Intanto il Pulci aveva più volte manifestato la sua insofferenza verso quei personaggi che svolgevano un ruolo sempre più importante alla corte medicea, come il poeta MATTEO FRANCO (1447-1494) e Marsilio Ficino (tra l'altro egli scrisse un sonetto irriverente e blasfemo contro l'esaltazione ficiniana dell'immortalità dell'anima). Lorenzo, d'altra parte, lo lasciava ormai sempre più ai margini delle sue iniziative politiche e culturali. A partire dal '73 il Pulci fu al servizio di Roberto Sanseverino conte di Caiazzo, capitano militare, col quale compì numerosi viaggi. Cercò di far rinascere in Lorenzo l'antica benevolenza, ma subì varie accuse di pratiche magiche, di empietà e di eresia. Morì a Padova, nel novembre del 1484, mentre si trovava in viaggio insieme al Sanseverino. Venne seppellito come eretico, a lume spento e in terra sconscrata.

3.4.5. Il *Morgante*.

Per il suo poema Pulci fece diretto uso di cantari precedenti. In particolare egli trasse la materia che avrebbe costituito la prima parte da un anonimo cantare, scritto forse intorno al 1450, ritrovato solo nel secolo scorso e intitolato dagli studiosi *Orlando*.

Gli antecedenti

Seguendo gli schemi narrativi propri dei cantari, il *Morgante* elabora uno schema basato sulla ripetizione di formule fisse che servono a chiamare in causa gli ascoltatori. La parola del poeta si trasforma così in una sorta di « parola pubblica », che mira a suscitare una immediata meraviglia. Il mondo degli eventi narrati si presenta come un grande spettacolo, dove tra rapidi movimenti, apparizioni sorprendenti, scontri e duelli, ogni gesto appare eccessivo, sproporzionato. La narrazione ripete anch'essa schemi fissi, sfuggendo così a ogni misura e coerenza; spesso risulta confusa e incongruente e ha momenti di stanchezza. È impossibile raccogliarne le fila, individuarvi un percorso unico e progressivo, in quanto gli episodi scaturiscono l'uno dall'altro in modo casuale. Al contrario i personaggi agiscono secondo stereotipi, come marionette: Gano è il traditore maniaco, che si ostina fino all'assurdo a ordire inganni, Carlo Magno è un vecchio, ormai semirimbambito, che perdona senza motivo i tradimenti di Gano, e i Paladini (in primo piano i cugini Orlando e Rinaldo) sono immagini di forza e valore sovrumani, che si divertono a fare a pezzi stuoli di nemici; i pagani appaiono ottusi e maligni, ma capaci di improvvisi sentimenti di cortesia e di lealtà. Qualità positive e negative si mescolano e cambiano continuamente

Lo schema narrativo

I personaggi

di segno, rapporti di amicizia si stringono e si sciolgono con disinvoltura.

Una scrittura
della dismisura

L'autore non ha alcuna intenzione di cercare giustificazioni psicologiche per i comportamenti dei suoi personaggi, ma aspira a mettere in risalto atti fuori da ogni misura. In realtà la funzione di questo farraginoso materiale narrativo è di fornire situazioni che stimolino la passione linguistica di Pulci e permettano alla sua voce di avvolgersi attorno alle cose, ricavandone effetti strani e bizzarri. Lo spettacolo del mondo consiste tutto nel ripetersi di movimenti meccanici, come in un caos vorticoso. La violenza degli eroi che disintegra i corpi degli uccisi rende il mondo simile a una enorme macelleria, dove la materia organica viene schiacciata, tagliata, manipolata. Con perverso divertimento Pulci insiste nella descrizione di scene di battaglia con una sovrabbondanza di immagini legate al cibo: tutto diventa commestibile, pasta e trippa, vino e sangue, farina e cervello.

Il gigante
Morgante

La sproporzione domina tutto il poema. Non a caso il gigante Morgante è il personaggio più caratteristico dell'opera: pagano sconfitto da Orlando, convertito al Cristianesimo e divenuto fedele scudiero del paladino, è armato di un battaglio di campana e si fa protagonista di una serie di avventure segnate da furia distruttiva. Immagine di ciò che è eccessivo e smisurato, Morgante partecipa tuttavia alla più umile realtà quotidiana. Anche il racconto della sua morte (nel cantare xx) si regge su una sproporzione: dopo aver salvato da un naufragio i Paladini, sostituendosi all'albero della nave, e aver ucciso una balena, egli muore per la puntura di un granchio. Sulla dismisura è basato del resto anche l'episodio più celebre del poema, nei cantari xviii e xix: quello dell'incontro di Morgante con un gigante-nano (gigante la cui crescita si è arrestata a metà), cioè Margutte. I due vivono avventure dominate da una esplosiva voracità alimentare, vagando per le strade del mondo fino alla morte di Margutte, causata da un attacco di risa per una «bertuccia» che si è impadronita dei suoi «usati» (stivali). Margutte presenta una sua esplicita «confessione di fede», basata su una contromorale fuffantesca che esalta i piaceri della gola, il vagabondaggio, la miscredenza, il furto, la frode e tutti gli imbrogli possibili; la sua figura è la proiezione fantastica di una vita aperta al caso e all'imprevedibile, immersa negli appetiti materiali, negli aspetti sordidi e oscuri dell'esistenza, estranea a ogni ordine e razionalità.

Sperimentazione
e deformazione
linguistica

Questo materiale composito fa leva su una lingua in continua ebollizione, legata alla più autentica tradizione popolare toscana, ricca di espressioni immediate, di termini strani e inconsueti. Molte le elencazioni, minuziose e virtuosistiche, ispirate al mondo gastronomico, o le lunghe catalogazioni, come quella degli animali effigiati nel «padiglione» che la bella Luciana dona a Rinaldo; abbondano le ripetizioni di formule, le stanze in cui ogni verso inizia con una stessa parola, le riprese parodistiche dei più svariati schemi letterari. Pulci usa un linguaggio di chiara origine «popolare» (quello dei cantari e della tradizione comica e realistica toscana) per trasformarlo in un oggetto «colto», piegarlo a un'insistente sperimentazione e deformazione e creare una poesia in cui tutto può essere visto a rovescio, in cui il mondo appare governato dalla sproporzione, dall'eccesso, dall'irrazionalità.

Con i cinque cantari aggiunti all'edizione dell'83, Pulci intese passare al contratto nei confronti dell'ambiente culturale dominante a Firenze dopo il 1473-'74. In primo luogo orientò la narrazione in modo più organico, centrandola sul supremo tradimento di Gano e sull'agguato mortale subito da Orlando a Roncisvalle. Pur tenendo ancora conto di vari cantari popolari, volle immettere ambiziose digressioni e fitti riferimenti eruditi, che confermano il carattere disordinato della sua cultura.

L'edizione
del 1483

3.4.6. Lorenzo il Magnifico, signore e scrittore.

Della personalità di LORENZO DE' MEDICI (1449-1492) colpisce la varietà di interessi e atteggiamenti. La sua stessa formazione – legata da una parte agli insegnamenti dell'Argiropulo, del Ficino, del Landino e dall'altra alle consuetudini e agli esercizi comici della «brigata» animata dal Pulci – risentì di influenze diverse. Dall'ambiente familiare gli venne la consapevolezza dell'importanza della cultura in ambito politico. Per i Medici, e per il vecchio Cosimo in particolare, sostenere il lavoro degli umanisti significava controllare il senso stesso del presente, vivere il potere come suprema espressione dell'uomo.

Funzione politica
della cultura

Quando nel 1469, a soli vent'anni, Lorenzo si trova improvvisamente ad avere nelle mani lo Stato fiorentino, egli ha già maturato la propria passione letteraria, alla quale, nonostante gli impegni di governo, non rinuncerà per il resto della vita. A questa passione è connesso in fondo l'obiettivo principale della sua politica, volta a fare del prestigio culturale di Firenze il punto di riferimento per un accorto equilibrio tra gli Stati italiani.

La passione
letteraria

Il suo non è semplicemente l'atteggiamento del principe che protegge artisti e letterati, ma che non coglie il senso del loro lavoro o lo comprende solo in modo esteriore e superficiale; poeta e scrittore in proprio, Lorenzo è infatti un signore che ha piena coscienza dei significati e delle aspirazioni di quella cultura che egli sostiene e promuove: con lui l'Umanesimo entra da protagonista nella vita sociale. Da questo punto di vista, tutta la cultura della Firenze laurenziana appare come l'espansione del sogno umanistico, garantita da una grande personalità che fa coincidere in sé il signore e l'intellettuale. Ma – come già in parte si è accennato – questo sogno si rivela precario, non trovando le condizioni per affermarsi appieno. Su di esso pesano le insicurezze che agitano la vita politica della «novella Atene», i conflitti e i dissesti che lo stesso potere di Lorenzo deve affrontare, il presentimento che quanto è stato faticosamente costruito si possa rapidamente consumare e distruggere (e negli ultimi anni di vita Lorenzo, provato dalla lunga malattia che lo condurrà alla morte, sente questa minaccia sulla sua stessa persona).

Firenze
«novella Atene»

Tutta l'attività letteraria del Magnifico va valutata sullo sfondo di questo ambizioso progetto, in cui la cultura tende a identificarsi col potere. La sua produzione è varia, fatta di esperienze maturate in stretto rapporto con i maggiori intellettuali operanti a Firenze, ma spesso lasciate incompiute. Egli mira sostanzialmente a rivitalizzare la tradizione volgare fiorentina, risalendo ai grandi autori del Trecento e cercando a un tempo vie nuove, rese possibili dal culto umanistico dei classici. Notevole è la sua abilità nel passare da uno stile

Una produzione
diversificata

all'altro, da un genere all'altro. Come signore e come scrittore egli vuole identificarsi con tutte le varianti della letteratura fiorentina contemporanea, recita tutte le parti possibili. Ma, sotto questa disponibilità, si avverte pur sempre l'insoddisfazione di non avere una voce propria e autenticamente originale, come nell'impossibilità di afferrare effettivamente se stesso.

3.4.7. *Le opere di Lorenzo: tra generi e stili diversi.*

Cronologia
e diffusione

Molto incerta è la cronologia delle opere di Lorenzo, alcune delle quali furono più volte da lui corrette e ritoccate, senza raggiungere mai una redazione definitiva. Poche circolarono in veste manoscritta e pochissime furono stampate vivente l'autore e nei primi anni del secolo XVI. Un'ampia edizione, comunque incompleta, delle *Poesie volgari* apparve solo nel 1554. Nella rapida rassegna che qui ne diamo, seguiremo un ordine cronologico basato sulle ipotesi più credibili formulate dalla critica.

La prima fase

La prima fase, assai ricca, si svolge per lo più prima del suo avvento alla Signoria, ma con caratteristiche che persisteranno fino al 1472-'73. In essa si notano due direzioni fondamentali: quella di una lirica di ascendenza petrarchesca e quella di una poesia comico-burlesca, stimolata dall'amicizia col Pulci. Già nelle rime petrarchesche (legate all'amore per Lucrezia Donati) si possono scorgere i risultati di un'abile e rigorosa educazione letteraria; gli scritti giocosi, invece, seguono lo stile stravagante del Pulci nella predilezione per le forme dialettali e rusticali, ma al tempo stesso danno prova della ricerca di un rapporto diretto con la lingua poetica di Dante e Boccaccio. Questi scritti comprendono la celebre *Nencia da Barberino*, poemetto in venti ottave sul modello della satira del villano (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 37), di cui si sono avuti in seguito ampi rifacimenti da parte di altri autori. Presentando il canto d'amore del villano Valleria per la sua amata Nencia, esso fa il verso al dialetto del Mugello, giocando su forme iperboliche, rozze, sproporzionate; il mondo contadino viene qui visto con occhio distaccato e divertito, assunto a pretesto di deformazioni linguistiche che volgono in parodia la lirica d'amore.

La *Nencia da Barberino*

I poemetti
burleschi

Immagini ludiche della vita fiorentina ispirano i due poemetti *Simposio* e *Uccellazione di starme*. L'influsso del neoplatonismo del Ficino, che già nella prima metà degli anni Settanta ridimensiona l'interesse di Lorenzo per la poesia di Pulci, si sente nelle *Orazioni* (capitoli religiosi in terza rima) e nel poemetto, anch'esso in terza rima, l'*Altercazione*. In una prospettiva ficiniana, Lorenzo può direttamente accostarsi ai poeti del «dolce stil novo», molto amati dal Ficino per il loro carattere filosofico e intellettuale. Fin dal 1473 egli lavora, a varie riprese, a un ambizioso *Comento sopra alcuni dei suoi sonetti*, in cui, ricollegandosi alla *Vita nuova* e soprattutto al *Convivio*, intende spiegare i complessi significati morali di alcune *Rime*. I risultati migliori delle *Rime* si hanno in alcune descrizioni delicate e idilliche (nelle quali si avverte già il fascino della poesia del Poliziano) ferme in una rasserenante bellezza.

Le *Rime*

In una serie di altri scritti di difficile datazione appaiono molto forti i contatti col nuovo classicismo volgare del più giovane e originale poeta della corte medicea, il Poliziano appunto: Lorenzo si incanta a seguire immagini primaverili, nitide e solari, a contemplare con appena accennata sensualità una natura dai toni equilibrati e misurati, fino a trasformare il paesaggio toscano in qualcosa di mitico e primigenio

GENERI E TECNICHE tav. 37

Satira del villano

È la rappresentazione negativa della figura del contadino (*villano*, perché abitante della *villa*, cioè della campagna), elaborata in genere da una cultura cittadina e rivolta a un pubblico cittadino: il contadino viene descritto come un essere bestiale, rozzo e avido, immerso nella fisicità più cieca, ostile a ogni valore spirituale e civile, minaccioso per lo stesso equilibrio del mondo urbano. Le origini di questo stereotipo si ritrovano nella cultura feudale e cortese, che sempre aveva rappresentato i contadini in un contesto comico e «basso», ma i violenti contrasti creati dalla crisi del secolo XIV e i duri rapporti tra proprietari cittadini e mondo campestre instauratisi nei secoli successivi inasprirono questo *cliché*. Attraverso la satira del villano, tuttavia, la cultura cittadina fa proprie le immagini più concrete della vita campestre e ricerca un linguaggio realistico in cui si impone l'uso del dialetto: così la rappresentazione aggressiva del mondo rurale si rivolge spesso comicamente contro le forme della letteratura illustre; il linguaggio attribuito al contadino, che deforma i modi della comunicazione colta, diventa parodia del linguaggio «alto», proponendo un continuo confronto tra realtà materiale e astratto artificio verbale.

La satira del villano entra in forme e generi letterari diversi e si sviluppa con vigore nella novella toscana (già in alcune novelle del *Decameron* e poi con singolare violenza nel Sacchetti e nel Sermini, cfr. 3.2.3 e 3.2.4). A essa si collega tutta una letteratura *rusticale* che, rappresentando il mondo dei *rustici* (cioè dei contadini), oscilla tra un'acre polemica contro quell'universo e la sua esaltazione comica e scherzosa, tra la manifestazione di superiorità nei confronti dell'ignoranza e della grossolanità dei villani e la parodia della cultura «seria» (tra i vari esempi: la *Nencia* di Lorenzo il Magnifico, 3.4.7, il *Baldus* di Folengo, 4.5.4, il teatro di Ruzzante, 4.5.8, quello dei Rozzi di Siena, 4.6.8).

(forte era del resto la sua passione per i soggiorni campestri). È un mondo naturale e insieme ideale, tuttavia insidiato da un sottile struggimento per lo scorrere del tempo e per la minaccia di distruzione che esso comporta. Ricordiamo le ecloghe in terza rima *Corinto* e *Amori di Venere e Marte*; l'incompiuto poemetto in ottave *Ambra*; le *Selve d'amore*, sparse riflessioni amorose in forma di *rispetti continuati* (cfr. 3.4.9), che in parte seguono il modello delle *Silvae* di Stazio, autore latino messo in voga dal Poliziano (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 40).

Naturalismo
classicistico

Intorno al 1480 il classicismo volgare domina l'esperienza letteraria di Lorenzo. Egli, però, manterrà sempre un atteggiamento molto disponibile e negli ultimi anni teso alla ricerca di una letteratura capace di circolare per tutta Firenze ed essere presente addirittura nelle vie cittadine. La sua parola fa propri i contrasti, i timori, le attese che percorrevano la città e che trovavano efficace espressione nella predicazione del Savonarola (cfr. 4.2.1). Lorenzo partecipa alla nuova inquietudine religiosa, in parte col proposito di controllarla politi-

Inquietudine
religiosa

camente, in parte perché vi trova conforto alla propria insicurezza; si impegna perfino in una letteratura di devozione popolare, con varie laude e con una *Rappresentazione di san Giovanni e Paolo*, messa in scena dalla compagnia del Vangelista nel febbraio 1491.

I canti
carnascialeschi

La *Canzona*
di *Bacco*

Ma la vita quotidiana della città accoglieva anche celebrazioni collettive di tutt'altro tipo, festose e goderecce, che culminavano nel carnevale; Lorenzo da parte sua, per accattivarsi le simpatie del popolo, non mancava di organizzare spettacoli e divertimenti di massa. Un genere letterario legato a questi festeggiamenti è quello dei *canti carnascialeschi* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 38), che Lorenzo favorì e scrisse egli stesso in buon numero. Tra questi c'è la celeberrima *Canzona di Bacco* (detta anche *Trionfo di Bacco e Arianna*), scritta probabilmente per una sfilata di personaggi rappresentanti il corteo di Bacco nel carnevale del 1490, nella forma metrica della *ballata* e con la celebre ripresa «Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia».

Qui la voce del poeta-signore si fa spontaneamente voce collettiva; l'inquietudine per il consumarsi della «giovinezza» esprime il timore e lo smarrimento di un'intera società per il minaccioso trascorrere del tempo; la poesia erompe in un grido di ebbrezza e di piacere, in un invito a godere del presente, delle gioie fisiche e, in primo luogo, della libera gioia dell'amore. Anche per il suo linguaggio questa *Canzona* si trova al limite tra il classicismo più raffinato e un ritmo più cantabile, facile e popolare. Un'intera società qui dimentica se stessa, i propri difficili equilibri, la dura e complicata realtà quotidiana, nel vortice dionisiaco. Il sogno umanistico della Firenze laurenziana sembra sfuggire così a tutto ciò che potrebbe insidiarlo e si trasforma in un grido distruttivo, proprio all'opposto di ogni misura ed equilibrio umanistici.

GENERI E TECNICHE tav. 38

Canti carnascialeschi

Componimenti che venivano recitati da cortei mascherati in occasione del carnevale (*carnasciale*) a Firenze tra il secolo xv e i primi decenni del xvi. La maggior parte di essi sono anonimi, ma altri sono opera di personaggi assai attivi nella vita politica fiorentina (ne scrisse anche Machiavelli). La loro struttura metrica era in genere quella semplificata della *ballata* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 21), in cui la *ripresa* esibiva il tema centrale del canto. Ogni canto era dedicato a un oggetto o a una consuetudine o a un lavoro della vita quotidiana (e i personaggi che lo cantavano erano mascherati di conseguenza). A questa materia veniva però attribuita sistematicamente una significazione oscena: qualsiasi cosa diventava pretesto per un ossessivo gioco di doppi sensi erotici.

Ai canti carnascialeschi si avvicinavano i *trionfi*, in cui le maschere e i temi erano ricavati da soggetti mitologici e in cui la componente erotica era ridotta (un *trionfo* è la celebre *Canzona di Bacco* di Lorenzo il Magnifico, cfr. 3.4.7).

3.4.8. Angelo Poliziano, intellettuale mediceo.

ANGELO AMBROGINI, detto il POLIZIANO dal nome latino della città di origine (Montepulciano, cfr. **DATI**, tav. 39), nacque nel 1454. Dopo la morte del padre (un notaio filomediceo ucciso per vendetta nel '64) si recò a Firenze, studiando alla scuola di maestri come l'Argiropulo, il Ficino, il Landino e facendosi ammirare per l'ingegno precoce. Nel 1473 entrò nella cancelleria privata dei Medici, e dal '75 ebbe l'incarico di istruire i figli di Lorenzo, dal primogenito Piero a Giovanni (il futuro papa Leone X). Molto presto intraprese la carriera ecclesiastica, e nel '77 divenne priore della Collegiata di San Paolo.

La formazione

Poeta e filologo, il Poliziano è certamente l'intellettuale mediceo più prestigioso ed esemplare. Di spirito vivace e spregiudicato, egli si dedica interamente a esperienze e studi centrati sul culto della parola, un culto che non coincide con un formalismo esteriore e superficiale, ma che si apre a possibilità diverse e rivela un senso molto avanzato delle differenze storiche e un eccezionale rigore critico.

Anzitutto è per lui essenziale preservare uno spazio autonomo per lo studio; ciò, del resto, è perfettamente compatibile con la sua posizione alla corte di Lorenzo (il quale ne ammira la vasta cultura riconoscendovi un'affermazione di dignità, di prestigio, di piena coscienza del presente e gli garantisce la più ampia libertà per il suo lavoro); un'ulteriore garanzia di tipo economico è data dalla

Un chierico
cortigiano

DATI tav. 39

La nominazione umanistica

L'amore degli umanisti per tutte le forme della vita e del linguaggio classico li indusse anche ad adattare i loro nomi a modelli antichi o a latinizzarli in vari modi: quest'uso era del resto favorito dalla relativa instabilità che i nomi delle persone e delle famiglie avevano nella società del tempo. Ancora nel Trecento e nel Quattrocento (e in certi casi anche nel Cinquecento) i nomi oscillavano spesso (particolarmente nei documenti ufficiali) tra le forme latine e le forme volgari, e i cognomi delle famiglie non erano ancora fissati in modo definitivo. La scelta di nobilitare la propria identità porterà poi addirittura all'assunzione di nomi totalmente fittizi: un uso che sarà proprio delle Accademie. Ricordiamo alcuni tra i più notevoli esempi di nominazione umanistica:

PETRARCA: forma nobilitata di *Petracchi*.

PANORMITA: palermitano, nome assunto da Antonio Beccadelli.

GIULIO POMPONIO LETO: nome tutto fittizio modellato su nomi romani antichi.

FICINO: nativo di Figline in Valdarno.

POLIZIANO: nativo di Montepulciano (*Mons Politianus*), nome assunto da Angelo Ambrogini.

sua condizione di chierico, che egli vive preoccupandosi solo delle rendite che ne ricava, comportandosi in modi del tutto laici se non « pagani » (numerosi, tra l'altro, i suoi amori).

I rapporti
con i Medici

Nell'attività del Poliziano e nei suoi rapporti con i Medici occorre però distinguere due momenti diversi, separati da un breve intervallo negli anni 1479-'80, in cui egli si distaccò provvisoriamente dai suoi signori. Per tutti gli anni Settanta egli lavorò presso i Medici e concentrò la sua attività letteraria nella poesia, sia in latino che in volgare, guardando con distacco gli orientamenti filosofici di impronta neoplatonico-ficiniana; successivamente fu professore nello Studio fiorentino, dedicandosi soprattutto a scritti filologici ed eruditi.

3.4.9. *Lirica latina e volgare del Poliziano.*

La produzione
latina e greca

Il primo esercizio poetico del Poliziano fu l'avvio di una traduzione in latino dell'*Illiade*, che gli valse il titolo di « homericus adulescens » (« adolescente omerico ») e che egli continuò più tardi saltuariamente come esercizio di stile. A questa traduzione si affiancò una ricca produzione poetica in greco e soprattutto in latino (odi, epigrammi, elegie), che durò per tutti gli anni Settanta e in parte anche in seguito, caratterizzata dai principi della *voluptas* (« piacere » che si sprigiona dalle cose e dalla parola) e della *docta varietas* (« dotta varietà », che guarda a modelli vari e diversi).

Il Poliziano conforma agli stessi principî anche la sua lirica in volgare, prodotta in vari generi e in diverse fasi nel corso degli anni Settanta. Essa comprende *rispetti continuati* (serie di ottave legate tra loro) e *rispetti spicciolati* (ottave autonome, separate tra loro), *canzoni a ballo* e *canzonette* (variamente costruite sullo schema di base della ballata).

La lirica in volgare del Poliziano risponde in parte al proposito di Lorenzo di far nascere una nuova letteratura legata alla tradizione toscana, ma si mantiene assai lontana sia dall'espressionismo del Pulci (e dal riferimento di questi al Burchiello e ai modelli comico-realistici), sia dai grandi modelli della poesia amorosa del Duecento e del Trecento. Il Poliziano guarda invece alle forme più delicate, più lievi e cantabili della lirica d'amore popolare. Di quelle forme lo attraggono la semplicità dei ritmi, il repertorio di situazioni, il riferirsi a un orizzonte collettivo, la naturale propensione per la musica e la danza. A questi elementi il dotto umanista sovrappone poi la sua sapienza letteraria, con rimandi alla poesia latina e ai grandi scrittori in volgare. Costruisce così immagini di nitida e semplice perfezione, graziose figure in movimento, giochi di scherzoso e ingenuo abbandono sentimentale, maliziosi inviti a godere la dolcezza dell'amore, lontano da riflessioni ideologiche, nell'orizzonte di un naturalismo elementare e pagano.

Le ballate

La famosa ballata *Ben venga maggio!* è appunto un invito entusiastico ad afferrare la gioia della primavera e dell'amore. Ancora più affascinante la cosiddetta « ballata delle rose » (*I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*), che riprende con sorprendente freschezza l'antico motivo della breve vita delle rose. Una figura femminile

che incide armoniosamente tra i fiori, tra i loro accesi e molteplici colori, esalta la loro rigogliosa bellezza ed esorta ad afferrare l'ora che fugge (« cogliam la bella rosa del giardino »): un invito che sembra rivolto a un'intera società.

3.4.10. *Le Stanze per la giostra: sogno umanistico di una sintesi tra potere e bellezza.*

Nelle *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano de' Medici* il Poliziano volle intrecciare in modo ambizioso il rilancio della letteratura in volgare con un'esplicita celebrazione dei Medici. Si trattava di un vero e proprio poema mediceo, che intendeva celebrare la vittoria ottenuta dal fratello minore di Lorenzo, Giuliano, in una giostra militare tenutasi a Firenze nel 1475, secondo un'usanza ancora diffusa. Tuttavia l'autore attribuiva a questa occasione un valore politico, umano e simbolico, legandola alla vicenda dell'amore di Giuliano per la bella Simonetta Cattaneo, sposa a Marco Vespucci e morta nel 1476.

Un poema
mediceo

L'elaborazione del poema fu lenta e accurata: subì una brusca interruzione quando Giuliano restò ucciso nella congiura dei Pazzi (28 aprile 1478); le *Stanze* rimasero così incompiute, con sole 171 ottave, 125 del libro I e 46 del II; vennero date alle stampe soltanto nel 1494.

Redazione
e diffusione

Le prime ottave esaltano Firenze, i Medici e Lorenzo, con la cui glorificazione si identifica anzi la poesia stessa, trattandosi di *Lorenzo-lauro* (come per la *Laura* del Petrarca, viene chiamato in causa l'alloro, simbolo di Apollo e della poesia); quindi appare la figura di Giuliano (ribattezzato classicamente Iulo), immersa in una giovinezza « acerba », tutta dedita alla caccia in un rapporto rude e spontaneo con la natura, estranea a ogni esperienza amorosa. Per « vendetta » il dio Amore, durante una spedizione di caccia, conduce Iulo lontano dai compagni e « in un fiorito e verde prato » lo fa incontrare con Simonetta, apparsa come una ninfa o dea. Il breve incontro, la bellezza della donna e le parole con le quali Simonetta si presenta, provocano nel giovane un turbamento amoroso fino ad allora sconosciuto. Amore si reca intanto a Cipro, nel regno della madre Venere: il poeta descrive con dovizia di particolari il giardino e il palazzo della dea. Nel libro II Amore esalta Lorenzo, come innamorato e poeta; Venere dispone che Iulo, per conquistare l'amore di Simonetta, dia prova del proprio valore nelle armi. Il poema si interrompe con l'invocazione di Iulo all'Amore, alla sapienza e alla gloria.

L'amore di Iulo
e Simonetta

Nel tessuto del poema si possono rintracciare numerosi e oscuri significati simbolici. Di recente si è suggerito di vedervi una rappresentazione, di origine ficiniana, del cammino dell'anima (rappresentato da Iulo) verso la vita contemplativa, attraverso l'esperienza amorosa. In realtà il ruolo del simbolo nelle *Stanze* è molto più indeterminato: i significati si orientano in direzioni diverse e non sempre coerenti, in quanto al poeta interessa soprattutto creare una atmosfera allusiva, un continuo rinvio a ideali nobili e superiori.

Simboli
e allusioni

Il Poliziano si serve di temi neoplatonici assai diffusi nella cultura fiorentina (come la ricerca di valori « divini » e nascosti nella poesia), ma non per costruire un poema neoplatonico in senso stretto: egli intende piuttosto delineare una successione di movimenti, di figure, di immagini, che esaltino la gloria del suo

eroe piú con la loro esemplare bellezza formale che con i loro significati nascosti.

La dimensione
mitica

L'eroe e le sue vicende si collocano però nello spazio del mito, in un mondo distante dalla realtà quotidiana, dove trionfa una natura splendente. È una natura carica di risonanze, dai contorni nitidi, lussureggiante. Ma questa freschezza, così sicura della sua perfezione originaria, rivela qualcosa di eccessivamente rigoglioso, come un sotterraneo fremito sensuale che la consuma, destinandola a una morte precoce. La malinconia che si connette a una bellezza perfetta e insieme fragile ed effimera affiora nell'apparizione di Simonetta, nei suoi gesti misurati di dea e di cittadina aristocratica. Nello stesso tempo dalla sua figura superba e delicata emana una forza rasserenatrice, che riassume in sé tutto il vibrare delle energie naturali (e si nota di solito che il ritratto di Simonetta ricorda da vicino alcune immagini femminili dipinte dal Botticelli).

Un linguaggio
prezioso

Lo stile e il linguaggio delle *Stanze* muovono verso una misura «classica» del tutto nuova nella letteratura volgare. Il Poliziano usa una materia verbale di varia origine, passando dal corrente linguaggio toscano a sottili riprese da Dante, Petrarca, Boccaccio (Boccaccio è anche il punto di riferimento per il lavoro che Poliziano compie sull'ottava, da lui arricchita di nuove preziose sfumature, di una sicurezza sintattica e musicale ignota alla tradizione dei *cantari* e allo stesso Pulci). Numerose sono poi le citazioni «umanistiche» da autori greci e latini, dei quali vengono riprese immagini, metafore e talvolta semplici giri di frase. Questa compresenza di elementi linguistici eterogenei dà al volgare del Poliziano toni preziosi e splendidi.

Poesia
della rinascita

Questa poesia così rigogliosa e carica di sapienza letteraria sa nello stesso tempo presentarsi come una scoperta giovanile, come qualche cosa di assoluto, di originario, che si trova a rinascere al di là di una lunghissima storia culturale: in questo senso si adatta a essa, molto piú che alla poesia del secolo XVI, il concetto di Rinascimento (cfr. 3.1.2). Una poesia di questo tipo non poteva prolungarsi in piú ampie misure narrative: doveva realizzarsi necessariamente nella successione di «quadri» perfetti. In essi si fissava il sogno della Firenze laurenziana, di una coincidenza perfetta tra valori umani e potere, tra parola poetica e dominio signorile. La società fiorentina veniva sublimata in un sopramondo mitico, eternamente giovane, e al poeta di corte spettava il ruolo essenziale di affermarne ed esaltarne la vitalità. Sia per i suoi caratteri che per le reali condizioni storiche, la poesia del Poliziano non poteva avere seguito: il mito umanistico di Iulo/Giuliano, già turbato dalla precoce morte di Simonetta, veniva spazzato via dalla congiura dei Pazzi; e si apriva così una crisi che avrebbe portato il Poliziano a vivere diversamente la propria condizione di intellettuale.

Fragilità
del mito
umanistico

3.4.11. *Lontano da Firenze: la Favola d'Orfeo.*

Gli anni della
crisi fiorentina

All'indomani della congiura il Poliziano sostenne la causa di Lorenzo, ma nel dicembre 1479 si allontanò improvvisamente da Firenze, per ragioni rimaste oscure, e dalla primavera del 1480 fu a Mantova, protetto dal cardinale Francesco Gonzaga. Probabilmente a Mantova, nel giugno dell'80 (ma vi sono ipotesi di datazione

completamente diverse), compose per uno spettacolo di corte la *Favola d'Orfeo*, primo esempio di una nuova letteratura drammatica che avrebbe conosciuto un rapido sviluppo nelle corti dell'Italia settentrionale (cfr. 3.5.1).

Si tratta della messa in scena della vicenda di Orfeo, il mitico poeta delle origini, caro a tutta la cultura umanistica e in particolare al neoplatonismo fiorentino, che lo assunse come emblema della natura divina della poesia. Seguendo Virgilio e Ovidio, il Poliziano rappresenta la morte di Euridice, il dolore di Orfeo e la sua discesa agli Inferi, dove egli ottiene dagli dèi infernali la liberazione dell'amata, a condizione che non si volti a guardarla prima di aver raggiunto il mondo dei vivi. Il mancato rispetto di questa condizione fa sì che Euridice ritorni per sempre alla morte. Orfeo, disperato, rinuncia all'amore, ma viene punito dalle Baccanti, che lacerano il suo corpo e si scatenano in un canto in onore di Bacco.

Orfeo ed
Euridice

Scritto dal Poliziano in brevissimo tempo, in un periodo incerto della sua esistenza, il testo appare come una provvisoria critica alla fiducia nella potenza della parola poetica, nella sua capacità di fissare un sogno di amore, di gloria, di potere. In Orfeo possiamo scorgere lo stesso poeta, nella perdita di Euridice quella della bellezza e della giovinezza, nello scatenamento dionisiaco delle Baccanti l'esplosione di una forza irrazionale che mette in dubbio, per il breve spazio di uno spettacolo, l'equilibrio umanistico di bellezza, poesia, storia e gloria.

3.4.12. *Ritorno a Firenze: il Poliziano filologo e umanista.*

Nell'estate 1480 il Poliziano, per volere di Lorenzo, torna improvvisamente a Firenze, come professore di eloquenza greca e latina nello Studio. I rapporti col signore sono di nuovo eccellenti, ma di natura diversa: egli non è piú il precettore della famiglia, né il poeta di corte degli esordi, ma un grande intellettuale che gode di uno spazio personale del tutto autonomo e che con i suoi studi e il suo insegnamento rafforza il prestigio dei Medici. Egli divide il suo tempo tra i corsi universitari e gli studi nella sua villa di Fiesole, ma continui sono i contatti con Lorenzo e i viaggi di rappresentanza, di ricerca e di studio.

Una nuova
stagione

Egli non rinnega certo la sua esperienza precedente, ma ormai ha rinunciato al sogno di un mondo poetico ideale e perfetto, e manifesta interesse per studi piú concreti, spinto dalla volontà di indagare le molteplici componenti di una tradizione culturale che non si identifica con la sola poesia. Con un rigore critico che suscita ammirazione anche fuori d'Italia, il Poliziano applica ora il metodo filologico umanistico alla ricostruzione e interpretazione di molti testi greci e latini, convinto che in ogni parola dell'uomo, compresi i testi filosofici, giuridici, medici, sia depositato un profondo sapere storico. Lo entusiasmano le realtà linguistiche piú difficili, piú dense di particolari da decifrare, da ricondurre al loro contesto originario. Allontanatosi sempre piú dal neoplatonismo dominante a Firenze, sotto l'influenza di Pico della Mirandola egli si impegna inoltre nello studio della filosofia e della logica aristotelica.

La parola
e il sapere storico

Abbiamo una ricca serie di appunti manoscritti dei suoi corsi universitari e di prolusioni accademiche in versi e in prosa. Quattro di queste costituiscono le *Sylvae*, poemetti in esametri che si rifanno a Stazio (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 40): *Manto*, *Rusticus*, *Ambra*, *Nutricia*. Egli stesso decise di rendere noti i risultati dei

Le prolusioni
accademiche

GENERI E TECNICHE tav. 40

Silvae/Selve

Nella letteratura latina, col termine *silvae* si indicavano raccolte di materiale eterogeneo (messo insieme appunto come la varia vegetazione di una *selva*): la piú importante opera di questo genere è costituita dalle *Silvae* di Stazio, poeta del secolo I d.C., che in cinque libri raccolgono liriche di argomenti e metri diversi (ma con grande prevalenza dell'esametro), in un orizzonte di raffinata cultura ed erudizione. Scoperte nel 1417 da Poggio Bracciolini, le *Silvae* di Stazio ebbero grande fortuna nella letteratura umanistica: le predilesse il Poliziano, che ne seguí i modi nelle sue liriche latine e che adottò il termine *silva* (anche nella grafia *sylva*) per designare i suoi componimenti latini di carattere piú intellettuale ed erudito, costruiti in forma di conversazione culturale.

Col termine *selva*, modellato sempre sul titolo della raccolta di Stazio, si definí nel Quattrocento anche un tipo di componimento volgare costruito su una libera successione di endecasillabi e settenari: alcune *Selve* furono composte da Lorenzo il Magnifico e tale schema fu seguito piú tardi dal Tasso nell'*Aminta*; successivamente divenne un modello per gran parte della poesia teatrale, specialmente per la favola pastorale e per il melodramma, il cui *recitativo* piú consueto è basato su questa struttura.

I *Miscellanea*

suoi nuovi studi in una grande opera filologica, i *Miscellanea* (Cose miste), la cui prima centuria (una serie di cento questioni) fu stampata nel settembre del 1489.

Cose vulgare

Mentre Poliziano vedeva giungere al punto piú alto il proprio prestigio di studioso, nell'agosto 1494 usciva a Bologna, a cura del discepolo Alessandro Sarti, la prima stampa delle sue *Cose vulgare* (con le *Stanze* e l'*Orfeo*). Si parlava di una sua possibile nomina a cardinale, quando morí improvvisamente, in circostanze non chiare, il 28 settembre 1494. Aveva appena concluso la sistemazione di una raccolta di *Epistulae* in dodici libri, con le sue lettere e quelle di altri umanisti, che forniva un ampio quadro della cultura degli ultimi anni. Tra tali lettere va ricordata quella inviata al giovane umanista romano PAOLO CORTESI (1465-1510) e la risposta di questi. Le due lettere impostano una discussione sul concetto di imitazione nella scrittura latina (cfr. 3.3.6), in cui il Poliziano rifiuta il modello ciceroniano, rivendicando la necessità di studiare e comprendere autori diversi, di farli propri per cercare di essere se stessi fino in fondo (per il Cortesi invece occorre imitare un solo modello perfetto, perché l'eloquenza piú autentica ha una sola forma e una sola immagine).

Le *Epistulae*

Sul concetto di imitazione

3.4.13. Pico della Mirandola.

Un personaggio mitico

Il sapere prodigioso raggiunto in una vita brevissima, l'audacia intellettuale, la passione con cui impiegò le sue ricchezze nella ricerca di libri e nell'organizzazione dello studio fecero di GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, già ai

suoi tempi, un personaggio mitico – e il mito si è andato dilatando nel tempo, facendo di lui l'incarnazione suprema del dotto «rinascimentale», teso a scrutare nel fondo piú oscuro e difficile del sapere.

Nato il 24 febbraio 1463 a Mirandola, cadetto della famiglia dei signori di quella città emiliana, fu destinato alla carriera ecclesiastica e studiò diritto a Bologna e filosofia a Padova, Ferrara, Parigi. Ma fu attratto soprattutto dalla Firenze medicea, dove si recò piú volte e dove si stabilì nel 1486.

La sua ricca cultura aristotelica si ricollegava per molti aspetti alla tradizione scolastica, ma egli ne ampliò l'orizzonte con le sue prodigiose acquisizioni linguistiche (oltre al greco, studiò l'ebraico e l'arabo). Egli introdusse nella filosofia occidentale la conoscenza della *cabala* (cfr. PAROLE, tav. 8), i cui simboli e le cui combinazioni numeriche gli offrivano la possibilità di connettere nozioni e culture diverse. Mirò infatti a stabilire alcune verità generali, ricavate dalla convergenza di tutte le filosofie dell'umanità, sulle quali pensava potessero accordarsi tutti i dotti, in un ideale di pace e sapienza universale: a tal fine organizzò un convegno, che doveva tenersi a Roma, per discutere novecento tesi da lui elaborate e stampate a Roma alla fine del 1486. Introduzione al convegno doveva essere la celebre *Oratio de hominis dignitate* (Orazione sulla dignità dell'uomo), che riprende temi diffusi nel pensiero umanistico, nel neoplatonismo e nell'ermetismo, ma enuncia un originale concetto di libertà umana: tra tutti gli esseri – afferma Pico – solo l'uomo non è predeterminato. Alcune delle sue tesi suscitarono la condanna della Chiesa e lo costrinsero a fuggire in Francia, dove fu imprigionato; venne liberato per l'intervento di Lorenzo il Magnifico, che riuscì a farlo tornare a Firenze sotto la sua protezione, nella primavera del 1488. Lì Pico visse il resto della sua vita, in una febbrile attività di studio, circondato dall'ammirazione dell'ambiente mediceo e in strettissima amicizia col Poliziano. Pico scrisse numerosissime opere, ma non gli riuscì il progetto di un lavoro che realizzasse la «concordia» – in cui fortemente credeva – di tutte le filosofie e di tutte le religioni.

Un ideale di concordia universale

L'*Oratio de hominis dignitate*

Importante per la storia letteraria è la discussione che egli intavolò col filologo Ermolao Barbaro (cfr. 3.5.7), nelle lettere con lui scambiate nel 1485 e raccolte poi nelle *Epistulae* del Poliziano (cfr. 3.4.12). Fingendo di impegnarsi in una semplice esercitazione retorica, Pico difende qui la filosofia scolastica dall'accusa di barbarie linguistica che solevano rivolgerle gli umanisti, e separa nettamente la ricerca della verità, propria della filosofia, dalla veste linguistica, che è per lui meramente strumentale.

Superiorità della filosofia

Desideroso di tradurre la sua ricerca di verità in attivo intervento sul mondo, di concorrere alla costruzione di una vita e di una società piú vicine agli ideali della sapienza, Pico si accostò al Savonarola: fu lui a chiamare il frate domenicano a Firenze nel 1489, e arrivò lui stesso a vestire l'abito domenicano poco prima di morire, probabilmente avvelenato dal suo segretario, il 17 novembre 1494, lo stesso giorno dell'ingresso in Firenze dei Francesi di Carlo VIII.

Avvicinamento al Savonarola

3.5. La letteratura dell'Italia padana

3.5.1. La letteratura delle corti padane.

Una letteratura aristocratica e cortigiana

Anche al di fuori della Toscana, nelle varie corti principesche e signorili, si sviluppa nella seconda metà del Quattrocento una vivace letteratura in volgare, prodotta soprattutto da nobili e da aristocratici che intendono mostrare il proprio prestigio sociale e offrire alle corti forme di piacevole intrattenimento. Del tutto particolari sono i caratteri della letteratura che si sviluppa nel Regno di Napoli (su cui cfr. il cap. 3.6), più omogenei tra loro quelli della letteratura sviluppatasi nelle varie corti dell'Italia padana, da quella estense di Ferrara a quella dei Gonzaga di Mantova, a quella degli Sforza di Milano, a quella dei Bentivoglio di Bologna e ad altre numerose corti minori.

Libertà e disponibilità linguistica

Questa letteratura, pur facendo riferimento ad alcuni modelli forniti dalla più autorevole tradizione toscana, si sviluppa con notevole libertà nelle scelte linguistiche, con una persistenza di forme dialettali e locali, e adottando nuovi stili e temi. Utilizza una sorta di lingua di livello medio, comune al mondo cortigiano, aperta a influssi di vario genere. Del resto tra le diverse corti si stabiliscono stretti legami, con una circolazione di esperienze e di pubblico: la nobiltà padana, anche tra violenti contrasti politici e militari, è consapevole di costituire uno strato sociale comune; gli scrittori si muovono da una corte all'altra; matrimoni e rapporti familiari creano occasioni di contatti e di scambi culturali.

La lirica amorosa

Il genere dominante in queste corti è la lirica amorosa: la composizione di poesie d'amore comincia a diventare per molti gentiluomini un mezzo per comunicare elegantemente entro il proprio ambiente sociale. Contemporaneamente hanno grande successo in queste stesse corti alcuni poeti professionisti di varia origine sociale, tra i quali primeggia il celebre SERAFINO AQUILANO (Serafino de' Cimminelli, nato dell'Aquila, 1466-1500). Ispiratore e modello di questo linguaggio amoroso è naturalmente il Petrarca: si può parlare in proposito di un vero e proprio *petrarchismo cortigiano*, che, pur senza perseguire una fedeltà assoluta al modello, esercita però su di esso delle variazioni e ne deriva vari temi.

La produzione drammatica

L'altro genere letterario predominante nelle corti padane è quello teatrale: vengono sperimentate nuove forme drammatiche che sono all'origine del teatro moderno. Oltre a commedie latine, rappresentate sia in originale sia in traduzione, si mettono in scena vari spettacoli di argomento mitologico o pastorale, in cui hanno un notevole rilievo la scenografia, la musica, la danza, ma che si ispirano a testi drammatici forniti quasi sempre dai poeti delle varie corti. Il testo che si pone co-

me modello per tutti è la *Favola d'Orfeo* del Poliziano (cfr. 3.4.12).

Tra i centri dell'Italia padana, è particolare la posizione di Bologna, legata ancora a molte delle sue tradizioni comunali, nella quale l'università conserva un peso fondamentale e si sviluppa una cultura umanistica molto vivace.

Bologna e i Bentivoglio

Alla corte dei Bentivoglio di Bologna e a quella degli Estensi della vicina Ferrara è legato il notaio GIOVANNI SABBADINO DEGLI ARIENTI (1445 ca-1510), autore di una raccolta di novelle, *Le Porretane*, dedicate a Ercole d'Este e stampate a Bologna nel 1483. Il titolo dell'opera si riferisce ai bagni della Porretta, nei cui luoghi ameni l'autore colloca un'elegante brigata (costituita da personaggi reali), a narrare sessantuno novelle distribuite nell'arco di cinque giornate.

3.5.2. La cultura ferrarese.

A Ferrara la presenza di Guarino Veronese (cfr. 3.3.3) forma nuove generazioni di intellettuali, profondamente radicate nella città e nella corte estense. Lo sviluppo della cultura è direttamente favorito dai marchesi Leonello (1441-50) e Borso (1450-71), che ottiene il titolo di duca di Ferrara, e dal duca Ercole I (1471-1505). Ferrara è anche luogo di passaggio e soggiorno di intellettuali di varia origine (importanti tra l'altro i soggiorni ferraresi dell'Alberti e di Pico della Mirandola). Dalla metà circa del Quattrocento alla fine del Cinquecento la città estense riesce a riflettere e manifestare in modo originale alcune tendenze determinanti della società letteraria italiana.

Gli Estensi e la corte

L'Umanesimo letterario sorto alla scuola di Guarino si intreccia con le occasioni e le funzioni della vita di corte, come mostrano TITO VESPASIANO STROZZI (1424-1505) e LUDOVICO CARBONE (1435-1482). A Ferrara nacque nel 1452 e visse a lungo Gerolamo Savonarola (cfr. 4.2.1); al servizio di Ercole fu a lungo il pesarese PANDOLFO COLLENUCCIO (1447-1504), giurista dalla ricca cultura umanistica, autore di dialoghi paradossali, sulla scia di Luciano e dell'Alberti, sia in latino sia in volgare (tra questi ultimi il *Filotimo*).

L'attività degli umanisti

Ricca è la letteratura «cortigiana» in volgare che si produce in questa città. Tra i componimenti drammatici merita almeno un cenno *La fabula di Cefalo* (che trae spunto da un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio) di NICCOLÒ DA CORREGGIO (1450-1508), rappresentata a corte nel 1487. Inoltre proprio a Ferrara visse e operò a lungo un singolare poeta-avventuriero di origine toscana, ANTONIO CAMMELLI detto il PISTOIA (1436-1502), autore di più di cinquecento sonetti, in cui i modelli della tradizione comica toscana vengono adattati alla vita quotidiana, alle vicende politiche, alle realtà tragiche o ridicole dell'Italia padana.

La produzione cortigiana

Ma la corte di Ferrara riveste un ruolo fondamentale nella storia della letteratura italiana soprattutto per la fortuna che in essa ebbe il romanzo: romanzi francesi e franco-veneti (cfr. 0.3.7) circolano liberamente nella Ferrara del Quattrocento. Soprattutto i primi continuano a entrare nella biblioteca di corte, insieme ai classici e ai nuovi testi umanistici. Le avventure degli antichi cavalieri, dominate dalla «cortesia», dalla passione per le armi e dal desiderio amoroso, affasciano la nobiltà estense, che vuol vedere in esse un'immagine sublimata del proprio mondo: si forma così un gusto cavalleresco cortigiano, con

Interesse per la materia cavalleresca

caratteri abbastanza diversi dalla tendenza «popolare» rappresentata dai *cantari* toscani (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 27). È proprio da questo gusto che nascono i capolavori del Boiardo e dell'Ariosto.

3.5.3. Matteo Maria Boiardo: vita e opere minori.

Il conte MATTEO MARIA BOIARDO nacque nel 1441, nel castello di Scandiano, da famiglia feudale molto vicina agli Estensi e assai sensibile alla cultura.

La sua produzione poetica giovanile in latino rivela una buona educazione umanistica. In diversi momenti della sua vita, Boiardo tradusse in volgare autori latini e greci (ma per questi ultimi utilizzò versioni latine già circolanti), quasi sempre su richiesta di Ercole d'Este e della corte (i testi da lui scelti sono soprattutto di carattere narrativo, come l'*Asino d'oro* di Apuleio e le *Storie* di Erodoto).

Dopo aver soggiornato soprattutto a Modena, a Reggio Emilia e a Scandiano, curando l'amministrazione del suo feudo, nel 1476 Boiardo fu chiamato a Ferrara come «compagno» del duca. Nel '78 ritornò a Scandiano e nel '79 sposò Taddea Gonzaga di Novellara. Aveva intanto sistemato gli *Amorum libri* (Libri degli amori) e iniziato la stesura dell'*Orlando innamorato* (i cui due primi libri apparvero a stampa nell'83).

Dall'80 all'83 fu governatore di Modena; con gli Estensi si trovò a fronteggiare la difficile situazione della guerra con Venezia (1482-84); fu a Venezia nel 1485, per la pace. Agli anni della guerra risalgono le *Pastorali*, dieci ecloghe di ispirazione virgiliana, ma in volgare, molte delle quali si riferiscono, sotto l'allegoria pastorale, ai pericoli e alle calamità della guerra in corso.

Nel 1487 il Boiardo fu nominato capitano di Reggio, carica che ricoprì con saggezza e umanità fino alla morte, avvenuta il 19 dicembre 1494, alcuni mesi dopo che i Francesi di Carlo VIII avevano attraversato la Val Padana. Tra gli attacchi della gotta e gli impegni pratici, aveva lentamente continuato, negli ultimi anni della sua vita, la stesura dell'*Innamorato*.

Sempre allo stesso periodo risale una sua opera teatrale, il *Timone*, sulla linea del dramma cortigiano allora in voga, ma ricavata da una traduzione-adattamento di un omonimo dialogo di Luciano.

Il Boiardo sistemò la sua raccolta di liriche volgari, gli *Amorum libri III*, entro il 1476 (e non ci ha lasciato alcuna lirica fuori di questa raccolta): diffusa in un certo numero di manoscritti, essa fu stampata postuma nel 1499. Rivolta a celebrare l'amore del poeta per una donna di Reggio, Antonia Caprara, essa ha una struttura molto compatta: ognuno dei tre libri consta infatti di sessanta componimenti (cinquanta sonetti e dieci in altre forme metriche). Alla successione dei libri corrisponde un percorso psicologico che va dalla gioia per l'innamoramento alla delusione per la crudeltà della donna, a un malinconico rimpianto per l'amore passato, a un finale pentimento.

In questa sorta di cammino e in altri più particolari elementi linguistici e tematici, il Boiardo guarda al modello del Petrarca, che egli però contempera con una lingua media cortigiana, contraddistinta da un fondo dialettale padano. Ne risulta una poesia equilibrata e misurata, tesa a esaltare la felicità dell'amore, a cantare «la smisurata ed incredibil voglia» che si impadronisce del poeta; il mondo è animato qui da una forza primaverile che tutto trascina, che trasforma le cose e le immagini in segni magici dell'amore, inteso come piacere e gentilezza.

La produzione
volgare

Le *Pastorali*

Il *Timone*

Gli *Amorum
libri III*

3.5.4. L'*Orlando innamorato* e il risorgere dei «cavalieri antiqui».

Le più belle liriche degli *Amorum libri* erano animate da uno spirito narrativo, parevano trascinare l'espressione amorosa verso il movimento e l'azione; Boiardo concentrò poi tutte le sue energie proprio nella stesura di un grande poema narrativo in ottave, dedicato alle «armi» e agli «amori», interpretando la passione per la poesia cavalleresca così viva nella corte estense.

La composizione dell'*Orlando innamorato* procedette molto intensamente, soprattutto a partire dal 1476, col sostegno dello stesso duca Ercole, che contribuì anche alle spese per la prima stampa (andata perduta), che apparve a Reggio nel 1483, in due libri, il primo di ventinove canti e il secondo di trentuno (la narrazione si interrompeva con un riferimento alla guerra in corso con Venezia). Negli anni successivi Boiardo proseguì la sua opera con molta lentezza, mentre uscivano due nuove edizioni a Venezia nell'87 e nel '91. Il terzo libro fu interrotto bruscamente, pochi mesi prima della morte del poeta, al canto IX, con un'ottava che fa riferimento alla discesa dei Francesi in Italia («Mentre che io canto, o Iddio redentore / vedo la Italia tutta a fiamma e foco»), e fu stampato a Venezia nel 1495. Nello stesso anno apparve a Scandiano la prima edizione completa dei tre libri (in tutto sessantanove canti), anch'essa perduta. La grande fortuna del poema del Boiardo negli anni di passaggio tra il secolo XV e il XVI (cfr. in particolare 4.3.5) sollecitò l'Ariosto a continuarne la narrazione con l'*Orlando furioso*. Il trionfo dei modelli linguistici toscani e bembeschi nella prima metà del secolo XVI portò poi a una svalutazione del poema del Boiardo, che fu addirittura rifatto in fiorentino da Francesco Berni.

Senza seguire fonti precise, ma muovendosi con estrema libertà tra materiali narrativi tradizionali e originalissime invenzioni, l'*Orlando innamorato* porta a termine quella fusione tra i caratteri dell'epica carolingia e del romanzo bretone (cfr. 0.3.3 e 0.3.4) che era già presente in molti cantari toscani del secolo XV. Oggetto della sua narrazione sono le gesta dei Paladini di Francia; ma con le loro imprese militari si interseca la tematica amorosa, magica e favolosa caratteristica dei romanzi arturiani. Novità assoluta rispetto a tutta la tradizione è il fatto che l'«innamorato» che dà il titolo al poema sia proprio Orlando, l'eroe epico per eccellenza, il più forte dei Paladini di Carlo Magno, simbolo della fede, che mai da nessuno era stato presentato in preda alla passione d'amore. In Orlando l'intreccio tra «armi» e «amore» raggiunge la massima intensità, ripercuotendosi sulle gesta di un gran numero di cavalieri e di dame, cristiani e pagani, che vagano per un mondo dagli spazi amplissimi e indefiniti.

Amore è lo spirito vitale che muove l'universo, che crea mutamenti, incontri, imprese gloriose, che suscita piacere, gioia, allegrezza («però che amore è quel che dà la gloria»). Amore procura un «onore» unito alla «gentilezza» e alla «cortesìa», e fa degli antichi cavalieri e delle loro dame dei modelli di comportamento perfetto, in cui si rispecchiano, potenziati, gli ideali della nobiltà contemporanea.

La narrazione di quelle gesta meravigliose, che vede risorgere quei personaggi «come vivi tra noi fossero ancora», vuol dare diletto e «allegrezza» al pubblico della corte, del quale si avverte sempre la presenza viva e concreta in

La scelta
narrativa

Composizione
e diffusione

Tra epica
carolingia
e romanzo
arturiano

Amore e cortesìa
nell'*Innamorato*

ogni momento del poema. I singoli canti appaiono come momenti di un discorso «recitato», che si rivolge con immediatezza al pubblico piacevolmente «adunato» intorno al poeta. C'è la ricerca di un rapporto vivo con gli ascoltatori, che si richiama alla tradizione dei cantari, sempre improntati a questo tipo di legame immediato con l'uditorio. In modo esplicito si afferma il nobile legame tra l'autore e il pubblico, l'entusiasmo che suscitano quei fatti d'amore e di gloria, la malinconia per il possibile perdersi di quella «gentilezza». Il Boiardo non è particolarmente interessato ad attribuire al racconto più sottili e profondi significati morali: si preoccupa invece di mantenere uno stato di continua esaltazione, un clima di entusiasmo che crea un rapporto circolare tra l'autore, il pubblico e la materia narrativa.

3.5.5. *Vicende, personaggi, movimenti dell'Innamorato.*

Una narrazione
caleidoscopica

Nell'*Orlando innamorato* si intrecciano tra loro storie che riguardano personaggi diversi, e gli episodi si alternano, si interrompono, vengono ripresi volta a volta in luoghi diversi del poema per poi interrompersi di nuovo, e così via: in tal modo si viene a creare un effetto di attesa e di *suspense*, un variopinto caleidoscopio di vicende, che rende impossibile ogni riassunto e ogni sintesi della trama. Il flusso narrativo pare non potersi mai arrestare, non avere un punto d'arrivo prefissato, un obiettivo finale.

Novità
del personaggio
di Angelica

Molti personaggi sono ripresi direttamente dai cantari, ma non mancano figure nuove, inventate dal Boiardo, come quelle di Rodamonte e di Rugiero. Il personaggio più nuovo, rispetto a tutta la tradizione, è quello di Angelica, in cui l'autore concentra tutto il fascino inafferrabile, magico e irrazionale della bellezza femminile (il suo nome e la sua figura, anche per lo sviluppo che avranno nel poema dell'Ariosto, resteranno tra i più importanti segni di femminilità della letteratura italiana, quasi quanto quelli di Beatrice e Laura, da cui pure ella è tanto diversa).

Il meraviglioso
e l'avventura

Angelica viene cercata e desiderata non come un'immagine ideale, ma come donna che ha una sua fisicità, come una bellezza corporea che si esprime nei sensi e li inebria; ma, per ragioni diverse, ella non si lascia mai afferrare: fa muovere i personaggi e li spinge sempre più lontano, a cercare, attraverso il desiderio amoroso, sempre qualcosa che sta al di là della condizione presente.

Una scrittura
immediata

Il continuo movimento dei personaggi porta il lettore in un fitto numero di luoghi magici e incantati: cavalieri e dame sono tenuti prigionieri in luoghi fatati o difesi da mostri; e i tentativi per liberarli, per distruggere incantesimi e strani esseri malvagi, costituiscono l'anima di molte avventure. Inesauribili sono le forme in cui si esprimono l'orrido e il mostruoso.

La narrazione dell'*Innamorato* si presenta sempre come qualcosa di spontaneo: essa è lontanissima da quegli atteggiamenti umanistici che tendevano ad attribuire a ogni dato letterario complessi significati storici e ideologici, a caricare ogni parola di profonde valenze culturali. Qui la parola si esalta nella sua stessa scorrevolezza, sempre energica e vitale, immediata e quasi ingenua.

A volte le sequenze narrative possono apparire monotone (specie le descrizioni di duelli e battaglie), ma sanno anche muoversi tra toni diversi: molti, ad esempio, i momenti di malinconia, in cui il piacere del raccontare sembra avvertire la sua fragilità, piegarsi al timore che quella società riunita attorno agli ideali di «cortesìa» e di «gentilezza» possa dissolversi improvvisamente. E molti sono gli interventi scherzosi e ironici (frequentissimi, del resto, anche nella tradizione dei cantari), che non intendono svalutare quel mondo eroico e meraviglioso, ma piuttosto renderlo più familiare, vicino e simpatico agli ascoltatori.

Malinconia
e scherzo

All'interno del poema si inseriscono poi vere e proprie *novelle*, narrate da qualche personaggio, che presentano, in toni vivaci e coloriti, vicende e aneddoti destinati a confluire nel più ampio gioco delle avventure di dame e cavalieri.

Le novelle

Molti infine gli episodi di tipo comico: nel Boiardo il comico si intreccia spontaneamente col meraviglioso, diventa una sua essenziale componente. Esempari in tal senso il personaggio di Astolfo, «paccio», estroso, volubile, vanaglorioso, avventato, cavaliere, che si comporta come un buffone di corte e finisce prigioniero della maga Alcina; e quello del ladro Brunello, così furbo da impadronirsi di qualunque oggetto sotto il naso dei più gelosi proprietari.

Gli episodi
comici

3.5.6. *Posizione storica dell'Innamorato.*

Il poema del Boiardo è un grande modello di letteratura cortigiana allo stato puro, di passione per la «virtù» cavalleresca, per la congiunzione tra le «armi» e gli «amori»: un modello che si affida alla vitalità della narrazione e non a complessi sistemi e intenzioni ideologiche. Forse per questa sua spontaneità, l'*Orlando innamorato* non ebbe nel secolo successivo (in cui invece si impose una cultura cortigiana con una forte elaborazione ideologica) la fortuna che avrebbe meritato.

Un modello
di letteratura
cortigiana

Questa spontaneità caratterizza anche la lingua del poema, che segue le forme ibride della lingua comune dell'Italia padana, sottraendosi anche a quelle regolarizzazioni in senso toscano che Boiardo aveva in parte adottato negli *Amorum libri*. Vi prevalgono elementi di tipo «lombardo» (specialmente a livello fonetico e morfologico) e vi spicca una ricca varietà lessicale (dove dominano forme dialettali e si affacciano alcuni latinismi), in cui si sente qualcosa di nuovo e di fresco, perfettamente in linea con lo spirito generale del poema.

La lingua padana
dell'*Innamorato*

Un vero e proprio romanzo «padano», dunque, con cui l'Italia settentrionale produce il suo primo capolavoro in volgare, che occupa una posizione tutta particolare nella cultura dell'età umanistica e signorile.

L'atteggiamento di Boiardo verso il mondo cavalleresco si può ricollegare alle prospettive tardo-gotiche di molta letteratura cortigiana del secondo Quattrocento (cfr. 3.5.1); invece il suo senso di freschezza e vitalità può far pensare allo spirito di «rinascita» proprio della cultura umanistica. In realtà egli è in una posizione di fragile, provvisorio e quasi incantato equilibrio: la sua passione per l'immaginario «cortese» lo riallaccia alla tradizione medievale, ma senza nessuna artificiosità o preziosismo esteriore; egli vive quell'immaginario come espressione degli ideali di una nuova società di corte, che cerca una

Cortesìa
e cultura
umanistica

«virtù» tutta mondana, fatta di «allegrezza» e di «cortesìa», sorretta dalla potenza di Amore. Non manca in tutto ciò un legame con certi atteggiamenti umanistici, ma mancano l'elaborazione ideologica e formale della cultura umanistica, la sua ricerca di perfezione retorica, il suo gusto per l'erudizione e il suo continuo riferimento agli antichi scrittori.

3.5.7. *Il sogno di Polifilo.*

Un bizzarro
prodotto
della cultura
veneta

Nella cultura veneta domina una vigorosa tradizione umanistica e filologica, il cui massimo rappresentante è ERMOLAO BARBARO (1453-1493), ma nella seconda metà del secolo XV vi si compiono varie sperimentazioni letterarie, basate sull'uso del dialetto o di diversi linguaggi (cfr. 4.5.1). Un caso a parte, singolare e bizzarro, è costituito dall'*Hypnerotomachia Poliphili* (Battaglia d'amore in sogno di Polifilo), attribuita al frate FRANCESCO COLONNA, scritta a Treviso intorno al 1467 e stampata a Venezia, nel 1499, dall'editore-umanista Aldo Manuzio (cfr. 4.1.8), in una edizione ricca di preziose xilografie: sia per quanto riguarda l'identificazione dell'autore, che per i suoi caratteri, quest'opera si presenta come un enigma, oggetto delle più diverse discussioni e ipotesi.

L'amore
di Polifilo
e Polia

Vi si narra, in due libri in prosa, il sogno di un certo Polifilo, che, dopo essersi smarrito in una selva, compie un percorso di iniziazione che lo porta a raggiungere l'amata Polia e poi a visitare con lei il palazzo di Venere; invitata dalle ninfe a parlare di sé, Polia racconta nel libro II l'origine di Treviso e la vicenda del suo amore.

Un gioco
linguistico
erudito

L'aspetto più sorprendente dell'opera è costituito dalla sua lingua, un volgare artificioso e prezioso, costruito su base toscana, ma del tutto deformato da un'incredibile presenza di forme sintattiche e lessicali latine (in particolare di autori della tarda latinità) e di altri materiali di varia origine (un brevissimo esempio: «Polia a Poliphilo suade che nel destructo tempio gli antiquarii epitaphi egli vadi a speculari»). I periodi si snodano in volute sontuose e complicate, ricche di manierati e preziosi giochi retorici; il volgare diventa un pretesto per un gioco erudito, che vuol dar l'idea di qualcosa di arcaico.

3.6. La letteratura aragonese

3.6.1. *Potere e cultura nel Regno di Napoli.*

A differenza della letteratura cortigiana dell'Italia settentrionale, quella dell'Italia meridionale non nasce dal contatto tra varie corti. L'iniziativa culturale è tutta accentrata nel potere monarchico di Napoli e nella nobiltà a esso più vicina, che partecipa all'amministrazione statale (è la nobiltà dei «sedili», cioè degli iscritti ai seggi in cui è ripartita la città di Napoli; più lontana dal potere centrale e dagli ambienti culturali è invece la nobiltà dei *baroni*, cioè dei titolari dei grandi feudi del Regno). Un ruolo marginale, ma non del tutto trascurabile, ha poi l'aristocrazia di alcune città che conservano privilegi municipali.

La nobiltà
meridionale

In ogni modo, la storia della cultura del Regno di Napoli nel Quattrocento si intreccia con la vicenda della monarchia aragonese, da Alfonso il Magnanimo (re dal 1442 al 1452) a Ferrante (1452-94).

Il potere aragonese crollerà miseramente nel 1495, con l'invasione dei Francesi di Carlo VIII; il Regno verrà poi riconquistato da Ferrante II (detto Ferrandino), ma il suo successore Federico dovrà abdicare definitivamente nel 1501, lasciando Napoli agli Spagnoli di Ferdinando il Cattolico.

Con la dispersione della corte aragonese verrà meno la ricca cultura che si era sviluppata nel suo ambito e che aveva visto in primo piano un umanesimo attivamente partecipe del mondo contemporaneo. Vari umanisti si erano raccolti nell'Accademia fondata dal Panormita, chiamata *Porticus Antonia*, «Portico di Antonio», e guidata, dopo la sua morte (1471), dal Pontano. Tra i vari scrittori in latino, occorre ricordare almeno, oltre al Pontano e al Sannazaro, ANTONIO DE' FERRARIIS, detto il GALATEO, perché nato a Galatone, presso Lecce (1444-1516), medico di corte e scienziato, impegnato in una spregiudicata riflessione morale e religiosa, che lo portò assai vicino alle posizioni della Riforma protestante (si ricordi tra l'altro la sua *Esposizione al Pater noster*, in volgare).

L'Accademia
del Panormita

Antonio
De' Ferrariis

3.6.2. *La lirica e la narrativa.*

Come nell'Italia settentrionale, anche a Napoli si sviluppa una lirica volgare destinata alla corte e prodotta dai nobili, che integra i caratteri linguistici locali (anche popolari) con modelli toscani, in primo luogo Petrarca. I poeti più notevoli sono Sannazaro e BENEDETTO GARETH detto il CARITEO (1450-1514), emigrato a Napoli dalla Catalogna, autore di un fortunato canzoniere, *Endimione alla Luna* (1506).

La lirica
aragonese
e il volgare
toscano

Dialettalità
e latinismi

La prosa volgare si adegua con piú lentezza ai modelli toscani: si tentano le piú varie sperimentazioni intorno a una lingua che risente fortemente del fondo dialettale e tende a confrontarsi soprattutto con il lessico e la sintassi del latino.

Il *Novellino*
di Masuccio

In una suggestiva prosa «mista», ancora con molte tracce dialettali, è scritto il *Novellino* di TOMMASO GUARDATI, detto MASUCCIO SALERNITANO (1410 ca-1475): si tratta di cinquanta novelle, composte inizialmente alla spicciolata e dedicate ciascuna a un eminente personaggio, poi unite e ordinate insieme in una raccolta organica, che fu stampata postuma nel 1476 e dedicata a Ippolita d'Aragona, duchessa di Calabria.

Masuccio si pone sulla scia del *Decameron*, ma estremizza gli schemi del Boccaccio, con effetti di sorprendente violenza. Radicale e ostinata (e non solo nelle novelle della prima parte) è la sua polemica contro i religiosi, che va molto al di là dei tradizionali motivi antifrateschi: la denuncia dei vizi e degli inganni dei frati è per lui strumento di una battaglia contro la cultura illusoria che i predicatori trasmettono al popolo. Egli non intende colpire soltanto i frati viziosi e ipocriti, ma l'intero clero regolare, che ritiene responsabile di un sistema di inganni dominante l'intera vita sociale. Altro obiettivo della polemica di Masuccio sono le donne, particolarmente disponibili, del resto, a subire gli inganni dei frati: la tradizione della letteratura misogina diventa con lui violentemente aggressiva.

Una narrazione
deformante

In questa sua narrazione egli mostra una fantasia accesa e risentita, che cerca situazioni eccessive, piene di colori esuberanti, che deforma aspetti e azioni dei personaggi, che indugia nell'oscenità piú libera, nel grottesco piú materiale, nel macabro piú angoscioso. I rapporti tra i personaggi hanno sempre qualcosa di sinistro e sorprendente che li cattura e li angoscia: l'esistenza appare come un caotico inferno, da cui emergono una comicità violenta, quasi espressionistica, o una tragicità cupa e sovraccarica.

Esuberanza
linguistica
e stilistica

Nella lingua, ricca di ritmo e di chiaroscuri, affiorano forme dialettali inserite in un contesto aulico e latineggiante: la sintassi è rapida, nervosa, e nello stesso tempo ridondante, eccessiva, e comunque sempre lontanissima dall'armonico equilibrio della sintassi boccaccesca.

3.6.3. *L'umanesimo mondano di Giovanni Pontano.*

La vita

Nato a Cerreto, presso Spoleto, nel 1429, GIOVANNI PONTANO (che poi latinizzò il suo nome in *Iovianus*) fu un «uomo fatto da sé»: abbandonata la terra di origine e l'ambiente di una piccola nobiltà di provincia dilaniata da lotte feroci, nel 1447 mise il suo ingegno al servizio del re Alfonso il Magnanimo, da lui conosciuto in Toscana; trasferitosi a Napoli, lavorò variamente nella corte e nella cancelleria reale, fu precettore di principi e partecipò a spedizioni militari. Alla morte del Panormita (1471) divenne il *leader* dell'Accademia (che da allora fu chiamata anche *pontaniana*); la sua abilità politica lo portò alla carica di segretario di Stato, che ricoprì con grande accortezza dal 1486 al 1495, quando, dopo vani tentativi di fermare l'invasione dei Francesi, accolse con favore il loro ingresso a Napoli. Al ritorno degli Aragonesi, fu messo in disparte, pur continuando a godere sempre di rispetto e prestigio; e a Napoli morì alla fine del 1503.

Con le sue qualità di uomo, di politico, di scrittore e con la sua fortunata carriera personale, Pontano realizza nel modo piú pieno l'aspirazione, presen-

te in gran parte della cultura umanistica italiana, a dominare la realtà materiale e sociale: l'esperienza di letterato e di studioso coincide in lui con l'abilità mondana, con la capacità di controllare i piú concreti e decisivi meccanismi della vita contemporanea. In lui letteratura, gusto per la bellezza e per il piacere, esercizio dell'attività politica, riflessione sul mondo e sul comportamento degli uomini, riescono a fondersi in una cosa sola. E ciò gli assicura un orgoglio di uomo fattosi da sé, in grado di mantenere indipendenza di giudizio perfino nei confronti dei suoi signori.

L'ambiente della corte aragonese è un sostegno fondamentale per il suo umanesimo tutto laico e mondano, animato da un gusto tutto terreno per la vita, da un amore tutto fisico per le sue varie manifestazioni.

Come scrittore, il Pontano evita di impegnarsi nel volgare e sceglie il latino, che per lui è strumento essenziale per immettere la propria immagine umana e la propria volontà di comunicazione in un orizzonte il piú ampio possibile, non limitato alla corte napoletana.

Una scrittura
latina aperta
al presente

Alle sue numerosissime opere qui si può accennare solo sommariamente, distinguendole in tre gruppi (opere poetiche, trattati morali e politici, dialoghi). Ma i temi che egli affronta sono sempre legati alla piú concreta e problematica realtà del suo tempo: tra gli umanisti Pontano si rivela il piú impegnato a confrontare la lingua latina con un mondo mobile e aperto, il piú lontano da ogni atteggiamento puramente erudito, antiquario, libresco; egli intende il linguaggio dei classici come sostanza del proprio essere e del proprio agire nel presente.

3.6.4. *Le opere del Pontano.*

Quasi tutti gli scritti poetici del Pontano sono raccolti nel libro dei *Carmina*, da lui stesso ordinato e uscito postumo nel 1505: è il frutto di un'attività svoltasi nell'arco di tutta la vita, che si articola in varie raccolte parziali, redatte in momenti diversi, ma sottoposte alla fine a un lungo lavoro di revisione. Questo insieme globale è il risultato definitivo di scritture precedenti (molte delle quali sono testimoniate da manoscritti), viene creato modificando radicalmente il loro assetto, come «un organismo i cui singoli membri abbiano ormai preso la forma dell'insieme» (D. De Robertis) e ci offre una immagine completa del poeta-uomo. Tra le svariate raccolte di poesia umanistica latina, i *Carmina* sono la sola che tende a sovrapporsi alla vita del poeta, a riassumerne in sé tutti gli aspetti. Le immagini, le occasioni, i sentimenti, i multiformi interessi di quell'esistenza così piena vengono nel libro rivisti e sistemati, come in un monumento complesso che l'autore erige a se stesso: ciò rende impossibile ricostruire con precisione la cronologia delle varie raccolte parziali, ciascuna delle quali intende presentarci una delle facce di quell'esistenza, sempre intensa e vitale, sempre presente a se stessa (celebri le elegie *De amore coniugali*, *L'amore coniugale*).

I *Carmina*La poesia come
monumento di sé

Composti in periodi diversi, i trattati politici e morali insistono sugli effetti sociali delle «virtù» umane, indagando sui modi in cui l'individuo può controllare i continui e vari mutamenti della realtà collettiva. Ricordiamo il *De principe* (Sul prin-

L'individuo
e la realtà

cipe), il *De fortitudine* (Sulla fortezza), e i cinque densissimi libri *De prudentia* (Sulla prudenza), scritti nel 1498.

Morale e vita quotidiana

Nei dialoghi il Pontano si esprime sui temi piú diversi, ponendoli a confronto con situazioni e gesti concreti della vita quotidiana. Tre di questi dialoghi (*Charon, Antonius, Asinus*) sono costruiti su una tipologia comica, in cui – secondo il modello di Luciano – si intrecciano lo scherzo, la facezia, la parodia, il piacere della libera conversazione, la satira e l'osservazione morale. I comportamenti degli uomini vi sono fissati in una paradossale ambiguità, sospesi tra saggezza e follia, tra misura ed eccesso. L'ultimo scritto del Pontano, il trattato *De sermone* (Sulla conversazione), definisce i caratteri di una conversazione libera e aperta, basata su un nobile e moderato uso della facezia.

3.6.5. Iacobo Sannazaro: una vita tra malinconia e fedeltà.

Un'ombrosa malinconia

L'altro grande scrittore della Napoli aragonese, IACOBO SANNAZARO, presenta un carattere molto diverso da quello del Pontano, di cui fu carissimo amico: all'esuberanza del Pontano, al suo orgoglio di uomo di successo, fattosi da sé, corrisponde nel Sannazaro un'ombrosa malinconia, una perenne scontentezza, un senso di sterilità e di difficoltà creativa. La sua non è una vita di successi, ma piuttosto di delusioni e di insoddisfazioni, come se egli fosse sempre condannato a perdere o a restare lontano dalle cose che gli sono care; le sue opere sembrano progetti culturali sempre interrotti proprio nel momento in cui raggiungono il loro piú ampio respiro.

La vita

Nato il 28 luglio 1455 (giorno di san Nazaro) da una famiglia della nobiltà cittadina dei «sedili», ebbe una giovinezza segnata da varie disgrazie; amò infelicemente Carosina Bonifacio, morta in giovane età, a cui è dedicata gran parte della sua poesia. Partecipò molto presto alla vita dell'Accademia napoletana, col nome di Azio Sincero. Dal 1481 fu al servizio di Alfonso, duca di Calabria, che seguì anche in imprese militari. Compose vari scritti d'occasione per spettacoli della corte aragonese.

Durante l'invasione straniera mantenne la piú leale fedeltà ai suoi signori: alla caduta definitiva della monarchia aragonese (1501), vendette alcuni suoi feudi e seguì il suo re in esilio in Francia; alla morte di Federico tornò a Napoli (1505), dove, nella villa di Mergellina, condusse una vita appartata, confortata dall'affetto per la nobildonna Cassandra Marchese, nella cui casa morì nel 1530.

3.6.6. L'Arcadia, fondazione di un paesaggio spirituale europeo.

Dalle ecloghe all'Arcadia

Fin dalla giovinezza il Sannazaro si dedicò alla poesia latina e volgare, e molto presto si interessò all'ecloga pastorale volgare (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 22). Dopo aver composto alcune ecloghe tra loro indipendenti, egli pensò di inserirle, intercalate da prose, nel contesto piú ampio del mondo dei pastori, dai quali si immaginavano cantate.

Una letteratura pastorale

Nacque così l'*Arcadia*, un'opera mista di prose e versi, che avrà grande successo e risonanza fino al Settecento: in essa si definisce in modo nuovo il carattere mentale e spirituale degli antichi modelli pastorali, creando in questo mo-

do la base per tutta l'ambientazione e i temi della letteratura pastorale europea (dalla poesia alla narrativa, al teatro).

L'opera fu composta e sistemata in varie fasi: all'incirca tra il 1483 e il 1485 Sannazaro mise insieme dieci brani in prosa, legati ad altrettante ecloghe (alcune erano già state composte precedentemente, altre si erano direttamente intrecciate allo sviluppo delle prose).

Composizione e revisione

Piú tardi, negli ultimi anni del secolo, egli compì un attento lavoro di revisione linguistica e stilistica dei testi già scritti, aggiungendo due nuove prose con le rispettive ecloghe e un congedo *Alla Sampogna*.

Il lavoro compiuto però non lo soddisfaceva completamente: ma l'apparizione a Venezia (1502) di una scorrettissima stampa, da lui non autorizzata, lo convinse a pubblicare, mentre egli era ancora in Francia, un'edizione che fu curata dall'amico Pietro Summonte (Napoli, 1504).

Nonostante il grande successo che ha goduto nei secoli, l'*Arcadia* è opera ambigua ed enigmatica, piena di allusioni difficilmente decifrabili, e i vari rifacimenti, le sue varie stratificazioni ne complicano ulteriormente l'interpretazione. In essa si può comunque vedere un'immagine del difficile rapporto del Sannazaro con la poesia, dominato da una aspirazione ad alti risultati che egli sente di non poter raggiungere: un'immagine di «scacco» della poesia di fronte al destino e alle sventure individuali e storiche.

Poesia e destino individuale

Il mondo dei pastori è quello stesso della corte aragonese e dei suoi circoli intellettuali, ma trasferito altrove, in un paesaggio fresco e incontaminato, costruito con un sottile e raffinatissimo artificio letterario.

I pastori e la realtà

È un mondo di sogno, ma in continuo rapporto (attraverso confronti, allusioni, opposizioni) con molti aspetti della realtà concreta: esso è regolato da una nobile cadenza musicale, che il Sannazaro approfondisce nel suo lungo lavoro di revisione e di perfezionamento, con un attento controllo della lingua e dello stile. Con la sua ricerca linguistica l'autore mira a raggiungere il piú ampio pubblico delle corti italiane, al di là del ristretto ambito della corte aragonese: abbandona perciò ogni forma di tipo ibrido e «misto» e tende a modellare sia la sua prosa che i suoi versi sulla lingua del Petrarca, facendo un uso insistente degli epiteti e trovando un movimento ritmico pieno di risonanze, di echi, di richiami interni.

Verso un pubblico piú vasto

Incantandosi di fronte alla preziosa musica delle parole (che nelle ecloghe assorbe anche leggere cadenze popolari ed elementi di piú diretta derivazione classica), la voce malinconica dello scrittore pare cercare un piacere originario, quasi prenatale (e insistenti sono i cenni a paesaggi umidi e ombrosi, a spazi sotterranei e nascosti). Ma questa ricerca si confronta in ogni momento con la minaccia del dolore e della morte, che grava sia sulla storia individuale del poeta sia sull'ambiente stesso a cui è rivolta la sua opera.

Il piacere e il dolore

Dietro l'impegno formale e stilistico si avverte l'angoscia di un fallimento personale e storico da cui, in fondo, derivano anche gli squilibri della struttura generale dell'opera, l'impressione che lascia di qualcosa di sospeso e di non concluso.

3.6.7. *Altre opere del Sannazaro.*

Sonetti e canzoni

Una struttura eterogenea ha anche la raccolta delle rime del Sannazaro, dedicata a Cassandra Marchese e stampata postuma nel 1530 col titolo *Sonetti e canzoni*: essa rappresenta il risultato piú alto del petrarchismo napoletano: con una rigorosa fedeltà linguistica al Petrarca anticipa in parte le posizioni del Bembo (cfr. 4.4.3); ma, come nell'*Arcadia*, vi si sentono alcuni piú originali accenti, legati alle vicende personali del poeta e al suo gusto per il paesaggio.

La lirica latina

Nel corso di tutta la sua vita il Sannazaro si dedicò alla poesia latina, raggiungendo il maggiore risultato nel *De partu Virginis* (Il parto della Vergine), breve poema in esametri in tre libri, stampato nel 1526 con dedica al papa Clemente VII. L'argomento del poema era legato ancora a un bisogno di conforto, non piú attraverso il paradiso arcadico, ma attraverso la piú affettuosa pietà religiosa: la narrazione della maternità di Maria e della nascita di Cristo. I pastori apparivano come un'ultima immagine consolatoria, nel paesaggio del presepio, che già allora affascinava la religiosità popolare napoletana. Ma Sannazaro stava cercando anche un nuovo tipo di pubblico, quello dell'ambiente ecclesiastico internazionale, tanto lontano da quello della laica corte aragonese ormai scomparsa.

3.6.8. *Dalla Grecia all'Italia signorile: Michele Marullo Tarcaniota.*

Un esule soldato e poeta

Singolare figura di sradicato, costretto a vivere alla ventura, tra lingue, culture, centri diversi, è il greco MICHELE MARULLO TARCANIOTA, poeta in latino di eccezionale valore. Nato a Costantinopoli nel 1453, durante l'assedio dei Turchi, esule in vari luoghi con la famiglia, soldato di ventura, visse a Napoli e in altri centri italiani. Morì l'11 aprile 1500 presso Volterra, annegando nelle acque del fiume Cecina.

Nostalgia della patria

La sua vita di militare non gli impedì di formarsi una profonda cultura, legata alle sue origini greche, ricca di interessi filologici e filosofici. Nei suoi *Epigrammata*, in metri diversi, si toccano temi svariati (dal diletto-amoroso alla conversazione intellettuale), ma ne emergono con forza la nostalgia per la patria perduta, l'amore per il popolo greco disperso, la coscienza di un tragico destino, in un mondo in preda alla guerra e alle catastrofi. Notevole diffusione nel secolo XVI ebbero i suoi *Hymni naturales* (Inni naturali), stampati a Firenze nel 1497 insieme alla raccolta definitiva degli *Epigrammata*: seguendo modelli antichi (in primo luogo gli inni orfici), Marullo rivolge il suo canto alla forza divina della natura, che sente animata da un profondo spirito vitale: in essa trovano ragione tutti i movimenti degli esseri e le stesse tragedie e sventure degli uomini, a cui il poeta guarda con serena accettazione. Quella di Marullo è una religione di tipo quasi pagano, radicata nella drammatica lotta per l'esistenza quotidiana, ma capace allo stesso tempo di esaltarsi nella contemplazione dello spirito divino che anima la natura, del suo perpetuo processo di mutazione, di distruzione e di rinascita.

La religione naturale di Marullo

Epoca 4

L'età delle guerre d'Italia

1494-1559



Sommario

4.1. Gli equilibri dell'Italia signorile vengono distrutti dalle invasioni straniere, che danno luogo a un periodo di instabilità, coincidente con una radicale mutazione della vita sociale e culturale italiana: caratteri determinanti sono il nuovo assetto delle strutture della Chiesa romana, la minaccia della Riforma protestante, la diffusione di una nuova ideologia di corte, l'eccezionale rilievo assunto dalle arti (e dallo spettacolo), lo sviluppo della stampa.

4.2. Vivendo in prima persona lo scontro fra la tradizione municipale di Firenze e il nuovo orizzonte europeo, Machiavelli elabora, con il suo pensiero politico, una nozione rivoluzionaria del comportamento umano, che agirà su tutta la cultura moderna.

4.3. Nell'*Orlando furioso* l'Ariosto ripercorre la tradizione cavalleresca con una spiegata vitalità narrativa, offrendo, della vita umana, un'immagine libera e aperta, dominata dall'ironia e dal senso del limite.

4.4. Si fondano modelli linguistici e ideologici di tipo classicistico che domineranno a lungo nella letteratura italiana ed europea: in primo piano il petrarchismo di Bembo, il *Cortegiano* di Castiglione, la definizione dei vari generi letterari «moderni».

4.5. In opposizione al dominio dei modelli classicistici, si sviluppa (specie in area veneta) una letteratura plurilinguistica e anticlassica, con la poesia maccheronica di Folengo, il teatro pavano di Ruzzante, l'aggressiva creatività dell'Aretino.

4.6. Mentre si afferma il nuovo regime principesco, Firenze perde la sua egemonia culturale e vede svilupparsi esperienze segnate da un acuto senso di crisi: Guicciardini guarda alla politica contemporanea con penetrante lucidità critica; Berni, Michelangelo, Della Casa, Vasari, Cellini producono opere di grande rilievo.

Nella pagina precedente:
Albrecht Dürer, dal *Trionfo di Massimiliano* (incisione),
Musei e Gallerie Pontificie.

4.1. Un tempo di grandi «mutazioni»

4.1.1. *Le guerre d'Italia (1494-1559)*.

Con la discesa dei Francesi di Carlo VIII (1494) hanno inizio le invasioni straniere nella nostra penisola e si apre la lunga fase delle lotte tra Francia e Spagna per il controllo politico e militare di essa: queste guerre segnano la fine dell'indipendenza degli Stati italiani e danno luogo a un nuovo assetto politico e sociale (pace di Cateau-Cambrésis, 1559) che si conserverà fino agli inizi del Settecento. Sono eventi che possono apparire sorprendenti se confrontati con lo sviluppo della società italiana quattrocentesca: e uguale effetto ebbero anche sui contemporanei, configurandosi come qualcosa di irriducibile ai loro parametri di giudizio. Si è però già accennato (cfr. 3.1.1) a come la prosperità delle Signorie italiane si legasse a una profonda debolezza delle strutture politiche e sociali; una serie di fattori esterni e il comportamento stesso degli Stati e dei principi italiani fecero sì che questa debolezza avesse un esito rovinoso. Di fronte alle invasioni straniere non si ebbero, infatti, reazioni omogenee e coerenti; molti, anzi, pensarono solo a ricavarne tornaconti particolari.

La prima fase di queste guerre coincide, tra l'altro, con un periodo di eccezionale fioritura culturale, con quello che viene considerato il culmine del Rinascimento. Gran parte degli Stati italiani si illudono ancora di poter usare la massiccia presenza straniera come una carta in più nel gioco dei consueti conflitti interregionali; ma già negli anni Venti del Cinquecento quest'illusione cade miseramente. Il terribile sacco di Roma operato dai lanzichenecchi dell'imperatore Carlo V (maggio 1527) costringe le classi dirigenti italiane a prender coscienza del radicale mutamento della situazione, ora dominata da quegli stranieri che si era creduto di poter trattare sdegnosamente come «barbari».

4.1.2. *Strutture politiche, sociali, economiche.*

In un'epoca così convulsa, gli Stati italiani sono costantemente in pericolo: i loro principi e signori possono, da un momento all'altro, vedersi privati del loro potere. L'intero universo politico è quindi minacciato dall'instabilità. Numerosi Stati passano da una famiglia all'altra: si impone quindi con urgenza il problema della difesa e dell'organizzazione interna degli Stati, nel momento in cui gli eserciti italiani,

Fine
dell'indipendenza
degli Stati italiani

Il sacco
di Roma

Instabilità
del panorama
politico

composti per lo più da soldati mercenari, vengono sopraffatti dalle agguerrite milizie straniere, al cui successo contribuiscono in misura determinante le armi da fuoco e le artiglierie (la polvere da spato era stata scoperta nel secolo xv).

Il crollo dell'indipendenza italiana non è però dovuto solo a motivi politico-militari. Lo sviluppo del secolo xv era infatti avvenuto sulla base di strutture economiche arretrate e nonostante la mancanza di coesione sociale (cfr. 3.1.1); anche altri Paesi europei avevano subito, per gran parte del Quattrocento, gli effetti della grave depressione economica del secolo precedente, ma si erano poi impegnati a edificare strutture unitarie attorno al potere assoluto del re, sostenuto dalla nobiltà militare e dalla laboriosa borghesia cittadina. L'Europa, uscita dalla grande crisi, si muoveva ora verso l'Italia con forze giovani, andando avventurosamente alla conquista di un mondo che appariva splendido e progredito, ma che in realtà poggiava su basi estremamente fragili.

Le sorti delle guerre si legano ora strettamente alle condizioni dell'economia: la guerra è sempre più un'impresa finanziaria, che comporta l'impiego di grandi capitali. Notevole è lo sviluppo di una nuova industria militare, mentre le condizioni di instabilità agiscono negativamente sulle attività economiche di molti centri italiani: la produzione artigianale patisce gravi danni e tende sempre più a concentrarsi su beni di lusso. La presenza dell'Italia sui mercati mondiali resta molto consistente, ma i concorrenti sono sempre più numerosi e agguerriti.

La scoperta dell'America, avvenuta nel 1492 in seguito al viaggio intrapreso da Cristoforo Colombo per conto della monarchia spagnola, spalanca nuovi orizzonti alle iniziative commerciali, convogliando il movimento di molte merci verso l'oceano Atlantico, area da cui i mercanti italiani sono completamente esclusi. Un altro colpo al ruolo commerciale dell'Italia è inferto dai successi della circumnavigazione dell'Africa, grazie ai quali si aprono nuove rotte verso l'Oriente.

Il reddito agrario, basato sul duro sfruttamento dei contadini da parte dell'aristocrazia feudale e dei ceti patrizi cittadini, costituisce, sempre più nettamente, la spina dorsale dell'economia italiana, che però — è questa una grande novità — tende sempre più a integrarsi nel contesto europeo e mondiale; d'altra parte il reddito agrario risente, oltre che dei guasti provocati dalle frequenti guerre, carestie ed epidemie, anche delle fluttuazioni di un mercato dominato dalle grandi monarchie europee. L'immissione, sul mercato internazionale, di grandi quantità di metalli preziosi provenienti dalle Americhe provoca nel corso del secolo xvi la cosiddetta «rivoluzione dei prezzi», cioè l'aumento dei prezzi dei prodotti di consumo a fronte di una relativa stabilità dei salari: di qui nuove forme di arricchimento e lo sfruttamento ancora più duro dei lavoratori urbani e dei contadini. E non va dimenticato che tutto ciò avviene in un contesto segnato dalla forte persistenza di strutture e di rapporti di tipo feudale.

In questa situazione, alcuni Stati signorili italiani riescono a mantenere una relativa indipendenza, si impegnano a rafforzare la propria organizzazione interna, e si afferma, un po' dappertutto, il potere assoluto dei principi. Essi riducono il peso dei poteri intermedi e governano mediante la corte, al cui servizio opera un personale dalle competenze più disparate, all'interno del quale si distinguono artisti, scrittori, intellettuali; nella corte la cultura deve tradursi in esaltazione del dominio assoluto del principe, visto come il depositario di una serie di valori ideali, nei quali si avverte il retaggio sia della cultura umanistica, sia della tradizione feudale.

Crisi della civiltà
«rinascimentale»

Le condizioni
dell'economia

Nuove rotte
e nuovi mercati

Il reddito
agrario

La «rivoluzione
dei prezzi»

Potere assoluto
dei principi

Della tendenza alla formazione di nuovi ideali cortigiani si erano avute alcune anticipazioni già nel corso del secolo xv; ma essa a questo punto diventa assai più chiara e netta, anche perché costituisce una risposta ai pericoli rappresentati per i principi dalla tumultuosa situazione contemporanea. Vi sono naturalmente alcune eccezioni, come per esempio la Repubblica di Venezia e la sua aristocrazia cittadina, e veri e propri tentativi di resistenza, come quelli che hanno luogo a Firenze (cfr. 4.2.1). Nel suo complesso, però, la società italiana di questi anni risulta dominata dal sistema cortigiano, dalla formazione e dallo sviluppo di una nuova aristocrazia di corte, legata al destino delle famiglie principesche.

Predominio
del sistema
cortigiano

4.1.3. La Riforma protestante e la Chiesa italiana.

Tra la fine del secolo xv e l'inizio del successivo si accentuano i caratteri mondani del Papato, che danno luogo a nuovi e sconcertanti episodi di corruzione e a un uso spregiudicato dei beni e delle prerogative della Chiesa. I rovinosi eventi politici suscitano intanto nuove inquietudini e alimentano, in molti ambienti, l'esigenza di una religiosità autentica, da vivere in modo profondo, non esteriore e formale. Le gerarchie ecclesiastiche reagiscono in modo particolarmente duro a queste esigenze (come rivela l'atteggiamento tenuto dalla Chiesa verso il Savonarola, cfr. 4.2.1), ma nell'Europa settentrionale, dove il loro controllo risulta meno forte, all'inizio del Cinquecento prende avvio il grande movimento della Riforma protestante: esso infrange definitivamente l'unità religiosa dell'Occidente cristiano, diffondendo un modo nuovo di praticare la fede e provocando contraccolpi decisivi all'interno della Chiesa italiana e nelle strutture del Papato.

L'esigenza
di una religiosità
autentica

Questa scelta religiosa fu propugnata e difesa attraverso conflitti di inaudita violenza, che insanguinarono l'Europa fino alla metà del secolo xvii. La Chiesa cattolica, dapprima esitante, reagì poi nel modo più duro, così come in passato aveva fatto con i movimenti eretici. Ma nei paesi più lontani dal controllo di Roma, la Riforma protestante ebbe una diffusione larghissima e trovò solide basi nei ceti popolari, servendosi di nuovi strumenti di propaganda, in primo luogo la stampa; seppe inoltre ottenere l'appoggio dei principi e delle aristocrazie cittadine.

Diffusione
della Riforma

In Italia, il mondo culturale e le classi dominanti assunsero, in un primo momento, un atteggiamento di sdegnosa indifferenza verso quei moti religiosi, anche perché provenivano da paesi considerati «barbari». Ben presto, però, si diffusero idee che si richiamavano alla Riforma: si esprimevano così l'aspirazione alla pace religiosa e il desiderio di un ritorno ai valori del Vangelo, a pratiche di fede basate sul «cuore» e sulla «semplicità». Queste tendenze, che si è soliti riassumere con il termine di *evangelismo*, trovarono uno dei loro punti di riferimento nel pensiero del grande umanista Erasmo da Rotterdam. Esse si infiltrarono perfino in importanti settori del clero; ma il timore di un propagarsi della Riforma anche in Italia rese la Chiesa ufficiale sempre più sospettosa e intollerante. Già negli anni Trenta si avverte un clima di diffidenza verso tutto quanto appare vicino all'eresia: alla ricezione delle idee riformate più radicali si accompagna quindi quell'atteggiamento d'ossequio tutto formale al culto cattolico che è definito col termine di *nicodemismo* (da Nicodemo, personaggio del *Vangelo secondo Giovanni*, che per prudenza aveva visitato Cristo nottetempo; il termine indicava polemicamente l'atteggiamen-

La Riforma
in Italia

L'evangelismo

Il nicodemismo

to di coloro che, nei paesi cattolici, seguivano le idee religiose protestanti, ma evitavano di manifestarle in pubblico).

La risposta
della Chiesa

Le dimensioni ormai europee raggiunte dal movimento della Riforma, il suo successo in Germania, Olanda, Svizzera e Inghilterra, la sua penetrazione in Francia e in altre aree, inducono la Chiesa, che teme un ulteriore collasso delle proprie strutture, a cambiare rotta, mettendo fine agli abusi più evidenti e riproponendo una religiosità severa, ma comunque fedele ai dogmi della tradizione e in grado di contrastare sul suo stesso terreno lo spirito protestante. L'eresia, nel frattempo, viene combattuta con metodi spietati, e viene represso ogni comportamento indipendente e irregolare. Nel 1534 nasce, per iniziativa dello spagnolo Ignazio de Loyola, la Compagnia di Gesù, che si mette al servizio del papa nella lotta contro gli eretici. Nel 1545 il pontefice Paolo III convoca il Concilio di Trento, che durerà (con lunghe interruzioni) fino al 1563 e si concluderà con la rigida definizione dei dogmi cattolici e la piena riaffermazione dell'autorità del Papato: prenderà così avvio l'orizzonte della Controriforma, destinato a caratterizzare per lungo tempo la società italiana (cfr. 5.1.2).

La Compagnia
di Gesù
e il Concilio
di Trento

Roma capitale
del cattolicesimo

Proprio mentre la Riforma disintegra l'unità della Chiesa occidentale, lo Stato pontificio raggiunge il massimo prestigio politico e culturale. A Roma, capitale della Chiesa cattolica, convergono ricchezze, capacità, esperienze per la costruzione di un forte sistema di potere. Nel turbine delle guerre d'Italia, il Papato giunge a controllare più rigorosamente i propri territori, secondo un processo già avviato a metà del Quattrocento, e dà vita a strutture amministrative e politiche salde e centralizzate. La corte di Roma diviene un modello per tutte le altre corti italiane.

Vita culturale
e produzione
artistica

Il suo sistema di potere offre opportunità di carriera e si avvale della distribuzione dei benefici e delle rendite ecclesiastiche. Ciò attira a Roma una gran massa di persone in cerca di fortuna e di buone posizioni sociali. Numerosi, tra questi, gli intellettuali e gli artisti, che animano una fervida vita culturale. Molte e fastose sono le iniziative urbanistiche e architettoniche, e febbrile l'attività delle botteghe artistiche. La padronanza delle tecniche e lo studio degli antichi, che già avevano caratterizzato la cultura italiana del Quattrocento, toccano ora il loro livello più alto, e da Roma si diffonde in tutta Italia l'orgogliosa convinzione di aver attained una piena maturità culturale. Da questa straordinaria fioritura nasce il mito di Roma centro del Rinascimento, luogo in cui, per un breve ma intenso periodo, l'arte sarebbe stata il perno dell'intera vita sociale.

4.1.4. La nuova immagine dell'uomo.

In tutta la prima metà del secolo XVI si assiste all'elaborazione di nuovi modelli culturali e di nuovi modi di guardare la realtà. Dallo sconcerto suscitato dai rivolgimenti politici e religiosi di questi anni prende corpo una diversa immagine dell'uomo. La scoperta di nuovi continenti modifica d'altra parte la percezione che l'uomo ha dello spazio, il suo modo di sentire l'estensione e il movimento. Lo sviluppo delle nuove tecniche già entrate in uso nel secolo XV, modifica concretamente alcuni aspetti della vita quotidiana: le armi da fuoco danno un ulteriore, micidiale apporto all'arte della guerra; la stampa incre-

Innovazioni
tecniche
e vita quotidiana

menta la circolazione della cultura. La prospettiva geometrica, definita dai pittori del Quattrocento, e le recenti tecniche figurative diffondono un modo nuovo di percepire la realtà e di tradurla in immagini. La riscoperta dei classici e del mondo antico, e lo spirito critico diffuso dalla filologia umanistica, sommandosi agli elementi di novità sopra elencati, generano una generale coscienza di distacco dal passato: proprio da questi anni gli storici usano far iniziare l'età moderna.

Siamo però ancora lontani da quella visione laica e razionale dell'uomo e dell'universo che si è soliti chiamare «moderna» (per il suo processo di formazione, cfr. 5.6.1). Prevalde, piuttosto, una concezione «naturalistica», secondo la quale esiste un rapporto organico tra i diversi aspetti della vita naturale, sociale e individuale. L'individuo, il suo corpo, il suo pensiero, il suo stato sociale vengono sentiti come un tutto omogeneo, pervaso da un unico moto, insieme vitale e spirituale. La natura è concepita come un organismo, animato da un profondo respiro e sottoposto a inesorabili cicli di vita e di morte. L'uomo e le società umane seguono quegli stessi ritmi, partecipando integralmente allo spirito e ai processi della natura. La filosofia e la scienza continuano a essere intrecciate ad antiche tradizioni religiose, si affidano ancora al mito, alla magia, all'alchimia, all'astrologia, che sono altrettanti modi di mettere l'uomo in rapporto con l'ordine profondo della natura e del cosmo (ma cfr. 5.6.3).

Questa concezione organicistica è però tutt'altro che indiscussa, perché siamo di fronte a una società piena di conflitti e contraddizioni, nella quale convivono o si scontrano punti di vista opposti: proprio la scoperta di nuove possibilità e di nuovi orizzonti genera un ventaglio di scelte ideologiche diverse, alle quali restano comunque estranee le masse contadine e popolari, legate alle tradizioni del folclore. Queste tradizioni riescono però, molto più che nel passato, a interessare e a suggestionare scrittori colti (è il caso, in Italia, di Folengo e Ruzante, cfr. il cap. 4.5). La diffusione della stampa promuove, inoltre, nei ceti popolari più evoluti (soprattutto tra gli artigiani) un relativo aumento dell'alfabetizzazione, che fa circolare testi divulgativi e anche alcune opere della cultura «alta», come l'*Orlando furioso* dell'Ariosto.

4.1.5. Le arti e il loro nuovo rilievo culturale.

Grazie anche alle nuove capacità tecniche acquisite nel secolo XV, le arti figurative e l'architettura assumono nella cultura di questo periodo un'incidenza e una dignità che mai avevano avuto in passato. Il talento dei grandi artisti italiani s'impone all'ammirazione di tutta Europa, tanto che ancor oggi, nella coscienza culturale europea, l'immagine della civiltà italiana di quegli anni è affidata proprio alla ricchissima produzione artistica di personalità geniali come Leonardo, Raffaello e Michelangelo.

Nel nuovo contesto si affievolisce sempre più il legame che, almeno fino all'inizio del secolo XV, l'arte occidentale aveva mantenuto con funzioni civili o religiose; ora le opere d'arte sono viste soprattutto come segni di prestigio per i

Una concezione
naturalistica
dell'uomo

Una società
contraddittoria

Cultura «alta»
e tradizione
popolare

Una produzione
artistica
ricchissima

Un'immagine
integrale
dell'uomo

committenti o come prove di maestria degli autori, capaci di fissare un'immagine integrale dell'uomo: fisica, morale, intellettuale, simbolica. È proprio attraverso le arti che si afferma la nuova visione dell'uomo e della natura: l'occhio e la mano dell'artista sanno definire la realtà nel modo più pieno, con lucida intelligenza e con equilibrio.

Spirito critico
e riflessione
sull'arte

Ma quest'arte rinascimentale e classica non è priva di intime tensioni: negli artisti più prestigiosi (in Raffaello e ancor più in Leonardo e in Michelangelo) sono ben visibili i segni di un'inquietudine profonda. Padroni di una vasta cultura essi rivelano un eccezionale spirito critico. La riflessione sull'arte e sul suo significato diviene parte integrante delle loro opere. Molti di loro risultano essere in stretti rapporti con scrittori di rilievo o si impegnano addirittura nella stesura di testi letterari. Il loro spirito critico li induce a considerare con attenzione anche la materia e le tecniche, ed essi vedono qualcosa di «eroico» nello sforzo di estrarre dalla materia bruta immagini nuove e ricche di significato.

Il Manierismo

Nel movimento artistico che gli storici hanno chiamato *Manierismo* (cfr. PAROLE, tav. 42) e che comincia a diffondersi negli anni Venti del Cinquecento, la nuova consapevolezza del fare, che li induce a considerare con attenzione anche materia e tecniche, diviene sempre più inquieta e gli artisti tendono a teorizzare la necessità di far violenza alla natura, di creare una «seconda» natura tutta artificiale. Molti rappresentanti del Manierismo, impegnati in una strenua attività creativa, finiscono per chiudersi nella «malinconia» e nell'eccentricità, sottraendosi alla vita sociale e talora sfiorando la follia. È ciò che accade al grande JACOPO CARUCCI, detto il PONTORMO (1494-1556), che ci ha lasciato anche un *Libro*, un diario dei suoi ultimi anni: si tratta di uno sconvolgente documento che testimonia la lotta dell'artista con le proprie opere, con la propria mente, col proprio corpo malato.

Arti figurative
e letteratura

Il valore che assumono le arti figurative e il nuovo senso critico a esse legato sono ovviamente avvertibili nella letteratura dell'epoca; il gusto per le arti anima le pagine di molti scrittori (esemplari sono, a questo proposito, le *Lettere* di Pietro Aretino, cfr. 4.5.10) e numerosi sono coloro che collaborano alla stesura di cicli figurativi, fornendo ai pittori «programmi» e «istruzioni» sulle figure da dipingere e sui loro significati simbolici. Verso la metà del secolo XVI si definisce in modo organico una vera e propria *trattatistica d'arte* e vedono la luce le prime biografie di artisti, che trovano il loro esempio più alto nell'opera di Giorgio Vasari.

La trattatistica

4.1.6. Leonardo da Vinci.

LEONARDO DA VINCI, con i suoi molteplici interessi e la sua multiforme attività, è il primo grande esponente di una cultura figurativa nutrita di fortissimo spirito critico e tesa a costruire una immagine dell'uomo che oggi può apparire quasi misteriosa ed enigmatica.

La vita

La sua formazione si era compiuta a Firenze, negli anni di Lorenzo il Magnifico (era nato nel 1452), e molte componenti della sua cultura derivano da queste sue radici fiorentine. Ma nel 1482 Leonardo era già a Milano e dal 1500 fu in vari centri

italiani al servizio di diversi signori, ma mantenne un rapporto privilegiato con i Francesi; e proprio su invito del re Francesco I, nel 1517 si trasferì in Francia, nel castello di Cloux (Amboise), dove continuò i suoi studi fino alla morte che avvenne il 2 maggio 1519. La biografia di Leonardo ci rivela il suo progressivo distacco dalle radici fiorentine e medicee e dallo stesso ambiente italiano. Il suo approdo in Francia dimostra che per lui non fu mai essenziale il legame con un ambiente determinato: egli cercava situazioni che gli permettessero di svolgere la sua infaticabile attività. A differenza di quasi tutti gli umanisti, Leonardo non è interessato a una cultura che si traduca in forme retoriche o in modelli di comportamento sociale. Egli aspira invece alla ricerca, vivendola come indagine continua. Nella sua attività egli si muove con estrema spregiudicatezza, senza farsi condizionare né dalla religione, a cui manifesta tuttavia ossequio, né dai potenti, per i quali comunque lavora.

Il principio ispiratore della sua opera artistica e scientifica è l'*esperienza*, un principio che rifiuta ogni sapere astratto e libresco e mediante il quale Leonardo intende accostarsi alla natura, concepita come un organismo animato e carico d'energia (tale concezione presenta nessi con la filosofia neoplatonica, ma anche con la saggezza popolare). Leonardo rivendica polemicamente la sua qualità di «omo senza lettere», non nutrito di studi regolari, ignorante di latino e di greco; in realtà le sue conoscenze furono ampie e profonde anche in campo letterario. I celebri codici pervenuti fino a noi, benché spesso di difficilissima lettura, ci comunicano il fascino di un lavoro in continuo divenire, fitto di osservazioni, pensieri, schizzi, disegni, progetti: solo un riordinamento di questi materiali ha permesso di riunire gli scritti più propriamente letterari.

Il primato
dell'esperienza

La sua prosa è veramente fondata sull'«esperienza», segnata dal fervore della curiosità e dell'indagine; il suo volgare elude ogni modello e mira ad adattarsi alle cose, a esprimerne il movimento e le articolazioni più nascoste.

Lo stile

Il gruppo più compatto di scritti è costituito da quelli che riguardano la pittura, che Leonardo afferma essere superiore a tutte le altre arti in quanto aderirebbe alle forme universali della natura; affascinanti sono le descrizioni che accompagnano i progetti pittorici, nelle quali la prosa sembra far propri i meccanismi della visione, come se fosse un vero e proprio strumento di scomposizione ottica. Di notevole interesse sono anche i *Pensieri* filosofici e morali, da cui si può ricavare l'abbozzo di una teoria della conoscenza, e altri scritti brevi riconducibili alla tradizione letteraria fiorentina, come facezie, favole e apologhi nei quali l'autore scruta le forme dei comportamenti umani.

Gli scritti
sulla pittura

I *Pensieri*

Un discorso particolare richiederebbero gli scritti e appunti scientifici, che nella cultura italiana costituiscono il primo esempio di prosa tutta funzionale e tecnica. Anche qui, però, si rivela l'organicità della visione di Leonardo, l'integrazione che egli cerca costantemente tra esperienza artistica ed esperienza scientifica. La scienza, per Leonardo, non è contemplazione della verità (secondo una concezione ancora prevalente in tanta cultura del Quattrocento e del Cinquecento), bensì scoperta di nuove e concrete possibilità di intervento sulla natura. L'arte, a sua volta, non è ornamento esteriore ed esaltazione di valori già noti, ma investigazione e ricreazione delle forme della natura. Tra arte e scienza esiste quindi una stretta solidarietà e la scrittura è un modo di interrogarsi sul significato di questo rapporto, di chiarirlo attraverso l'«esperienza».

La produzione
scientifica

L'arte
e la scienza

4.1.7. Condizione sociale dei letterati.

Letterati, potere
e sistema
cortigiano

Come si è già accennato, le corti principesche attirano al loro servizio un numero crescente di letterati; ma, mentre nella società cortigiana quattrocentesca il ruolo del letterato non era chiaramente definito, ora esso tende a divenire più preciso e specialistico.

Tra gli intellettuali troviamo sia persone di bassa estrazione sociale, del tutto subalterne al potere del principe, sia gentiluomini provenienti dalle classi più elevate, anch'essi privi comunque di vera autonomia nei confronti delle famiglie regnanti.

Il sistema cortigiano mira a inglobare nel proprio contesto tutte le manifestazioni della vita culturale: da quelle che hanno come scopo l'intrattenimento e il divertimento a quelle più severe e ufficiali. Le corti, inoltre, promuovono e controllano particolari istituzioni culturali, come le biblioteche e le accademie, avviate per iniziativa degli umanisti (ma cfr. DATI, tavv. 59 e 60). In alcuni centri resiste però tenace la cultura municipale: in particolare a Firenze, durante il lungo conflitto tra la Repubblica e i Medici, permane un'organizzazione della cultura di tipo comunale, che vede il contributo essenziale dell'aristocrazia e della borghesia cittadina (cfr. i capp. 4.2 e 4.6).

Le strutture municipali non riescono però a dare adeguato sostegno economico agli scrittori: molti sono quelli che abbandonano la Toscana alla ricerca di una sistemazione più vantaggiosa presso le corti dei vari Stati italiani. Gli stessi papi della famiglia dei Medici, del resto, favoriscono gli scambi culturali tra Roma e Firenze e la trasformazione della cultura fiorentina in senso cortigiano (trasformazione che si realizzerà pienamente durante il periodo del ducato di Cosimo I, ma cfr. 4.6.1).

La Repubblica
veneta

Una situazione del tutto particolare è quella di Venezia, dove manca una vera corte e dove la cultura viene cautamente favorita dall'aristocrazia. Nella Repubblica veneta operano intellettuali che appartengono alla grande aristocrazia e intellettuali della più varia origine, molti provenienti da altri centri della penisola, la cui sopravvivenza economica si appoggia soprattutto sul sorgente mercato editoriale.

Roma

Il più forte polo d'attrazione, per gli scrittori e gli artisti, è però costituito dalla Chiesa e dalla corte papale. Nella situazione d'insicurezza che minaccia tanti Stati italiani, provocata dalla presenza degli eserciti stranieri, la Chiesa mantiene una relativa stabilità. E anche quando il sacco di Roma arresta l'ambiziosa politica culturale del Papato, la Chiesa continua a offrire a molti scrittori i vantaggi della carriera ecclesiastica. Sono molti coloro (anche tra gli scrittori più importanti) che trovano la tranquillità economica facendosi *chierici*: ciò permette loro di godere dei *benefici* e delle rendite ecclesiastiche (cfr. PAROLE, tavv. 2 e 41), spesso come premio per le attività svolte al servizio di signori o prelati. Soprattutto a partire dagli anni Venti del secolo XVI la condizione di chierico è la più diffusa tra gli scrittori italiani, anche tra quanti non risiedono a Roma o nello Stato pontificio.

Vantaggi
della carriera
ecclesiastica

PAROLE tav. 41

Benefici ecclesiastici

Il termine *beneficium*, "beneficio", nel linguaggio feudale indica la concessione di terre da parte dei signori, ma nell'organizzazione ecclesiastica è inteso come un incarico legato alla rendita, su terreni e fondi agricoli di proprietà della Chiesa, ma il cui usufrutto era goduto dai titolari del beneficio. Per ottenere un beneficio ecclesiastico occorre trovarsi nella condizione di *chierico* (cfr. PAROLE, tav. 2), ma il titolare poteva essere esentato dall'esercitare i compiti istituzionali a esso legati, lasciandone la cura ai vicari. Così molti uomini di cultura assunsero la condizione di chierici, che permetteva loro, grazie alle rendite dei benefici, buone sistemazioni economiche.

4.1.8. La stampa trasforma radicalmente i libri e la letteratura.

Già pochi decenni dopo la sua invenzione (cfr. 3.3.5), la stampa diventa il mezzo preferito da quegli autori che vogliono assicurare ai propri testi una diffusione di un certo rilievo. Con la produzione di libri in serie, con la rapida moltiplicazione delle copie, si riesce a raggiungere un pubblico enormemente più vasto di quello avvicinabile con i manoscritti. La cultura si inserisce così in un complesso meccanismo economico: nasce la figura dell'editore-stampatore, che gestisce una struttura produttiva molto più complessa di quella necessaria per realizzare manoscritti.

Alcuni editori hanno un rilievo culturale notevole (come il veneziano ALDO MANUZIO, 1450-1515) e con la loro attività svolgono programmi ben definiti; altri, invece, si impegnano in una produzione disordinata, mirando solo a procurarsi guadagni. Numerose piccole imprese tipografiche si legano a questo o a quell'ambiente culturale e spesso hanno vita breve. Centro indiscusso dell'editoria italiana è Venezia, dove si stampano opere di autori di ogni parte d'Italia; ma una ragguardevole produzione libraria si ha anche in altre importanti città della penisola, da Roma a Firenze, a Milano, a Ferrara.

Questa diffusione della stampa modifica il rapporto tra gli autori e la scrittura; si continua ovviamente anche a scrivere a mano; ma i testi da pubblicare devono essere predisposti per la stampa e quasi sempre occorre seguire direttamente ogni passaggio dal manoscritto alla fase finale, dare istruzioni ai tipografi, correggere bozze, ecc. Se l'autore o i suoi collaboratori non si occupano di queste cose, il testo può risultare snaturato da una quantità di errori, molto diversi da quelli tipici dei manoscritti. E sono frequenti i casi in cui l'editore modifica o altera il testo solo per capriccio personale o per esigenze politiche e commerciali. Ci possono essere spesso, all'insaputa dell'autore, delle edizioni-pirata che divulgano testi in stesure provvisorie e manipolate o addirittura non destinati alla pubblicazione. Nascono anche

Produzione
e diffusione
di libriL'attività
editorialeUn diverso
rapporto
con la scrittura

molti nuovi problemi riguardanti la scrittura; gli usi grafici degli autori possono essere diversi da quelli degli editori, che tra l'altro devono tener conto anche della disponibilità di certi caratteri di stampa; i diversi problemi tecnici favoriscono una certa omogeneità e stabilità della grafia, che specialmente nella lingua volgare era ancora molto mutevole e incerta (è questo un fenomeno molto importante per la storia della lingua italiana).

La produzione
manoscritta

Alcuni testi continuano a essere affidati soprattutto ai manoscritti; si tratta per lo più di opere destinate ad ambienti molto ristretti o a un uso personale e limitato (molti amano tenere degli zibaldoni in cui trascrivono testi di vario genere, spesso ricopiandoli addirittura da libri stampati). E molte opere per noi importanti non vengono stampate (è il caso della *Vita* del Cellini, cfr. 4.6.13) o sono inizialmente diffuse soltanto attraverso manoscritti (è il caso della maggior parte delle opere di Machiavelli, stampate solo dopo la morte dell'autore, cfr. 4.2.11).

Istituzionalizzazione
della censura

L'efficacia della stampa suscita diffidenza in alcuni principi e soprattutto nella Chiesa: dapprima vengono condannati soltanto i libri che ostentano idee giudicate eretiche, ma a partire dagli anni Quaranta suscita sospetto ogni tipo di critica rivolta agli ecclesiastici e ai sovrani e ogni tematica considerata erotica e oscena. Si studiano così vere e proprie tecniche di censura e di repressione, che vengono codificate e istituzionalizzate negli anni Cinquanta (cfr. 5.1.3): ma alla censura si risponde con la diffusione di manoscritti, per i testi ritenuti troppo rischiosi, o anche con edizioni clandestine, che riescono a sfuggire al controllo e spesso recano indicazione di un luogo di stampa diverso da quello reale.

L'occhio
e la scrittura
a stampa

La novità più determinante apportata dalla stampa è l'originale rapporto tra l'occhio e la mente umana e la parola scritta, il modo di «vedere» la scrittura (una vera e propria «mutazione antropologica», che si sviluppa con lentezza nel corso di tutto il secolo XVI). La scrittura, fissata nei caratteri meccanici, tende ora a presentarsi come qualcosa di stabile, di uniforme, senza più quelle caratteristiche aleatorie e imprevedibili date dal continuo intervento dello scrivente. La stampa impone di scegliere caratteri chiari e precisi, ben distinti gli uni dagli altri: si completa così quel processo di razionalizzazione grafica già tipico della scrittura «umanistica» (cfr. 3.3.4).

La riproduzione
in serie

La parola dell'uomo, la letteratura, i libri, perdono il segno della diretta presenza della mano di chi scrive; la riproduzione in serie diventa una caratteristica costante della letteratura. La parola scritta non conserva più il «soffio» di uno spirito personale e si diffonde ormai come un qualunque prodotto destinato a un pubblico anonimo e indifferente, che l'autore non può in nessun modo identificare: ciò costituisce un sostanziale capovolgimento della concezione umanistica del libro e della scrittura.

4.1.9. *Classicismo, cultura della contraddizione, anticlassicismo, Manierismo.*

La letteratura
del «pieno»
Rinascimento

Si sostiene di solito che, portando a compimento il processo di ricerca iniziato intorno al 1470, la letteratura italiana conquista pienamente, nei primi decenni del Cinquecento, armonia e perfezione formale, grazie al compiuto controllo dell'uomo «rinascimentale» su se stesso e sul proprio destino e a una equilibrata concezione della vita mondana.

In realtà la ricerca di equilibrio e di perfezione formale costituisce solo uno degli aspetti di questa letteratura, e si identifica con una tendenza ad adattare i modelli classici alla lingua volgare e ai caratteri del mondo contemporaneo. Si tratta di un *Classicismo* che mira a creare codici di comunicazione validi per tutte le classi colte italiane, che vuole innalzare il volgare letterario a una dignità pari a quella delle lingue classiche. Si cerca un modo di superare le differenze tra i vari centri culturali e i diversi dialetti che sia valido per tutta la cultura italiana: principi linguistici generali, norme particolari per i diversi generi letterari, indicazioni per il comportamento sociale aristocratico e cortigiano. Misura, eleganza, equilibrio tra artificio e naturalezza, sono gli aspetti più visibili di questa tendenza, in cui è sempre evidente il senso di un'aristocratica funzione sociale della cultura. Questo Classicismo può ancora essere definito «rinascimentale», ma non ha uno sviluppo lineare, è ricco di creatività (soprattutto con Pietro Bembo e Baldassar Castiglione), ma anche di conflitti e di contraddizioni interne: a esso è dedicato qui tutto il capitolo 4.4.

Tendenza alla
codificazione:
il classicismo

Accanto al Classicismo, o in contrasto con esso, si distinguono d'altra parte tendenze differenti, per le quali è possibile usare termini e concetti diversi. Schematizzando, possiamo individuarne almeno tre: *cultura della contraddizione, anticlassicismo, Manierismo.*

La *cultura della contraddizione* (che per lo più riguarda autori nati già prima dello scatenarsi delle guerre d'Italia) mantiene ancora molti legami con quella umanistica e con l'atteggiamento sperimentale della letteratura del tardo Quattrocento: con un eccezionale spirito critico essa prende avvio dalle concezioni umanistiche, ma arriva a mettere in luce il carattere ambivalente di ogni comportamento, a mostrare i limiti di ogni visione unitaria e assoluta dell'uomo e della realtà. Questa tendenza si manifesta in ambienti molto diversi e presenta legami sotterranei, difficili da chiarire: a essa possono ascrivere i più grandi scrittori italiani di questa età, Machiavelli e Ariosto, e alcuni grandi autori stranieri come Erasmo da Rotterdam e François Rabelais; ma se ne possono scorgere tracce anche in autori «classicisti» come Castiglione.

Varietà del reale

L'*anticlassicismo* (a cui si accosta quello che H. Haydn ha definito con il termine di *contro-rinascimento* ed E. Battisti con quello di *antirinascimento*) rifiuta totalmente i modelli del Classicismo, si ricollega a meno note tradizioni folcloriche o di origine medievale (senza per questo ignorare la cultura classica) e si concentra su una sperimentazione linguistica che fa ricorso al dialetto e a linguaggi marginali ed eterogenei. È una vera e propria «cultura di opposizione» che talvolta si intreccia con quella vicina della contraddizione: i suoi rappresentanti più notevoli sono Folengo e Ruzzante (cfr. il cap. 4.5).

Una cultura
di opposizione

Col termine di *Manierismo*, che gli storici della letteratura hanno tratto dalla storia dell'arte (cfr. PAROLE, tav. 42), si può indicare l'atteggiamento di molti scrittori che, specialmente a partire dagli anni Trenta, esasperano i canoni del Classicismo, facendoli propri non con serena spontaneità ma con la volontà di sottolinearne il carattere artificiale: cercano la novità e l'originalità muovendo-

La ricerca
dell'artificio

PAROLE tav. 42

Manierismo

Termine formato sulla parola *maniera* (che deriva dal francese antico *manière*, usato per indicare sia il modo di comportarsi in società, sia le categorie sociali caratterizzate da particolari tipi di comportamento). Nel secolo XVI la parola *maniera* ha un'accezione positiva e una negativa. Nell'uso del Vasari (cfr. 4.6.12) essa indica principalmente lo stile (pittorico, scultoreo, architettonico) di un artista; ma nel Cinquecento designa anche modi eccessivamente studiati e cerimoniosi. In questo significato il termine si diffuse già nel Seicento, e, alla fine del secolo XVIII, con esso si definiva gran parte dell'arte del secondo Cinquecento, giudicata in modo duramente negativo. Solo intorno al 1920 alcuni studiosi di storia dell'arte (in primo luogo l'ungherese Max Dvořák) hanno applicato quel termine a una diversa interpretazione delle tendenze artistiche sviluppatasi a partire dal 1520-30, rinvenendo nella loro apparente affettazione i segni di una crisi spirituale e sociale, di una nuova sensibilità, vicina a quella delle avanguardie artistiche contemporanee e in particolare a quella dell'*espressionismo* (cfr. PAROLE, tav. 226). Intorno alla metà del Novecento, il vocabolo è stato esteso, tra riserve e discussioni, anche alla letteratura.

si all'interno di modelli già determinati, ma arrivando all'eccesso, al capriccio, alla bizzarria. Si possono distinguere due tipi di Manierismo: uno più esteriore, che si compiace della ripetizione infinita dei modelli classicisti, complicandoli in una direzione preziosa, espressione di ambienti cortigiani che immobilizzano la loro vita in forme astratte, estraniare dal resto della società; e un altro più sofferto, che si muove entro i modelli classicisti come dentro una prigione, che sembra voler forzare ostinatamente forme e strutture, che vive l'artificio come contrasto e sofferenza, in un tortuoso sviluppo psicologico, sintomo della difficoltà, per molti scrittori, di riconoscersi fino in fondo nella società in cui sono costretti a vivere. Il Manierismo avrà ampia diffusione nella seconda metà del secolo XVI e in Italia troverà la sua manifestazione più alta nell'opera del Tasso (per la distinzione tra Manierismo e *Barocco*, cfr. 5.3.5).

4.1.10. I centri culturali.

Prospettiva nazionale

È in questi anni che la letteratura italiana si propone definitivamente come un organismo unitario, con una lingua letteraria e con modelli di comunicazione rivolti a tutto il pubblico colto del paese, al di là delle differenze tra gli Stati, le aree regionali e dialettali, i poli culturali. La fisionomia dei centri tradizionali resta comunque fortemente caratterizzata e in particolare Roma acquista una posizione mai avuta precedentemente: sotto la spinta dell'ambiziosa politica

culturale dei papi, la corte romana si pone come punto d'incontro degli scrittori di tutta Italia e influenza gran parte degli altri centri italiani. Roma diventa il luogo fisico in cui si riconoscono il valore e la capacità di attrazione dei nuovi modelli classicistici (Bembo e Castiglione, del resto, si legano proprio alle strutture dello Stato papale). Ma per la stessa natura del sistema di potere pontificio, la vita culturale di Roma non è radicata in una realtà sociale cittadina, ma è prodotta da una confluenza di forze che vengono da fuori e che, in un modo o nell'altro, mantengono un legame con i loro luoghi d'origine; la città e i suoi abitanti hanno ben poco a che fare con questa cultura, che è espressione soprattutto della Curia e delle istituzioni ecclesiastiche.

Diverso è il caso di Venezia, che ha strutture politiche forti, rette da una abile aristocrazia: anche in momenti di gravi difficoltà, la città resta la più ricca e indipendente d'Italia. Anche qui confluiscono esperienze da ogni parte della penisola e si promuovono modelli culturali proiettati in un orizzonte nazionale: tutto ciò si connette al grande sviluppo dell'industria editoriale e alla relativa libertà di cui godono le attività culturali. Ma dietro questa apertura nazionale (e internazionale) c'è la grande vitalità intellettuale dell'aristocrazia, il forte interesse del pubblico cittadino per lo spettacolo, il vario dispiegarsi di forme letterarie dialettali. Importante è poi il contributo di alcuni centri della terraferma veneta, come Vicenza e soprattutto Padova.

Firenze, che si trova in una situazione piuttosto critica, perde quella posizione di guida della cultura italiana che aveva avuto negli anni di Lorenzo il Magnifico. In seguito ai conflitti politici e sociali, molti intellettuali lasciano la città, cercando sistemazione presso altre istituzioni, prima fra tutte la corte papale (ma si vedano i capp. 4.2 e 4.6). Nella vicina Repubblica di Siena l'aristocrazia cittadina elabora una letteratura dominata dal gusto per lo spettacolo comico, dalla curiosità per tematiche erotiche, morali, religiose (ma cfr. 4.6.8).

Sono naturalmente i luoghi del potere principesco a sviluppare la nuova cultura di corte, che spesso deve confrontarsi col modello più grande e atipico: Roma. Ferrara è il centro più disponibile e creativo, dove si produce la più ambiziosa letteratura narrativa e teatrale e dove il pubblico di corte cerca soprattutto una cultura che procuri «piacere» (cfr. 4.3.3 e 5.2.1). Alla corte di Mantova i Gonzaga rivolgono la loro attenzione soprattutto allo spettacolo; la corte di Urbino manifesta una forte vitalità all'inizio del secolo XVI, quando accoglie vari colti gentiluomini che sembrano farne un modello di corte «perfetta» esaltato nel *Cortegiano* del Castiglione.

Infine si deve ricordare che i rivolgimenti causati dalle guerre portano alla scomparsa di alcune corti molto vitali nel secolo XV. La corte dei Bentivoglio di Bologna viene meno in seguito alla conquista della città da parte del papa Giulio II; ma a Bologna permane una tradizione culturale cittadina, in cui si distinguono soprattutto umanisti ed eruditi. Milano è sede, sul finire del secolo XV, delle ambiziose iniziative di Ludovico il Moro; ma i continui cambiamenti di regime che avvengono successivamente ostacolano la stabilità della vita culturale, anche se si instaurano nuovi e interessanti scambi soprattutto con la Francia, prima della definitiva conquista spagnola. Napoli, caduta la monarchia aragonese, è come immobilizzata dai conflitti tra l'aristocrazia baronale (presso i cui ristretti circoli si svolge la poca attività culturale di qualche rilievo) e il nuovo sospettoso regime spagnolo.

Roma: punto d'incontro di culture e realtà diverse

Vitalità della cultura veneta

La crisi di Firenze

Siena

Le corti di Ferrara, Mantova e Urbino

Bologna

Milano

Napoli

4.1.11. *La letteratura in latino.*

L'Umanesimo europeo

L'Umanesimo italiano del secolo xv si era imposto su tutta la cultura europea come il più alto esito del sapere contemporaneo. Dalla fine del secolo, dopo la morte di Poliziano e di Pico (1494), l'eredità culturale italiana è raccolta in modo originale da nuove generazioni di umanisti della Germania, della Francia, dei Paesi Bassi, che rivelano una audacia intellettuale e una ampiezza di prospettive ignote agli umanisti italiani dello stesso periodo.

Filologia e testi sacri

Sulla base dell'insegnamento di Lorenzo Valla, la filologia acquista nell'Europa settentrionale un nuovo vigore critico, che porta a una spregiudicata revisione della tradizione dei testi e in particolare di quelli sacri: la critica della tradizione biblica fornisce un appoggio essenziale alla Riforma protestante, e molti sono i filologi e gli umanisti europei che aderiscono alla Riforma o guardano a essa con simpatia.

Erasmus da Rotterdam

Vicino alle prospettive più libere e aperte dell'Umanesimo italiano è il grande Erasmo da Rotterdam (1466 ca-1536), insigne filologo, impietoso e ironico critico di ogni forma di ipocrisia e intolleranza, animato da una religiosità che aspira a ritornare alla purezza originaria del messaggio evangelico, senza abbracciare le posizioni dottrinali dei protestanti. I suoi numerosi scritti costituiscono un'espressione fondamentale di quella che abbiamo chiamato «cultura della contraddizione» e hanno una notevole diffusione in Italia, dove egli vive tra il 1506 e il 1509 (e proprio dopo la partenza dall'Italia egli compone il celebre *Encomium Moriae*, Elogio della pazzia). Alle opere di Erasmo fa capo la maggior parte delle istanze di riforma religiosa che si manifestano nella cultura italiana.

Il latino del primo Cinquecento

Il latino di Erasmo e di altri umanisti europei ha anche un notevole valore letterario: pur mantenendo un misurato equilibrio classico, esso si arricchisce di nuove sfumature, si adegua alla realtà contemporanea (ed Erasmo stesso polemizza contro una sterile imitazione delle forme antiche nel *Ciceronianus*, 1528). Il latino, del resto, continua a essere la lingua tipica della filosofia, della scienza, della cultura religiosa e monastica, della comunicazione cosmopolita tra i dotti. Ma su di esso si avverte sempre più la pressione delle lingue nazionali, che si impongono rapidamente in tutta Europa. In Italia questa battaglia si risolve molto prima che negli altri paesi europei: la situazione resta incerta più o meno fino al secondo decennio del Cinquecento. Ma nel corso degli anni Venti la situazione si modifica, grazie al rapido imporsi dei nuovi modelli classicistici volgari. Nel primo trentennio del Cinquecento si ha comunque una ricca produzione poetica in latino: oltre al già citato *De partu Virginis* di Iacobo Sannazaro, ricordiamo un poema cristiano portato a termine nel '27, la *Christias* (Cristiade) del cremonese MARCO GEROLAMO VIDA (1483-1566), e un originale poema sulla malattia che imperversava in Italia in seguito all'invasione francese, *Syphilis sive de morbo gallico* (Sifilide o del mal francese, 1530), del medico veronese GEROLAMO FRACASTORO (1483-1533).

La poesia latina

Verso la specializzazione del latino

Ma a partire dagli anni Trenta il latino appare una lingua ormai relegata a una funzione specialistica: resta la lingua ufficiale della Chiesa, domina nella produzione erudita, filologica, antiquaria, ha una diffusione primaria nel campo della scuola, dell'educazione, della storiografia, della filosofia, delle scienze, continua a essere adottata a livello internazionale, ma in ambiti sempre più chiusi e limitati perdendo ogni ruolo nell'invenzione e nella sperimentazione letteraria.

Sono comunque numerosi gli scritti latini pubblicati in Italia nel secolo xvi che hanno importanza nella storia della cultura. Particolarmente celebri, diffusi e letti

in tutta Europa, furono gli *Historiarum sui temporis libri XLV* (Storie del suo tempo) del comasco PAOLO GIOVIO (1483-1552), singolare figura di ecclesiastico, erudito, antiquario, diplomatico: è un'opera che narra le vicende delle guerre d'Italia dal 1494 al 1547, ricca di aneddoti e curiosità, animata da un gusto del dettaglio minuto.

4.1.12. *La letteratura religiosa.*

Tra il 1494 e il 1498 la predicazione di Gerolamo Savonarola dà vita all'ultima manifestazione collettiva di quell'esigenza di rinnovamento religioso che aveva animato i secoli precedenti e che, in modi nuovi, era stata fatta propria anche da alcuni umanisti del Quattrocento. Ma nei primi decenni del Cinquecento in Italia non c'è molto spazio per nuove esperienze: e ciò impedisce lo sviluppo di una letteratura religiosa originale. Per la maggior parte degli intellettuali italiani, anche per quelli direttamente legati alla Chiesa, la religione resta qualcosa di esteriore, un esercizio meccanico e formale. La vita religiosa mantiene una sua autenticità nella vita quotidiana delle classi umili e del basso clero a esse più vicino, ma le autorità ecclesiastiche esercitano su di essa un rigido controllo e cercano di troncane ogni impulso originale, ogni manifestazione di coscienza critica, ogni contatto con la cultura superiore.

Limiti dell'esperienza e della letteratura religiosa

Religiosità popolare

Il sistema gerarchico della Chiesa, dominato dalla cultura umanistica, e la religiosità dei «semplici» non sono mai stati così lontani tra loro; e ogni tentativo di colmare questa distanza viene considerato pericoloso, perché si teme che una più autonoma cultura religiosa delle masse possa scatenare un movimento di riforma simile a quello che si sviluppa nell'Europa settentrionale.

La letteratura religiosa perde le radici popolari che aveva avuto a partire dal secolo XIII. Le esperienze più originali si hanno nei circoli aristocratici dove si diffonde, con cautela e circospezione, l'esigenza di una religiosità interiore, semplice e autentica, che rifiuta l'esteriorità delle cerimonie e dei riti. L'opera che con maggiore efficacia promuove in Italia questa religiosità di impronta eretica è l'anonimo *Trattato utilissimo del beneficio di Cristo crocifisso verso i cristiani*, stampato a Venezia nel 1543 e già proibito nel '44. Suggestive anche le prediche del generale dell'ordine dei cappuccini, BERNARDINO OCHINO da Lucca (1487-1565), costretto nel 1542 a fuggire dall'Italia e a rifugiarsi nella Svizzera protestante.

Le esperienze più originali

4.1.13. *L'«invenzione» del teatro moderno.*

Già negli anni Settanta e Ottanta del secolo xv si erano sviluppate, in vari centri d'Italia, nuove forme di spettacolo, che si aggiungevano a quelle tradizionali del carnevale, delle sacre rappresentazioni, dei cortei trionfali connessi a eventi civili, politici, dinastici. I nuovi spettacoli si svolgevano per lo più per iniziativa delle corti, in ambienti chiusi, e univano alla rappresentazione di testi drammatici invenzioni scenografiche di vario tipo.

Lo spazio teatrale

Oltre a drammi di soggetto mitologico (cfr. 3.5.1), venivano messi in scena testi classici (le commedie di Plauto e Terenzio in primo luogo), in latino o tradotti in volgare: questi spettacoli, numerosi soprattutto presso le corti di Mantova e di Ferrara (ma se ne ebbero anche a Firenze e negli ambienti accademici romani), ponevano un problema nuovo, quello dello spazio teatrale. Spesso si usavano le sale dei palazzi signorili: in esse venivano accolti gli spettatori (quasi tutti membri della corte, o comunque a essa legati); l'azione si svolgeva sullo sfondo di una parete della sala, per l'occasione dipinta e predisposta in modo da poter distinguere i diversi luoghi della scena.

Prime commedie
in volgare

Intanto nel primo decennio del Cinquecento furono composte le prime commedie originali in volgare, imitate direttamente da Plauto e da Terenzio, ma adattate alla realtà contemporanea e ambientate quasi sempre nelle città del tempo. Per questi nuovi esperimenti fu determinante l'iniziativa dell'Ariosto e della corte di Ferrara (cfr. 4.3.3): nasceva così il «teatro» in senso moderno, come rappresentazione di un testo drammatico in uno spazio chiuso, con un luogo scenico in cui si svolgono avvenimenti «separati», relativi cioè a spazi e tempi diversi da quelli reali.

La scena
e la realtà

Il teatro drammatico che si sviluppa per primo (quello comico) favorisce un nuovo modo di vedere lo spazio della città, che sulla scena si propone davanti al pubblico di corte come immagine riflessa e schematizzata del mondo civile. Le città reali, con la loro vita inquieta e violenta, restano sempre imprevedibili e pericolose, estranee e incontrollabili anche per coloro che le governano. Attraverso il teatro la società cortigiana trasforma le città reali in organismi ordinati, contemplabili serenamente. E d'altra parte la stessa corte, sul modello del teatro, tende a vivere tutta la sua esistenza come su un palcoscenico.

4.1.14. *L'Italia fuori d'Italia.*

La civiltà italiana
e l'Europa

Questa Italia piegata dalle invasioni straniere esporta la sua cultura come mai le era accaduto dall'antichità. I prestigiosi artisti e scrittori italiani forniscono esempi essenziali per lo sviluppo delle culture nazionali europee, che proprio ora sono in una intensa fase di costruzione. Le forme artistiche, le discipline filosofiche e filologiche, i modi di vita e di comportamento, le lingue nazionali: tutta la nuova civiltà europea cerca di basarsi su ciò che la civiltà italiana aveva elaborato nel secolo xv e sui nuovi modelli, di respiro internazionale, definitisi nella prima metà del secolo xvi.

L'emigrazione
degli intellettuali

C'è poi il nuovo, vasto fenomeno dell'emigrazione intellettuale, che riguarda in primo luogo gli artisti figurativi (abbiamo già visto il caso di Leonardo da Vinci, emigrato al servizio del re di Francia), ma anche numerosi scrittori, che lasciano l'Italia spinti dalle più svariate motivazioni. Alcuni, ricoprendo determinate cariche diplomatiche, soggiornano a lungo all'estero (è il caso di Castiglione, nunzio apostolico in Spagna); altri seguono i loro signori, costretti a lasciare i propri paesi per gli eventi politici e militari (è il caso del Bandello, che vive in Francia gli ultimi venti anni della sua vita); altri prendono la via dell'esilio a causa delle lotte tra le fazioni cittadine (è il caso di molti fiorentini nemici dei Medici che emigrano in Francia, sotto la protezione del re); altri ancora sono invece costretti a fuggire dall'Italia per sottrarsi alle persecuzioni religiose

(è il caso già ricordato dell'Ochino o dei senesi Sozzini).

Sollecitate da tali scambi, rapporti e migrazioni, tutte le letterature europee in volgare fanno i conti con i grandi capolavori della letteratura italiana, e in primo luogo con Petrarca e Boccaccio, rilanciati dal Bembo come modelli di un classicismo moderno, consoni a una esigenza di comunicazione aristocratica: la poesia d'amore francese, inglese, spagnola, si sviluppa sulle orme del petrarchismo italiano; la nuova narrativa prende avvio dal confronto col *Decamerone*. Gli ideali della società cortigiana di tutta Europa si ispirano al *Cortegiano* del Castiglione, considerato un vero e proprio manuale di perfetto comportamento nobiliare. Ma anche altri autori contemporanei, che non si impongono in modo così assoluto (e in primo luogo Ariosto, Machiavelli, Aretino, Bandello), affascinano il mondo letterario europeo, trasmettendo una serie di motivi e di prospettive che faranno sentire la loro azione soprattutto nell'età successiva.

I modelli
letterari

4.2. Niccolò Machiavelli

4.2.1. Firenze «repubblica di Cristo»: Gerolamo Savonarola.

La predicazione
fiorentina

Il passaggio di Carlo VIII a Firenze nel 1494 determinò la fuga di Piero de' Medici, figlio di Lorenzo e la restaurazione di un regime repubblicano che, fino al 1498, fu retto politicamente e moralmente dal domenicano GEROLAMO SAVONAROLA. Nato a Ferrara nel 1452, egli era stato chiamato nel 1489 a Firenze, nel convento di San Marco, come predicatore, dallo stesso Lorenzo il Magnifico, su consiglio di Pico della Mirandola, che lo aveva conosciuto e frequentato negli anni precedenti. La predicazione del Savonarola ebbe subito grande risonanza all'interno di Firenze e fuori: dalle sue parole traspariva l'attesa di grandi sconvolgimenti, la convinzione che tutta la società italiana fosse sull'orlo di un precipizio, evitabile solo attraverso un profondo rinnovamento religioso e con l'abbandono di quell'edonismo mondano da cui era pervasa la vita delle classi dominanti.

Repubblica
e solidarietà
cristiana

Il suo spirito profetico si accentuò sempre più dopo la morte di Lorenzo e con la fine del regime mediceo: egli attribuì alla Firenze repubblicana la missione di ricostruire una rigorosa vita civile, animata dai valori della solidarietà cristiana in antitesi alla corruzione e all'arroganza mondana. Era un tentativo di contrastare le tendenze emergenti della società signorile, in nome della tradizione comunale: questo tentativo stimolò e diffuse in tutta la città (anche presso molti intellettuali prima legati al potere mediceo) un acceso fervore religioso, una rigida tensione morale, un appassionato desiderio di penitenza. Firenze apparve come la «nuova Gerusalemme», da cui doveva partire la salvezza dell'Italia e dell'umanità cristiana. In nome della «semplicità» cristiana, Savonarola rifiutava d'altra parte quegli spettacoli e divertimenti con cui Lorenzo aveva cercato di controllare il malessere sociale; e forte era la sua polemica contro gli aspetti dell'Umanesimo più laici e più legati al culto esteriore delle forme. La sua lotta per un rinnovamento radicale trovava un preciso fondamento nella tematica «civile» del primo Umanesimo fiorentino e in esigenze presenti in tutto l'Umanesimo cristiano. Tra le sue opere ricordiamo le liriche religiose, il *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze* e le prediche trascritte dai seguaci.

Savonarola
e l'Umanesimo
cristiano

Lo scontro
e la sconfitta

Sotto la spinta del Savonarola, l'ansia di rinnovamento portò alla costituzione di un organismo politico relativamente «democratico», in cui aveva un peso determinante la borghesia artigiana; ma questo sistema si scontrò subito con quello signorile e con le istituzioni della Chiesa (e del resto il Savonarola identificò addirittura

l'Anticristo nel corrotto papa Alessandro VI). A Firenze, isolata economicamente e politicamente, prevalsero alla fine le forze che si opponevano all'intransigente rigorismo del frate e che erano guidate dalla ricca borghesia e dall'aristocrazia cittadina: abbandonato da quello stesso «popolo» in cui tanto aveva sperato, il Savonarola fu condannato al rogo e affrontò il martirio il 23 maggio 1498.

Si instaurò allora un regime repubblicano moderato, che sopravvisse fino al 1512, quando, appoggiati dalle truppe spagnole, i Medici tornarono a Firenze.

4.2.2. La vita di Niccolò Machiavelli.

NICCOLÒ MACHIAVELLI nacque a Firenze il 3 maggio 1469 da Bernardo e da Bartolomea de' Nelli: il padre, notaio e uomo di legge, gli fece impartire una buona educazione umanistica; sono comunque scarse le notizie sulla sua formazione culturale e sulla sua giovinezza. Le prime notizie sicure sulla sua attività risalgono agli anni della Repubblica savonaroliana e mostrano la sua vicinanza agli oppositori del Savonarola. In una lettera del 1498 egli parla con distacco beffardo della predicazione del Savonarola e dà un giudizio del tutto negativo sulla politica del frate. Ma fu proprio la caduta del Savonarola a portare il Machiavelli quasi trentenne a quella carica a cui già mesi prima aveva invano aspirato: il 19 giugno 1498 fu nominato responsabile della seconda cancelleria, e dal 14 luglio fu anche segretario della magistratura dei Dieci di libertà e pace. Doveva occuparsi soprattutto dei documenti riguardanti l'attività militare e diplomatica (mentre alla prima cancelleria spettava la corrispondenza e la documentazione ufficiale) e doveva assumere anche vari incarichi operativi. Aveva insomma una funzione di grande responsabilità, con la quale si controllava gran parte della vita politica della Repubblica; e Machiavelli si trovò a essere uno dei protagonisti di quella politica, specialmente dopo la nomina del gonfaloniere Pier Soderini (1502), che ripose in lui una grande fiducia.

Gli anni
della formazione

L'esordio
politico

Collaborazione
con il Soderini

Per svolgere le numerose missioni militari e diplomatiche connesse a questa sua carica, Machiavelli viaggiò in varie zone d'Italia e d'Europa e da questi viaggi ricavò una conoscenza essenziale delle strutture statali e militari di quel tempo, rendendosi soprattutto conto di tutte le difficoltà in cui, in una situazione di conflitti internazionali, veniva a trovarsi uno Stato debole come quello fiorentino.

Seguiamo ora il succedersi delle missioni più significative. Nel 1499 egli si recò più volte presso l'esercito in guerra contro Pisa, per seguire lo svolgimento delle operazioni militari. Nel luglio dello stesso anno compì la sua prima ambasceria presso Caterina Riario Sforza, signora di Forlì. Dal luglio al dicembre del 1500 svolse una importante missione in Francia presso il re Luigi XII. Nel 1502 si occupò delle lotte di fazione a Pistoia; poi compì due missioni presso Cesare Borgia, il duca Valentino, la prima a Urbino nel giugno, insieme a Francesco Soderini, la seconda in vari centri della Romagna dall'ottobre al gennaio dell'anno successivo (1503); si trovava a Senigallia quando il Valentino sterminò a tradimento i signorotti suoi avversari, e grande impressione destò in lui questa spregiudicatezza politica. Dopo la morte del padre di Cesare Borgia, il papa Alessandro VI (18 agosto 1503), e il brevissimo pontificato di Pio III (22 settembre-18 ottobre), Machiavelli andò a Roma a seguire il conclave e cercò di procurare a Firenze il sostegno del nuovo papa Giulio II (eletto il 31 ottobre) contro Venezia: a Roma assistette anche all'improvviso crollo della potenza del Valentino. Tra il gennaio e il marzo del 1504 fu di nuovo in Francia. Tra il 1504 e il 1505 ebbe vari incarichi nell'Italia centro-settentrionale.

Le missioni
più significative

Le difficoltà della guerra contro Pisa e il cattivo comportamento dei mercenari

L'«ordinanza»
Altri incarichi

assoldati da Firenze lo avevano intanto convinto della necessità di creare un esercito permanente, organizzato dallo Stato, con uomini del dominio fiorentino: si adoperò con insistenza perché la Repubblica creasse un'ordinanza, cioè un arruolamento di uomini nell'ambito del contado. Machiavelli si occupò di questa ordinanza nel 1506, contribuendo a creare la magistratura dei Nove ufficiali dell'ordinanza e milizia fiorentina, di cui fu eletto egli stesso segretario. Intanto tra l'agosto e il settembre 1506 seguì le azioni militari con cui il papa Giulio II si impadronì di Perugia. Tra il dicembre 1507 e il giugno 1508 compì, insieme a Francesco Vettori, una lunga missione nel Tirolo, presso l'imperatore Massimiliano d'Asburgo. Seguì ancora le varie fasi dell'arruolamento e della guerra contro Pisa; dopo la presa di questa (giugno 1509) si recò ancora, nel novembre-dicembre 1509, presso l'imperatore, che aveva occupato la terraferma veneta, e poté vedere gli effetti della resistenza disperata che i contadini veneti opponevano agli invasori. Tra il luglio e il settembre del 1510 fu ancora alla corte di Luigi XII, a Blois. Nel 1511 si occupò dell'arruolamento della milizia a cavallo; e nel settembre, quando si avvicinava lo scontro tra i Francesi (di cui Firenze era fedele alleata) e la lega santa guidata da Giulio II, andò di nuovo in Francia. Ma, dopo la battaglia di Ravenna, gli eventi precipitarono; e a Prato le truppe dell'ordinanza diedero una cattiva prova di sé. Caduta la Repubblica, Machiavelli fu licenziato da tutti i suoi impieghi pubblici.

Il ritorno dei Medici

In quei quattordici anni aveva concentrato tutto il suo impegno nell'«arte dello stato». La sua vita e la sua cultura avevano ruotato completamente attorno alla sua carica pubblica; ma vivaci erano stati anche i suoi interessi letterari, legati alla tradizione «civile» e alle forme comunicative delle classi dirigenti fiorentine, oltre che a un grande amore per l'antichità. Nell'autunno del 1501 aveva sposato Matietta Corsini, da cui ebbe sei figli; ma coltivò sempre vari amori (tra cui, negli ultimi anni della sua vita, quello per la cantante Barbara Raffacani Salutati). Senza il suo lavoro, si sentì come privato della ragione stessa della propria esistenza; e la situazione si aggravò quando nel febbraio 1513 fu sospettato di complicità in una congiura antimedicea organizzata da Pier Paolo Boscoli. Dopo essere stato torturato e tenuto in prigione per quindici giorni, si ritirò a vivere nel suo podere dell'Albergaccio, a Sant'Andrea in Percussina, presso San Casciano in Val di Pesa. Lì visse come in esilio, occupandosi delle sue rendite agricole e dedicandosi allo studio e alla riflessione, ma con l'occhio sempre rivolto alla politica europea, come mostra la sua corrispondenza con Francesco Vettori, ambasciatore fiorentino a Roma. Fu durante questo periodo che compose *Il Principe* e probabilmente iniziò a scrivere i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Ma la sua vocazione politica lo spingeva, prima di tutto, a cercare di riavere qualche incarico: e ciò poteva essere possibile soltanto con l'appoggio dei Medici, di nuovo padroni di Firenze. Sperò che questi tenessero conto della sua esperienza, della sua competenza, del suo attaccamento alle istituzioni statali, più che a un regime particolare. Machiavelli vive tutti gli anni successivi al 1513 nell'attesa che i Medici lo chiamino almeno a «voltolare un sasso»: e i suoi stessi scritti vengono da lui presentati come una dimostrazione della propria competenza politica. Con questo intento lo stesso *Principe* fu dedicato, probabilmente nel 1516, a Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, che il papa Leone X aveva delegato al controllo di Firenze. Ma i Medici mantenevano un'inevitabile diffidenza verso quello che era stato l'uomo di fiducia del gonfaloniere Soderini; e Machiavelli riuscì a ottenere soltanto incarichi ufficiosi e occasionali, di scarso rilievo. Intanto continuava a dedicarsi agli studi e alla letteratura, e per la sua posizione di estraneo al regime mediceo fu considerato un maestro e un ispiratore dai giovani aristocratici, ammiratori della Roma repubblicana e impegnati nello studio della storiografia e della lette-

L'esilio all'Albergaccio

L'attesa di un incarico ufficiale

Gli studi e l'impegno letterario

ratura latina, che si riunivano nei cosiddetti Orti Oricellari (i giardini del palazzo Rucellai). Nel 1518 compose, forse per uno spettacolo organizzato dai Medici, la *Mandragola*. L'8 novembre 1519 ebbe dallo Studio fiorentino, per iniziativa del cardinale Giulio de' Medici, l'incarico di comporre una storia di Firenze, al salario di «cento fiorini di suggello» per due anni. Nel maggio 1521 fu inviato a Carpi, al capitolo dei frati minori, per cercare un predicatore per Firenze; e durante questa missione sostò a Modena, presso l'amico Francesco Guicciardini, governatore della città per conto del papa. Nello stesso 1521 vennero stampati i suoi dialoghi *Dell'arte della guerra*.

Machiavelli esce indenne da un nuovo momento per lui rischioso nella primavera del 1522, quando viene scoperta una congiura antimedicea, tramata proprio dai suoi amici degli Orti Oricellari. Viene aumentato il suo salario per la storia di Firenze, il cui titolo è *Istorie fiorentine*, che nel maggio 1525 egli offre, a Roma, al cardinale Giulio divenuto papa Clemente VII. Intanto il 13 gennaio 1525 viene rappresentata una sua nuova commedia, la *Clizia*. Nell'agosto 1525 viene revocata l'interdizione a coprire uffici pubblici, mentre il papa gli fa conferire vari incarichi; la nuova guerra della lega di Cognac, che contrappone il Papato all'Impero, lo vede impegnato in missioni militari e diplomatiche in Emilia e in Romagna in stretto contatto col Guicciardini; quindi viene eletto provveditore e cancelliere dei Procuratori alle mura, per la difesa di Firenze. Ma il sacco di Roma causa la caduta dei Medici e il ritorno del regime repubblicano: fa in tempo a sapere che il nuovo governo, sospettoso per i suoi legami con i Medici, lo esclude di nuovo dagli incarichi pubblici; muore a Firenze il 21 giugno 1527.

Storiografo di Firenze

Riconciliazione con i Medici

Dopo la seconda Repubblica

4.2.3. L'epistolario di Machiavelli tra cose «grandi» e cose «vane».

Dalla biografia di Machiavelli e dai suoi scritti emerge l'immagine di un uomo fortemente legato all'orizzonte culturale di Firenze, alle sue istituzioni, alle sue abitudini quotidiane, ai suoi stessi usi linguistici. Egli raccoglie l'esperienza dell'Umanesimo «volgare» fiorentino, con una spregiudicatezza che lo spinge a ricostruire le forme concrete della vita sociale e civile e a studiare la possibilità, per l'uomo, di agire con successo nell'universo politico.

Nelle sue lettere «familiari», scritte ad amici e conoscenti nei vari momenti della sua vita, Machiavelli definisce in termini espliciti, legati alla sua esistenza quotidiana, una immagine del comportamento umano ben lontana dai tradizionali modelli umanistici. Queste lettere ci sono giunte solo in piccola parte: non concepite per una pubblicazione né per una raccolta, esse non avevano soltanto una finalità pratica, ma spesso miravano a creare, con estrema libertà linguistica e stilistica, una sorta di colloquio vario e piacevole con i destinatari. Abbandonando i rigidi canoni e l'elaborazione retorica dell'epistolografia umanistica – che offriva esempi di comportamento ideale – le lettere di Machiavelli comunicano il senso di una realtà mobile e varia, che richiede all'uomo atteggiamenti diversi e spesso contrastanti. Esse passano liberamente dalla riflessione più severa al gioco e allo scherzo; in mezzo agli argomenti più seri si può insinuare un sorriso beffardo e dissacrante, che affonda le sue radici nella tradizione comica e realistica fiorentina. Nel loro breve spazio compaiono gli

Machiavelli e Firenze

Le lettere familiari

schemi tipici della novella, della commedia, della lirica amorosa e della lirica morale, ma non mancano lettere che si presentano come trattatelli politici.

Le lettere
a Francesco
Vettori

Il gruppo più ricco è quello delle lettere successive alla perdita della segreteria, mentre il più significativo è rappresentato da quelle scritte a Francesco Vettori, ambasciatore fiorentino a Roma, tra il marzo 1513 e il gennaio 1515: sottili riflessioni e giudizi sulla politica contemporanea si alternano a numerosi dati autobiografici, narrativi, comici, a notizie di banale vita quotidiana, a riferimenti ad altri amici, compagni di scherzi e beffe nella vita delle «brigade» fiorentine. Tra le lettere al Vettori spicca quella celeberrima del 10 dicembre 1513, in cui Machiavelli descrive una giornata della sua vita all'Albergaccio, ricca di occupazioni che vanno dalle cure per il podere alla lettura dei poeti, alla partecipazione ai giochi dell'osteria, al sublime isolamento della sera, quando, spogliatosi della sua «veste quotidiana, piena di fango e di loto», egli veste «panni reali e curiali» e si dà allo studio degli antichi autori e alla riflessione politica. La giornata dell'Albergaccio diventa l'immagine del rapporto tra uomo e fortuna, un modo di reagire a quella «malignità» della sorte che costringe Machiavelli all'inazione: l'ex segretario ritiene che il giusto atteggiamento da assumere sia quello di vivere sia gli aspetti più comici e volgari della dimensione quotidiana, sia quelli più sublimi dell'impegno intellettuale.

«Saviezza»
e «vanità»
dell'uomo

In un'altra lettera, del 31 gennaio 1515, Machiavelli sottolinea il carattere vario e mutevole della sua corrispondenza con l'amico, il suo passare da cose «gravi» e «grandi» a cose leggere e «vane»: questa «diversità» è degna di lode, perché in essa si imita «la natura, che è varia; e chi imita quella non può essere ripreso». Nell'ottica di Machiavelli la «saviezza», obiettivo di ogni concezione umanistica, deve saper confrontarsi con la «vanità», scendere al livello più «basso», involupandosi magari nel racconto di avventure amorose o nella costruzione di giochi grotteschi.

Anche alcune lettere degli ultimi anni confermano questa sua visuale: si può ricordare lo scambio epistolare col Guicciardini, in occasione della legazione del Machiavelli a Carpi nel 1521, al capitolo dei frati minori, in cui le stesse lettere servono a imbastire una specie di beffa ai danni dei frati, sotto uno schermo di finzioni.

Oltre
la prospettiva
umanistica

Il ritratto umano che risulta da questo vivacissimo epistolario (che tra l'altro è, in ordine di tempo, il primo epistolario in volgare di grande valore letterario) è insomma aperto a due prospettive opposte: l'uomo non si riconosce qui come figura unitaria, secondo gli ideali umanistici, ma come figura «doppia», che sa passare dalla serietà alla «vanità» e che nella «varietà» del proprio comportamento aspira a trovare un riscontro con la «varietà» della natura.

4.2.4. Gli scritti del periodo della cancelleria.

L'attività tra
il 1498 e il 1512

Durante l'attività di cancelliere e segretario della Repubblica (1498-1512) Machiavelli ci ha lasciato molti scritti ufficiali, legati all'esercizio della sua carica, conservati quasi tutti autografi negli archivi dello Stato fiorentino. Possiamo suddividerli in tre categorie:

1. *legazioni*, cioè i dispacci, spesso molto lunghi, che egli inviava a Firenze durante le sue ambascerie (spesso possediamo anche le «istruzioni» che egli riceveva: tra l'ambasciatore e gli organismi statali si manteneva un rapporto continuo);

2. *commissarie*, cioè gli scritti relativi a particolari incarichi interni, come le ispezioni nel territorio della Repubblica o altri compiti istituzionali;
3. *scritti di governo*, quasi sempre a nome delle magistrature da cui Machiavelli dipendeva, per le diverse occasioni politiche e amministrative.

Oltre agli scritti ufficiali, durante il servizio come segretario Machiavelli redasse vari brevi scritti politici, di solito raccolti sotto la denominazione di «scritti politici minori». Sono testi legati a circostanze specifiche, dove notevole spazio è lasciato alle opinioni personali, e dove il giudizio dell'autore si esprime in modo più chiaro che non negli scritti ufficiali. Si può perciò seguire qui chiaramente la definizione del pensiero politico di Machiavelli.

La produzione
minore

Al 1502 risale il *De rebus Pistoriensibus* (Le vicende di Pistoia), sui modi per intervenire nelle lotte di fazione che laceravano la città di Pistoia. Al 1503 risalgono le *Parole da dirle sopra la provvisione del danaio*, a sostegno di una legge fiscale; dello stesso anno sono il brevissimo *De natura Gallorum* (Sul carattere dei Francesi), serie di massime sui comportamenti dei Francesi, e il più noto di tutti questi scritti, un vero e proprio racconto della strage compiuta a Senigallia dal Valentino (di cui si mette in evidenza tutta l'abilità e la spregiudicatezza politica): questo «racconto» politico sarà stampato nel 1532 in appendice alla prima edizione del *Principe*, col titolo *Il modo che tenne il Duca Valentino per ammazzar Vitellozzo, Oliverotto da Fermo, il Signor Paolo e il Duca di Gravina Orsini in Senigaglia*. All'estate dello stesso 1503 risale *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*, in cui l'invito a prendere decisioni fulminee e adeguate all'«occasione» si unisce al suggerimento di imitare gli antichi Romani. C'è poi, tra il 1506 e il 1512, un gruppo di scritti legati al problema militare dell'«ordinanza» e della sua organizzazione.

Al 1508 e al 1509 risalgono due scritti sulla Germania, il *Rapporto di cose della Magna* e il breve *Discorso sopra le cose della Magna e sopra l'imperatore*. Al 1512 risalgono testi più ampi dedicati alle strutture statali e militari dei paesi europei visitati da Machiavelli nelle sue legazioni: il *Ritratto di cose di Francia* e il *Ritratto di cose della Magna* (che in parte riprende il precedente *Rapporto*).

Sulla Germania
e la Francia

A questi scritti ne va collegato uno che solitamente è inserito nell'epistolario di Machiavelli, i *Ghiribizi*, scritti a Perugia nel settembre 1506 e inviati a Giovan Battista Soderini: sotto l'impressione delle imprese di papa Giulio II, il segretario fiorentino fissa qui per la prima volta uno dei punti essenziali del suo pensiero. Si tratta di una riflessione sulla varietà dei «modi di procedere» degli uomini e sul diverso successo che, in tempi differenti, essi possono ottenere: il successo sembra toccare solo a chi riesce ad adattare, «riscontrare», il proprio «modo di procedere» e il proprio carattere con i «tempi» e con l'ordine delle cose; ma «e' tempi e le cose» mutano continuamente, mentre gli uomini non sono in grado di mutare «le loro fantasie né e loro modi di procedere», e finiscono per passare dal successo alla rovina.

I *Ghiribizi*
a Giovan Battista
Soderini

4.2.5. Il Principe.

Questo celebre trattato, a cui Machiavelli diede in origine il titolo latino *De principatibus*, fu scritto quasi tutto d'un fiato, tra il luglio e il dicembre del 1513, nell'«esilio» dell'Albergaccio, come indica la lettera al Vettori del 10 dicembre di quell'anno (su cui cfr. 4.2.3): ma alcuni studiosi hanno pensato anche a una

La composizione

composizione dell'opera in varie fasi fino al 1515. Machiavelli intendeva in origine dedicarla a Giuliano de' Medici; e forse soltanto dopo la morte di Giuliano (marzo 1516) la dedica fu indirizzata a suo nipote Lorenzo, duca di Urbino.

Con quest'opera l'ex segretario della Repubblica voleva mostrare ai nuovi signori la propria competenza tecnica e la propria eventuale disponibilità a collaborare per la realizzazione di un principato mediceo.

Molto presto indicata col titolo in volgare *Il Principe*, l'opera circolò inizialmente solo come manoscritto e in ambienti relativamente limitati, e fu stampata postuma nel 1532, contemporaneamente a Firenze e a Roma, suscitando subito grandissimo interesse e scandalo e divenendo l'opera più celebre del Machiavelli.

Classificazione
dei principati

Si tratta di uno scritto rapido e incalzante, composto di ventisei capitoli di lunghezza variabile, con titoletti in latino. Lo scopo iniziale è quello di fornire una classificazione generale dei diversi tipi di principato: i capitoli 1-11 trattano interamente questo argomento istituzionale, distinguendo due grandi categorie, principati *ereditari* e principati *nuovi*, e insistendo sulle diverse forme di questi ultimi, sui vari modi con cui un principe può instaurare il proprio potere su uno Stato, su tutte le difficoltà legate alla creazione di un nuovo organismo statale. Ci sono poi ulteriori distinzioni: tra principati *misti* (che si aggiungono come membri «nuovi» a un principato preesistente), principati che si formano sopra preesistenti sistemi repubblicani, principati «nuovi» acquistati avvalendosi delle *armi proprie* e della *virtù*, principati *civili* (in cui il principe riceve il potere dagli stessi «cittadini»), principati *ecclesiastici* (in cui il potere si identifica con l'autorità religiosa, come nello Stato della Chiesa).

Stabilità
e sicurezza

Tutta questa classificazione si intreccia all'intento di risolvere il problema della stabilità e della sicurezza del principato. Il principe «prudente» deve saper controllare una realtà complicata e mutevole, piena di inconvenienti a cui occorre porre rimedio: le possibili soluzioni devono essere attinte agli «esempi» della storia antica e delle vicende politiche più recenti, devono trovare il loro fondamento nell'*imitazione*. Ma, prima di ogni altra cosa, è fondamentale la *virtù* individuale: anche quando nell'acquisto dello Stato si è stati favoriti dal caso o dalla *fortuna*, per renderlo stabile e duraturo è comunque necessario contare sulla propria *virtù*, sulla capacità di far leva sulle proprie forze e di suscitare nel «popolo» un consenso verso il proprio potere.

Il problema
della «milizia»

I capitoli 12-14 sono dedicati al problema militare: l'esercito deve essere strettamente legato al principe e allo Stato. Sulla base della sua esperienza precedente, Machiavelli esprime un giudizio profondamente negativo sulle truppe mercenarie e le compagnie di ventura, che indica come la causa fondamentale dei rovesci subiti dai principi italiani nelle recenti guerre.

A partire dal capitolo 15 *Il Principe* affronta i temi che più hanno suscitato nei secoli l'attenzione dei lettori e hanno offerto motivo di scandalo: Machiavelli parla ora dei «modi e governi di uno principe con sudditi o con gli amici», definendo i comportamenti che al principe è necessario assumere, le qualità umane che egli deve mostrare, per dominare la mutevole realtà dell'universo politico e mondano. Qui Machiavelli polemizza esplicitamente con le immagi-

ni ideali del comportamento del principe diffuse dalla trattatistica tradizionale. Egli vuole «andare dietro alla verità effettuale della cosa» e non alla «immaginazione di essa»: se un principe «savio» si pone come obiettivo assoluto e necessario la sicurezza e la conservazione dello Stato, deve prendere atto realisticamente di tutti i mezzi che gli permettono di resistere alle infinite insidie provenienti dai rapporti con gli uomini. L'apparenza, l'illusione, il gioco delle opinioni influiscono con forza sui comportamenti degli uomini: non è possibile ottenere il consenso sociale appoggiandosi soltanto a condizioni oggettive e materiali, ma occorre imporre ai sudditi la propria *reputazione*; essi sono pronti a credere soprattutto a ciò che si vede e appare esteriormente. D'altra parte i caratteri e le azioni degli uomini si inseriscono nella catena delle vicissitudini naturali, partecipano alla condizione degli organismi naturali: sono immodificabili e nello stesso tempo esposti all'instabilità e alla distruzione.

Il principe «savio» deve saper dominare sia il gioco delle apparenze sociali sia l'instabilità della natura, deve mostrarsi dotato di tutte le possibili qualità morali positive; ma deve saper assumere, se lo richiedono i «tempi», anche comportamenti moralmente negativi. È bene, ad esempio, che sia «pietoso» e che offra di sé una immagine di «pietà»; ma, se necessario, deve saper essere crudele. È bene, come mostra il capitolo 18 (il più «scandaloso» di tutta l'opera), che sappia «mantenere la fede e vivere con integrità e non con astuzia»; ma, se necessario, deve saper usare l'astuzia e la violenza più spietata. Per aver successo deve saper «usare la bestia e l'uomo» (come mostra una figura mitica molto cara a Machiavelli, quella del centauro, «mezzo bestia e mezzo uomo»), e deve sapersi valere sia dei metodi della *golpe* («volpe»), simbolo dell'astuzia, sia di quelli del *lione* («leone»), simbolo della forza.

La religione e la morale sono funzioni del vivere sociale; gli uomini sono per natura pieni di *tristizia* («cattiveria») e insieme di *semplicità* (sono pronti a credere e a lasciarsi ingannare). Per poterli dominare occorre valersi di opposte qualità, positive e negative (liberalità e parsimonia, pietà e crudeltà, fiducia e inganno), evitando comunque tutto ciò che possa rendere il principe «odioso e contennendo».

Questi capitoli sui modi di comportamento del principe sono seguiti nel capitolo 24 da una riflessione sulle cause del crollo dei principi italiani di fronte alle invasioni straniere, che Machiavelli fa risalire alla loro «ignavia», alla loro incapacità di prevedere i tempi nuovi e difficili che si andavano delineando. Ciò induce a porre più esplicitamente, nel capitolo 25, il problema del rapporto tra *virtù* e *fortuna*, e cioè tra la capacità di controllo e di resistenza dell'uomo e gli imprevedibili mutamenti della realtà politica e naturale. Proprio le guerre d'Italia, con «la variazione grande delle cose che si sono viste e veggonsi ogni dì, fuori di ogni umana coniettura», sembrano mostrare quanto per l'uomo sia difficile porre argine al fiume rovinoso della fortuna. Machiavelli sostiene che il successo tocca a «quello che riscontra el modo del procedere suo con le qualità de' tempi», e l'insuccesso a chi discorda dai tempi: accade così che in certe situazioni ha successo l'uomo *impetuoso*, in altre l'uomo *rispettivo* («cauto, prudente»). Di fronte al continuo mutare dei «tempi», il successo sarebbe ga-

Il principe savio

La «golpe»
e il «lione»

La natura
degli uomini

Virtù
e fortuna

rantito soltanto se si fosse capaci di «mutare natura con i tempi e con le cose», adottando così in ogni caso una condotta adeguata al variare della fortuna. Del resto era proprio questa l'ipotesi su cui si reggevano tutte le indicazioni circa il comportamento del principe suggerite nei capitoli 15-23; ma ora questa ipotesi si scontra con un'altra convinzione essenziale di Machiavelli, e cioè che gli uomini, per loro condizione naturale, siano incapaci di mutare carattere, e che l'«impetuoso» continui sempre e comunque a comportarsi con impeto, il «rispettivo» con cautela.

Si direbbe allora che il problema del controllo della fortuna da parte dell'uomo debba restare senza una soluzione rassicurante: «Concludo adunque, che, variando la fortuna, e stando gli uomini ne' loro modi ostinati, sono felici mentre concordano insieme, e, come discordano, infelici». Ma questa conclusione viene subito corretta da una improvvisa scelta a favore dell'impeto, giustificata con una aggressiva immagine della fortuna, «perché la fortuna è donna, ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla... e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano». La riflessione teorica si sposta su un piano immaginoso, da cui prende avvio l'ultimo capitolo del *Principe*, che, con «sublime» e affascinante retorica, usa un linguaggio quasi profetico e culmina in una citazione dalla canzone *All'Italia* del Petrarca: invita i Medici a prendere le armi e a mettersi alla guida dei principi italiani per liberare l'Italia dagli stranieri. La lucidità e la spregiudicatezza politica del trattato vengono come rovesciate nell'esaltante prospettiva di un'impresa in cui la fisionomia del principe acquista un significato più ampio e ideale. Sono state proposte molte e contrastanti interpretazioni di questo capitolo finale, e gli storici hanno sottolineato l'illusorietà e la irrealizzabilità di questo programma di liberazione dell'Italia, date le condizioni storiche del periodo. Occorre comunque riconoscere che in questo violento e acceso scatto finale si risolvono nel modo più coerente la tensione concettuale, lo spirito provocatorio, l'aggressiva spinta critica che domina tutto *Il Principe*.

Nel breve spazio di quest'opera Machiavelli ribalta in modo rivoluzionario la concezione umanistica dell'uomo, basata sull'unità della «saviezza» umana, sull'idea di una piena trasparenza del comportamento, di una piena aderenza tra conoscenza, morale, azione. La «saviezza» del principe è invece legata alla sua capacità di dominare il gioco delle apparenze, di far coesistere atteggiamenti contrastanti: il bene e il male vengono così a porsi come necessità parallele, che si alternano nella lotta per il dominio; e anche il negativo appare costitutivo e necessario per la stessa vita sociale dell'uomo.

La forza di questa prospettiva rivoluzionaria agisce sulla stessa prosa di Machiavelli, che è incalzante e aggredisce realtà e concetti con singolare tensione. Essa si traduce in uno stile tecnico, che procede attraverso classificazioni rigorose e definitive; ma da questo tecnicismo si svolgono continue opposizioni (secondo lo schema *o...o*), confronti tra punti di vista che si escludono a vicenda (è un metodo che è stato chiamato «dilemmatico»); e spesso la prosa si fissa in sentenze esemplari, in massime di valore assoluto e universale. D'altra parte

quasi ogni momento del discorso è animato da una spinta polemica, e la parola tende a diventare strumento di scontro. La scrittura tecnica finisce così per intrecciarsi con la metafora, con improvvise figurazioni simboliche, con vibranti modi di dialogo. Queste, che sono caratteristiche costanti della prosa di Machiavelli, trovano nel *Principe* la loro manifestazione più intensa e concentrata, ne fanno un capolavoro non soltanto di teoria politica, ma anche di letteratura.

4.2.6. I Discorsi.

I tre libri dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, prendendo spunto dai primi dieci libri della storia di Roma di Livio, affrontano vari problemi della vita degli Stati. Lo storico latino è il costante riferimento per una tematica che per Machiavelli è di estrema attualità, dato che l'«antiqua virtù» dei Romani e la «vera cognizione delle storie» devono essere – secondo lui – alla base di un'accorta politica moderna: il postulato di partenza è quello della necessità dell'imitazione degli antichi, che va estesa dalle arti alla politica.

La datazione e l'interpretazione di quest'opera hanno stimolato infinite discussioni e ipotesi contrastanti. Sembra comunque certo che già nei primi mesi del 1513 Machiavelli abbia iniziato a scrivere un trattato sulle repubbliche, interrotto molto presto dalla stesura del *Principe*; solo più tardi riunì le parti già scritte e le inserì nella nuova opera, iniziata con riferimento al testo di Livio e sistemata, nel suo nucleo essenziale, tra il 1515 e il 1517. I *Discorsi* furono dedicati a due giovani esponenti del gruppo aristocratico degli Orti Oricellari, Zanobi Buondelmonti e Cosimo Rucellai. L'edizione a stampa uscì postuma, nel 1531, a Firenze e a Roma.

L'argomento trattato è molto diverso da quello del *Principe*: non si pone la questione dello Stato principesco e dell'urgenza della fondazione e del mantenimento di un principato «nuovo» nella confusa situazione dell'Italia contemporanea, ma il problema della vita delle «repubbliche», dello sviluppo delle loro strutture civili e istituzionali, in cui la partecipazione collettiva del «popolo» riveste un ruolo preminente. Rifacendosi alla sua esperienza di cancelliere della Repubblica fiorentina, Machiavelli sembra qui abbandonare le posizioni del *Principe*, esaltando i regimi repubblicani e individuando nell'antica Roma il loro modello supremo. Il primo libro prende spunto essenzialmente dalle «diliberazioni fatte da' Romani, pertinenti al di dentro della città»; il secondo da «quelle che 'l popolo romano fece pertinenti allo augumento dello imperio suo»; il terzo dalle «azioni degli uomini particolari» che contribuirono alla grandezza di Roma. Ma i vari temi sono affrontati in modo discontinuo, con riprese e interferenze tra i vari libri e all'interno degli stessi.

All'impostazione «repubblicana» si collega un orientamento «umanistico», evidente dalla forza con cui si insiste sulla necessità di imitare i Romani e dalla particolare interpretazione dell'opera di Livio. L'insuccesso dei tentativi per trovare un impiego presso il nuovo regime spingeva Machiavelli ad avvicinarsi al circolo degli Orti Oricellari, che intendeva riallacciarsi alla tradizione repubblicana dell'Umanesimo «civile» del Quattrocento (cfr. 3.3.7).

È sbagliato cercare di mettere a tutti i costi d'accordo, come hanno fatto molti studiosi, due opere dalla prospettiva tanto diversa come i *Discorsi* e *Il Principe*: occorre invece capire che queste visuali così differenti si legano comunque a una es-

«... la fortuna è donna»

L'esortazione ai Medici a liberare l'Italia

Necessità del negativo

Le tensioni della scrittura

L'imitazione degli antichi

Composizione e datazione

La prospettiva repubblicana

La prospettiva umanistica

La gestione dello Stato

senziale preoccupazione di Machiavelli per il problema della gestione dello Stato, preoccupazione che è indipendente dalla scelta a favore di un regime monarchico oppure repubblicano. E d'altra parte, in quell'epoca di radicali mutamenti non era facile definire i limiti tra i diversi modelli di Stato.

Passando dal modello monarchico del *Principe* a quello repubblicano dei *Discorsi*, Machiavelli mostra soprattutto la sua curiosità verso nuove esperienze, il suo interesse per soluzioni diverse: costante, in tutte e due le opere, è però la ricerca del successo politico, sempre individuato nella solidità e nella stabilità delle strutture statali.

Principi
e ordini
della repubblica

Nei *Discorsi* la felicità e la durata dello Stato repubblicano appaiono garantite essenzialmente dai suoi valori originari, dai *principi* e dagli *ordini* su cui esso si fonda. Nel momento in cui si creano le strutture istituzionali dello Stato deve intervenire una *virtù* assoluta e originaria, che si può incarnare soltanto in un individuo fondatore: la vita felice di una repubblica sarà garantita dalla espansione di quella «virtù» iniziale in un ambito collettivo, in una dimensione civile «virtuosa». Tra i principi virtuosi che hanno fatto grande la Repubblica romana c'è innanzi tutto la religione, che nella Roma antica cementò la comunità e stimolò all'azione e all'amor di patria: la religione cristiana ha invece allontanato gli uomini dall'impegno nella realtà mondana, e quindi la Chiesa ha grandi responsabilità nell'attuale situazione dell'Italia.

Religione
e vita civile

Movimento
ciclico
della storia

L'immutabilità della natura degli uomini assicura la perenne validità di *principi* e *ordini* istituiti all'inizio della vita dello Stato; ma se gli uomini, come individui e come collettività, sono immutabili, la storia si muove con alterne vicende: attraverso le infinite mutazioni della fortuna, quelle stesse «virtù» positive che costituiscono il fondamento iniziale delle repubbliche si consumano, si impoveriscono, si corrompono. Come corpi organici, gli Stati nascono, crescono, muoiono: la storia è regolata da un movimento ciclico, di nascita, crescita, distruzione e rovina, a cui seguono la rinascita, una nuova crescita e poi ancora distruzione e rovina, ecc.

Instabilità
degli Stati

Il modello
di Roma
repubblicana

Così l'ideale umanistico di un «ordine» virtuoso e perfetto da instaurare all'inizio per garantire la felicità delle repubbliche è irrimediabilmente compromesso. E in gran parte dei *Discorsi* si studia tutto ciò che contraddice quel valore positivo iniziale, si intrecciano lucidissime analisi di ciò che rovina gli individui e le società, delle forme oscure, estranee alla coscienza, in cui si svolge la vita sociale. Come nel *Principe*, si cerca spesso la soluzione in una comprensione dei contrari: così la stabilità e la potenza dell'antica Roma viene motivata proprio con la presenza, in essa, di un continuo conflitto tra forze contrarie, e cioè della lotta di classe tra patrizi e plebei; sarebbe stata proprio questa lotta di classe a rafforzare le strutture istituzionali repubblicane, a tenerle vive e perennemente bilanciate tra loro.

La riflessione dei *Discorsi* si pone comunque in un orizzonte distruttivo e pessimistico: nella vita organica del corpo politico quegli stessi ordinamenti che costituiscono la sua forza e la sua «virtù» tendono inevitabilmente a trasformarsi in cause di debolezza e di crisi. Lo Stato potrà cercare di sottrarsi alla rovina solo ricostituendo senza fine i suoi fondamenti originari: dovrà saper ri-

trovare la virtù della giovinezza, «ritornare al segno», ridursi «verso e' principii suoi». Ma alla fine troverà sempre la disintegrazione e la morte.

Se questo processo di corruzione è inevitabile, il modello dell'antica Roma resta comunque quello più resistente; a questo modello viene opposto continuamente (e in modo più insistente nel libro III) quello di Firenze, la cui storia istituzionale appare invece dominata da un ripetersi di errori, da una assoluta incapacità di dar prova di autentica «virtù».

4.2.7. Machiavelli poeta.

Per Machiavelli la poesia è una forma naturale di comunicazione all'interno delle classi dirigenti fiorentine, un modo di partecipare alla vita e alle tradizioni della sua città: la sua produzione in questo campo è quasi tutta d'occasione, legata a circostanze pubbliche e a generi tradizionali nella cultura fiorentina.

Poesia
e tradizione
fiorentina

Le prove più convenzionali di questa poesia d'occasione sono alcuni canti carnascialeschi, un capitolo pastorale, una *Serenata* in ottave, due strambotti, alcuni sonetti. Un lavoro più ambizioso, legato all'attualità storica e politica e costruito seguendo il modello linguistico della *Commedia* di Dante, è il *Decennale*, poemetto in terza rima scritto nell'autunno del 1504 e stampato nel 1506, in cui si riassume, in rapidi scorci, pieni di scatti polemicici e di graffianti sentenze, la storia di Firenze e d'Italia dal 1494 al 1504. Dieci anni dopo, Machiavelli diede inizio a un *Decennale secondo*, riferito al decennio appena trascorso, ma si fermò agli avvenimenti del 1509, lasciandolo incompiuto.

I *Decennali*

I quattro capitoli «moralì» in terza rima, (*Di fortuna, Dell'ingratitudine, Dell'ambizione, Dell'occasione*, scritti tra il 1506 e il 1512), affrontano temi che sono sempre al centro della riflessione di Machiavelli: egli utilizza, secondo un'abitudine diffusa nella cultura fiorentina, il *capitolo* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 44) come strumento di conversazione e di riflessione morale, per sviluppare una serrata meditazione orientata su di un asse politico, su alcuni aspetti del comportamento umano.

I capitoli morali

Negli anni della sua forzata lontananza dalla vita politica, Machiavelli progettò un poema in cui intendeva riunire, in una più ampia prospettiva, i vari aspetti della sua concezione dell'uomo. L'ideazione e la stesura di questo tentativo risalgono al 1516-17: si tratta di un poema in terza rima, l'*Asino*, rimasto incompiuto al capitolo VIII. Machiavelli vi si riallaccia al mito omerico di Circe, all'*Asino d'oro* di Apuleio e alla *Commedia* dantesca, che per lui è supremo modello stilistico e linguistico; l'opera si interrompe prima che si svolga l'episodio-chiave della trasformazione dell'autore in asino, mezzo paradossale per guardare alla rovescia il mondo umano, per affermare la possibilità di un rapporto felice con la realtà attraverso la discesa nel mondo comico e basso dell'animalità.

L'*Asino*

4.2.8. Machiavelli «comico».

L'interesse di Machiavelli per il comico si manifesta soprattutto nelle lettere familiari, in alcuni componimenti poetici e nello stesso tentativo dell'*Asino*, ma lo porta ad affrontare anche i generi letterari della novella e della commedia. Già negli anni della cancelleria egli scrisse probabilmente un certo numero di novelle, secon-

L'interesse
per la novella

Belfagor
arcidiavolo

do la tradizione della «spicciolata» fiorentina; e brani di tipo novellistico sono inseriti entro le sue lettere familiari. Ma l'unica sua novella autonoma a noi giunta è quella, composta probabilmente nel 1518, nota come novella di *Belfagor arcidiavolo*. In essa Machiavelli si riallaccia ad alcuni temi tradizionali della novellistica: la malignità delle donne e in particolare delle mogli, la rappresentazione comica del mondo diabolico, dell'astuzia dei contadini, il meccanismo più generale della beffa, ecc. La materia «diabolica» fa risaltare comicamente tutta la crudeltà «economica» dei rapporti umani.

I testi
drammatici

Il gusto della maschera e della finzione indirizzava naturalmente Machiavelli verso il teatro; i testi teatrali giunti fino a noi sono legati ai modelli della commedia latina e proprio traducendo una commedia latina, l'*Andria* di Terenzio, il segretario fiorentino compì un essenziale esperimento di linguaggio drammatico.

La *Mandragola*

La *Mandragola* si confronta con il teatro volgare di quegli anni con grande maturità, ponendosi come il capolavoro di tutto il teatro del Cinquecento. Scritta quasi certamente nel 1518 e forse rappresentata nel settembre di quell'anno per le nozze di Lorenzo de' Medici con Maddalena de la Tour d'Auvergne, fu stampata nello stesso 1518 ed ebbe varie rappresentazioni e riedizioni già durante la vita dell'autore. Il prologo è in forma di canzone (mentre il resto della commedia è in prosa) e si rivolge agli spettatori con aggressività: esso intende mostrare come la scrittura della commedia sia per l'autore un modo di confrontarsi con la sua condizione presente, di «fare el suo tristo tempo più suave», essendogli impedita attività di altro genere.

Il prologo

La vicenda

La vicenda, originale rispetto agli schemi del nuovo teatro volgare, si svolge a Firenze, dove il giovane Callimaco tenta di conquistare Lucrezia, moglie del vecchio uomo di legge Nicia. Aiutato dal parassita Ligurio e dallo spregiudicato frate Timoteo, egli realizza il suo desiderio, sfruttando la stupidità di Nicia, che vuole a tutti i costi avere dei figli: si fa credere al vecchio che Lucrezia avrà la fecondità solo se berrà una pozione di erba mandragola (da qui il titolo della commedia), che causerà la morte del primo uomo che giacerà con lei. Un «garzonaccio» viene preso per strada e condotto nella stanza della riluttante Lucrezia; ma sotto i suoi panni si nasconde lo stesso Callimaco, che svela alla donna la sua identità e la convince del suo amore; la commedia si chiude con l'ambigua celebrazione della ritrovata fecondità di Lucrezia, con la gioia del vecchio Nicia, che accoglie in casa come «compare» Callimaco, ignorando il rapporto ormai instauratosi tra il giovane e la moglie.

Una comicità
sinistra
e irriverente

La commedia è improntata a uno spirito beffardo e irriverente, che attaccando la morale e i valori comuni mostra come il confronto tra gli uomini sia possibile solo in forme distorte e dominate dalla finzione. Insuperabile appare il limite tra la «saviezza» di chi conosce la natura degli uomini e sa farne uso, e la stupidità di chi non ha coscienza e può soltanto essere «usato»; ma ogni personaggio presenta un tipo diverso, secondo una gamma ricca e sottile di modelli umani, dal cui scontro nasce una comicità irresistibile e sinistra, quasi «diabolica», ben lontana da quella più edonistica di Boccaccio (che pure è il maggiore punto di riferimento per il linguaggio comico di Machiavelli).

Saviezza
e stupidità

Protagonista della vicenda, nonostante non sia quasi mai presente sulla scena, è Lucrezia, che rappresenta l'immagine perfetta di un comportamento

«savio»: essa appare all'inizio donna di perfetta «virtù», «al tutto aliena dalle cose d'amore»; ma di fronte all'inganno di Callimaco e alla stupidità di Nicia, essa sa «mutare» natura, ribaltare il suo atteggiamento accettando la situazione che le viene proposta (il «savio», per Machiavelli, deve infatti sempre sapersi «riscontrare» con i caratteri della realtà esterna).

Il 13 gennaio 1525, nella villa del ricco fornaio Jacopo Falconetti, fu recitata la *Clizia*, una commedia che, seguendo in gran parte lo schema della *Cásina* di Plauto, è più fedele che non la *Mandragola* ai modelli della commedia latina. La vicenda è basata sull'amore del vecchio Nicomaco per la giovane schiava Clizia e sulla beffa crudele a cui la moglie Sofronia e i familiari sottopongono il vecchio innamorato, costringendolo a «ritornare al segno», ad abbandonare quel suo assurdo desiderio. Il conflitto tra giovinezza e vecchiaia, tipico della commedia classica, si traduce qui in amara e ironica consapevolezza dei limiti della vecchiaia, dei suoi desideri irrealizzabili. A differenza di ciò che accade alla «giovane» Lucrezia, al «vecchio» Nicomaco non è possibile mutare natura: alla comicità sarcastica e irriverente della *Mandragola* se ne sostituisce una più amara, che sembra adeguarsi al senso comune, ai valori morali e familiari, ma in realtà intende quell'adeguamento come sconfitta.

La *Clizia*

Alcune interessanti riflessioni relative alla funzione morale e al linguaggio della commedia, si trovano nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, uno scritto che si inserisce a pieno titolo nel contemporaneo dibattito intorno alla questione della lingua (cfr. DATI, tav. 43). In esso si difende la preminenza della lingua viva dell'uso fiorentino, in esplicita polemica soprattutto con la teoria della lingua «curiale», che era stata espressa da Dante nel *De vulgari eloquentia* e rilanciata proprio in quegli anni dal Trissino (cfr. 4.4.6).

Il Discorso
o dialogo
intorno alla
nostra lingua

4.2.9. L'Arte della guerra e gli ultimi scritti politici.

Un senso di delusione per l'impossibilità di realizzare in pratica i progetti elaborati dalla ragione domina il dialogo *Dell'arte della guerra*, in sette libri, che fu stampato nel 1521.

Dell'arte
della guerra

Il dialogo, che si immagina avvenuto nel 1516 negli Orti Oricellari, si svolge tra il vecchio condottiero Fabrizio Colonna (morto nel 1520), allora di passaggio a Firenze, e i giovani Cosimo Rucellai (morto già nel 1519), Zanobi Buondelmonti, Battista della Palla e Luigi Alamanni. Attraverso le parole del Colonna, Machiavelli vuol presentare la più ampia sintesi delle sue riflessioni sul problema militare, sia dal punto di vista politico sia da quello più strettamente tecnico, risalendo anche alla sua passata esperienza di organizzatore dell'«ordinanza» repubblicana.

Il problema
dell'esercito

In primo piano sono la polemica contro le armi mercenarie e l'esigenza di collegare strettamente l'attività militare alla vita civile dello Stato per il rafforzamento della pace. Viene poi rivendicata la funzione essenziale della fanteria, secondo il modello militare dell'antica Roma con una evidente sottovalutazione dei nuovi metodi bellici (l'artiglieria).

L'interesse del dialogo non consiste nei singoli dati tecnici, né in novità teoriche, ma nel modo in cui Machiavelli ripropone alcuni concetti ricorrenti nella sua riflessione politica: sempre più legato all'ideologia umanistica e aristocratica degli Orti Oricellari, egli vede qui nella «virtù» romana un modello assoluto e indiscutibile.

Modello e realtà:
un confronto
lacerante

DATI tav. 43

La questione della lingua nel Cinquecento

I vari dibattiti che nel corso del secolo XVI animano la questione della lingua (sulle cui ragioni storiche cfr. 4.4.1) si confrontano spesso, dopo la prima fase del secolo, con il modello rappresentato dalle *Prose della volgar lingua* del Bembo (1525). Non è sempre facile catalogare e distinguere con nettezza le diverse posizioni, affermate spesso con forte tensione polemica. Sia pure con una certa approssimazione, si possono comunque distinguere tre grandi tendenze: quella *bembistica*, definita nell'opera del Bembo, che sostiene la necessità di una lingua letteraria «pura» e controllata, fissata, sia per la prosa sia per la poesia, dai grandi scrittori del Trecento, più precisamente da Boccaccio e Petrarca; quella *cortigiana*, che propugna una lingua capace di ricavare il meglio dai vari idiomi dei centri italiani e dalle differenti esperienze della letteratura volgare, tenendo conto anche della lingua effettivamente usata nelle corti; quella *toscana*, che rivendica la validità di tutta la tradizione della zona e dello stesso toscano contemporaneo (in particolare i fiorentini, in grandissima maggioranza, sostengono il fiorentino corrente ed escludono altre lingue locali, distinguendosi dalla posizione dei senesi).

Tutti coloro che partecipano al dibattito si preoccupano, se pur con prospettive e scelte diverse, di individuare una lingua letteraria capace di imporsi a livello nazionale, di presentare i caratteri della stabilità e dell'uniformità (in un

Ma lacerante e doloroso è il confronto tra la perfezione di quel modello, che di per sé sembra offrire garanzia di vittoria, e la difficoltà di concretizzarlo: i tempi malvagi, la «fortuna», le condizioni politiche contemporanee sembrano opporre una sorda resistenza alla sua attuazione.

Negli anni successivi alla morte di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino (1519), la visione politica di Machiavelli si accostò sempre più a quella dell'aristocrazia, ma egli non si lasciò coinvolgere nella congiura antimedicca ordita da molti dei suoi amici degli Orti Oricellari nel 1522. Le sue posizioni si collegarono a quelle di quanti chiedevano ai Medici la creazione di una nuova struttura statale, come mostra il *Discursus florentinarum rerum post mortem iunioris Laurentii Medices* (Discorso delle cose fiorentine dopo la morte di Lorenzo de' Medici il giovane), scritto per commissione dello Studio fiorentino nel 1520 e rivolto al papa Leone X.

4.2.10. Machiavelli storico.

In appendice all'*Arte della guerra* fu stampata la *Vita di Castruccio Castracani*, scritta a Lucca nell'estate del 1520 e dedicata a Zanobi Buondelmonti e Luigi Alamanni: narrando la vita del condottiero lucchese del Trecento, Machiavelli vi fa una prima breve prova di scrittura storica, secondo il modello delle biografie classiche e umanistiche di uomini «illustri».

Gli ultimi scritti politici

La Vita di Castruccio Castracani

momento in cui l'uniformità della scrittura viene facilitata dalla diffusione della stampa); ma molti concepiscono la stessa lingua letteraria come lingua di nobile conversazione, strumento di scambio sociale; specialmente i fautori della linea cortigiana e di quella toscana sono ben coscienti della inevitabile variabilità delle lingue, della loro continua mobilità che richiede una viva attenzione alle forme del parlato.

Qui di seguito diamo i titoli di alcuni degli interventi fondamentali nella discussione, succedutisi nel corso del Cinquecento. Sono disposti in ordine cronologico e recano (per le opere allora stampate) la data di pubblicazione; per le opere di cui si parla nel testo si fornisce il rinvio al paragrafo; per le altre si dà una sommaria indicazione della tendenza a cui possono ascrivere.

VINCENZO CALMETA

I nove libri della volgar poesia, inizio 1500, perduti (cfr. 4.4.1). Cortigiana.

ANGELO COLOCCI

Apologia di Serafino Aquilano, apparsa nel 1504, nelle *Collettanee grece latine e vulgari* in memoria di Serafino Aquilano (cfr. 3.5.1). Cortigiana, detta «comune».

GIOVAN GIORGIO TRISSINO

Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua toscana, 1524 (cfr. 4.4.6). Cortigiana.

segue

Già nel novembre del 1519 l'ex segretario aveva ricevuto il nuovo incarico di storico ufficiale: la stesura degli otto libri delle *Istorie fiorentine* occupò gli anni successivi, fino alla loro solenne consegna a Roma nelle mani del papa Clemente VII, nel maggio 1525 (ma la prima edizione a stampa apparve postuma a Roma e a Firenze, come i *Discorsi* e *Il Principe*, nel 1532). Dopo un primo libro introduttivo, di sintesi della storia d'Italia dalla caduta dell'Impero romano al 1434, i libri II-IV presentano un sunto della storia di Firenze dalle origini fino allo stesso 1434 (l'anno di ascesa al potere di Cosimo de' Medici); i libri V-VIII narrano più diffusamente la storia di Firenze e d'Italia dal 1434 alla morte di Lorenzo il Magnifico.

Nonostante siano state composte per incarico dei Medici, le *Istorie fiorentine* si presentano come un'opera spregiudicata e indipendente, libera da ogni servilismo cortigiano. Contro la prassi della storiografia umanistica, l'attenzione dell'autore non è centrata solo sui fatti diplomatici e militari: Machiavelli non intende esaltare imprese eroiche esemplari, ma denunciare impietosamente la condotta dei principi e dei governi italiani del Quattrocento, i loro giochi di equilibrio, le loro tattiche di corto respiro; e si preoccupa di seguire in modo molto articolato lo svolgersi delle lotte civili nello Stato fiorentino. Vengono soprattutto messe in luce le cause economiche e materiali di queste lotte, che si celano dietro apparenti motivazioni ideali.

Il richiamo, sempre implicito, alla storia della antica Roma, porta d'altra parte a una sorta di condanna senza appello del passato di Firenze, della sua politica equivoca, delle sue debolezze istituzionali: la narrazione vibra di amarezza come se l'og-

Le *Istorie fiorentine*

La materia

Una storiografia spregiudicata e polemica

Rinnovata condanna della politica di Firenze

LODOVICO MARTELLI (1503-1530 ca)

Risposta alla epistola del Trissino, 1524. Toscana fiorentina.

NICCOLÒ MACHIAVELLI

Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua, datazione e attribuzione controverse (cfr. 4.2.10). Toscana fiorentina.

PIETRO BEMBO

Prose della volgar lingua, 1525 (cfr. 4.4.3). Quest'opera fissa la tendenza, che chiamiamo appunto bembistica, basata sul modello di Petrarca e Boccaccio.

MARIO EQUICOLA

Libro de natura de amore, 1525, scritto molto prima (cfr. 4.4.1). Cortigiana.

CLAUDIO TOLOMEI

Il Polito, delle lettere nuovamente aggiunte nella volgar lingua, stampato nel 1525 sotto lo pseudonimo di Adriano Franci (cfr. 4.6.8). Toscana.

BALDASSAR CASTIGLIONE

Il Cortegiano, 1528 (cfr. 4.4.5). Cortigiana.

GIOVAN GIORGIO TRISSINO

Il Castellano, 1529 (cfr. 4.4.6). Cortigiana.

SPERONE SPERONI

Dialogo delle lingue, 1542 (cfr. 4.4.16). Di tendenza bembistica, ma in un'ottica

problematica, non semplicemente letteraria.

PIER FRANCESCO GIAMBULLARI (1495-1555)

De la lingua che si parla e scrive in Firenze, 1551, preceduto da un *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua* di GIOVAN BATTISTA GELLI (cfr. 4.6.11). Toscana fiorentina, con aperture verso la linea bembistica.

CLAUDIO TOLOMEI

Il Cesano, de la lingua toscana, 1555, stampato all'insaputa dell'autore, che l'aveva scritto nel 1525 (cfr. 4.6.8). Toscana.

LUDOVICO CASTELVETRO

Giunte al ragionamento degli articoli e de' verbi di messer Pietro Bembo, apparse anonime nel 1567: criticano il terzo libro delle *Prose* (cfr. 4.4.16).

BENEDETTO VARCHI

L'Ercolano, postumo, 1570 (cfr. 4.6.11). Mediazione tra fiorentina e bembistica.

GIROLAMO MUZIO (1496-1576)

Battaglie in difesa dell'italica lingua, pubblicate postume nel 1582. Cortigiana, ma commisurata alla situazione del secondo Cinquecento.

LEONARDO SALVIATI

Avvertimenti della lingua sopra 'l Decameron, 1584-86: sostengono il nuovo purismo della Crusca (cfr. 5.3.4).

getto stesso del racconto fosse insidiato da un male di fondo, da una spinta distruttiva che lo precipita verso la catastrofe. Nello stesso tempo però l'autore manifesta un attaccamento profondo a quel mondo municipale fiorentino, alle sue secolari tradizioni; e da questa storia così «negativa» nasce l'attesa di un grande legislatore, di un politico eccezionale capace di dare nuova vita a quelle stesse tradizioni, di salvare Firenze dalla rovina totale. Con le *Istorie fiorentine* il racconto storico si lega strettamente all'interpretazione politica; i fatti narrati vengono inseriti in un coerente disegno generale: ciò costituisce un grande passo verso una storiografia moderna.

4.2.II. Il mito di Machiavelli.

Nei decenni successivi alla morte di Machiavelli e alle prime edizioni a stampa dei *Discorsi* (1531) e del *Principe* (1532), il suo nome e la sua opera conobbero una ambigua fortuna: i suoi insegnamenti politici, soprattutto quelli più spregiudicati e «scandalosi», ebbero una grande risonanza e nello stesso tempo furono condannati come contrari a ogni senso etico o religioso. Sia l'ideologia della Riforma protestante sia quella della Controriforma videro nel realismo politico di Machiavelli il segno di una immoralità tutta mondana, da condannare in modo deciso; ma fu quello stesso realismo a ispirare l'attività

politica degli Stati nazionali assolutistici e della stessa Chiesa cattolica.

Nel 1559 tutte le opere di Machiavelli vengono inserite nell'*Indice dei libri proibiti*; ma continuano a circolare, talvolta confutate con accanimento, talvolta utilizzate indirettamente dai teorici della *ragion di Stato* (cfr. 5.1.8); si diffonde la famosa formula, in cui si vorrebbe riassumere tutto il machiavellismo, «il fine giustifica i mezzi» (formula che non trova riscontro nei testi machiavelliani). I protestanti francesi e inglesi, da parte loro, vedono in Machiavelli la perfetta immagine del cinismo politico degli Italiani e dei gesuiti. L'aggettivo *machiavellico* diventa sinonimo di intrigante, di ingannatore maligno e senza scrupoli.

Nel corso dei secoli successivi questo mito ha subito molte modificazioni, ma è rimasto vivo e tenace nella media coscienza culturale. Tutte le successive interpretazioni della sua opera hanno dovuto fare i conti con quell'immagine e si sono viste costrette spesso a elaborare nuovi miti, di tipo non più «negativo», ma «positivo». Al politico diabolico si è sostituito così il teorico dell'assolutismo moderno, il fervente repubblicano (spesso *Il Principe* fu interpretato come una serie di precetti «obliqui», rivolti ai popoli perché insorgessero contro la crudeltà dei principi), il precursore del Risorgimento e dell'indipendenza italiana; in tempi a noi più vicini Antonio Gramsci ha elaborato la nozione di *moderno principe*, facendo del principe machiavelliano una specie di modello simbolico delle funzioni storiche del moderno partito politico rivoluzionario.

Riforma,
Controriforma
e il realismo
machiavellico

Contraddittorietà
del mito positivo

Racconto storico
e interpretazione
politica

Ambigua fortuna
dell'opera

Tutti questi miti hanno trovato riscontri e motivazioni nel tessuto stesso dell'opera di Machiavelli; e il fatto stesso che siano sorti e si siano sviluppati così a lungo mostra la ricchezza, il fascino, la densità di un'opera capace di rispondere in modi diversi alle esigenze dei diversi momenti storici.

4.2.12. Come si può leggere oggi Machiavelli.

Limiti
dell'interpretazione
crociana

L'interpretazione ancor oggi più diffusa di Machiavelli ne fa il primo studioso e tecnico moderno della politica, colui che l'ha resa scienza autonoma rispetto agli altri campi dell'attività umana. Secondo questa visione, che ha le sue radici nella riflessione di Benedetto Croce (cfr. 10.2.2 e sgg.), Machiavelli avrebbe fissato uno dei presupposti del pensiero moderno, distinguendo e separando la politica dalla morale, dalla religione, dal mito, e aprendo la strada alla sua tecnicizzazione, alla definizione della sua pura operatività.

Gli eventi di questo secolo hanno mostrato però quanto sia illusoria la stessa nozione di *autonomia della politica*: la politica dappertutto ha sempre interferito con tutti gli altri aspetti della vita sociale. La realtà dei fatti ha messo in crisi la stessa possibilità di costituirsi in autonoma «scienza»: questa situazione aiuta a capire che Machiavelli non è uno «scienziato» della politica; appare sempre più assurdo dare alla sua opera la responsabilità di aver separato la politica da tutte le altre forme dell'agire umano.

Agire umano
e politica

Il suo pensiero mira in primo luogo a definire le forme di comportamento necessarie per agire sull'orizzonte statale in un momento di crisi, di frattura, di disgregazione degli equilibri creatisi nella tradizione fiorentina e nell'Italia della società signorile. La sua ottica potrebbe perciò essere definita oggi «antropologica», proprio perché considera il comportamento politico come comportamento globalmente umano. La politica è ovviamente il campo d'azione che lo interessa maggiormente: ma egli non la concepisce come una sfera separata rispetto alla vita dell'uomo nel mondo, che è determinata dalla sua condizione naturale, da una serie di relazioni organiche e anzitutto dalle modificazioni della stessa «natura» esterna, dei «tempi» e della «fortuna». La politica rientra integralmente in questa serie di relazioni, non è una tecnica separata i cui principi possano essere formulati in astratto.

Comportamento
«doppio»
del savio

Machiavelli orienta questa sua visione «organica» del comportamento umano in una prospettiva tutta laica e mondana (che trova radici nella tradizione mercantile fiorentina e le sue prime tracce letterarie nel Boccaccio): gli sta a cuore il successo nel mondo; e per lui la politica mira al successo, al controllo e alla conservazione dello Stato. Il problema di fondo sta nel trovare una «saviezza», una «prudenza» capaci di agire sul reale così da garantire un buon risultato. Come si è già avuto modo di notare, questa esigenza di «saviezza» collega ancora Machiavelli all'ideologia umanistica; ma nello stesso tempo egli rovescia quella ideologia umanistica, affermando la necessità di un comportamento «doppio», capace di passare da una «qualità» a quella opposta. Le varie rappresentazioni di questo comportamento «doppio» oscillano tra realtà e

mito, tra precetti politici (come quelli del *Principe*, e in particolare del famoso cap. 18) e figure immaginose (come quella del rapporto aggressivo con la fortuna nel cap. 25 del *Principe* o quella della «savvia» Lucrezia nella *Mandragola*): di qui la grande tensione letteraria ed espressiva dei suoi scritti.

Ma è proprio da questa attenzione al comportamento «doppio» che nasce il più rivoluzionario e inquietante scatto teorico di Machiavelli, che spiega il suo rilievo fondamentale nella storia della cultura occidentale. Se il comportamento dell'uomo può essere «doppio», e quindi vestirsi di apparenze, allora nello studio delle relazioni umane entra in gioco una diffidenza sistematica, tesa a cercare motivazioni interne e sotterranee per rintracciare elementi concreti, «cause» quasi sempre di tipo economico, materiale, biologico. È ciò che in termini moderni si designa *svelamento dell'ideologia* o *demistificazione*: Machiavelli vi si impegna con ostinata e talvolta crudele insistenza, su una via che porterà agli esiti più radicali della cultura contemporanea (da Marx a Nietzsche). Altrettanto essenziale è la sua scoperta della relatività dello sviluppo storico, della stessa vita degli Stati e delle loro istituzioni.

Svelamento
dell'ideologia
e relatività
della storia

Il lettore di oggi deve in ogni modo evitare di servirsi dell'opera di Machiavelli per costruire modelli politici validi nel mondo contemporaneo, per portar acqua a scelte e posizioni politiche attuali. Essa non può essere usata come uno strumento di battaglia: occorre riconoscere che è totalmente immersa nella particolare situazione dell'Italia e di Firenze all'inizio del secolo XVI. Il tentativo machiavelliano di forzare quella situazione fa coesistere nel modo più sorprendente il rigore della demistificazione, l'irrisione impietosa dei miti su cui gli uomini costruiscono il loro essere sociale e la ricerca di miti alternativi, di immagini di comportamento «savio» e felice. D'altra parte Machiavelli non può essere visto come incarnazione dell'uomo «rinascimentale», espressione di un armonico controllo sul mondo e sulla realtà: nel mettere in crisi alcuni dei fondamenti della cultura umanistica, nel rovesciare i suoi valori e le sue sicurezze ideologiche, egli si collega piuttosto alla nuova cultura della contraddizione che si esprime negli anni delle guerre d'Italia (cfr. 4.1.9).

Machiavelli
e la crisi
della cultura
umanistica

4.3. Ludovico Ariosto

4.3.1. La vita.

La famiglia
e gli studi

Primo di dieci figli, LUDOVICO ARIOSTO nacque a Reggio Emilia l'8 settembre 1474: il padre Niccolò, di nobile famiglia di origine bolognese ma da tempo a Ferrara al servizio degli Estensi, comandava a Reggio la guarnigione militare; la madre Daria Malaguzzi Valeri apparteneva alla nobiltà reggiana. La famiglia fu poi a Rovigo e a Reggio; nell'84 si stabilì a Ferrara, dove Niccolò ricoprì varie cariche amministrative. Intanto Ludovico aveva intrapreso i primi studi grammaticali; e tra l'89 e il '94 seguì contro voglia, per volere del padre (che nell'89 aveva assunto la carica di capitano di Modena), studi giuridici presso l'università di Ferrara, conseguendo il titolo di *iuris peritus*. Partecipava intanto alla vita della corte di Ercole I (cfr. 3.5.2) e nel 1493 fece parte di una compagnia creata dal duca per gli spettacoli di corte. Lasciati gli studi di diritto, approfondì i suoi interessi letterari e soprattutto lo studio del latino; nell'ultimo scorcio del secolo xv si impegnò in una produzione poetica latina. I suoi interessi letterari trovavano molti punti di riferimento nell'ambiente ferrarese: dalla vivace vita teatrale alla filosofia insegnata nell'università, ai testi di Platone e di scrittori antichi «irregolari» come Luciano, dall'*Orlando innamorato* del Boiardo a una varia lirica volgare e latina, al nuovo culto del Petrarca che veniva diffuso da Pietro Bembo (vissuto a Ferrara tra il '97 e il '99 e tra il 1502 e il 1505, in rapporti di grande amicizia con l'Ariosto). Questo contesto suscitò nel giovane e colto aristocratico una predilezione per la poesia volgare e lo spinse prima di tutto a cimentarsi nel campo della lirica.

Gli impegni
ufficiali

Nel 1497 Ludovico entrò fra i cortigiani stipendiati del duca Ercole I (anche se con scarsa remunerazione). Alla morte del padre (10 febbraio 1500) dovette assumere la tutela dei fratelli minori (e del fratello paralitico Gabriele) e occuparsi dell'amministrazione del patrimonio familiare. Come capo di una famiglia nobile dovette assumere vari impegni ufficiali. Intorno al 1503 ebbe un figlio da una domestica e più tardi, nel 1509 un secondo da Olimpia Sassomarinò. Nell'ottobre 1503 entrò al servizio del cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole: e fu forse proprio questa sua dipendenza da un signore ecclesiastico a indurlo a diventare *chierico*, (cfr. PAROLE, tav. 2). Gli furono affidati vari incarichi che gli impedirono di dedicarsi come avrebbe voluto all'attività letteraria per la quale sperava dal suo padrone maggiore libertà e riconoscimento.

Al servizio
di Ippolito
d'EsteIl rapporto
con la corte

Di fronte ai convulsi eventi politici di quegli anni, l'Ariosto sentiva d'altra parte sempre più profondamente il suo legame con la città di Ferrara e con la corte estense, che rappresentava per lui un segno di stabilità, di relativa sicurezza in mezzo a quell'Italia sconvolta. Ma il suo rapporto con la corte fu molto diverso da quello del

Boiardo, signore feudale che non avvertiva nessuna contraddizione tra la sua passione letteraria e il legame con gli Estensi: appartenente a una nobiltà più bassa rispetto a quella del Boiardo, Ariosto si trovò in una condizione molto più subordinata di fronte ai suoi signori. Egli pensava che il suo lavoro letterario costituisse un contributo essenziale alla vita della corte e desiderava che ne venisse riconosciuto tutto il valore, mentre invece era costretto ad assumere incarichi pratici e amministrativi. Visse così un conflitto tra l'attività intellettuale (rivolta comunque a esaltare gli Estensi) e le condizioni materiali ed economiche della vita cortigiana; ma, grazie alla sua condizione di nobile e ai benefici ecclesiastici ottenuti, egli riuscì col tempo a conquistarsi degli spazi di autonomia e una relativa libertà di movimento.

Intorno al 1505 iniziò la stesura dell'*Orlando furioso* e nel gennaio 1507 narrò la trama del poema, a Mantova, a Isabella d'Este Gonzaga. Nello stesso periodo si impegnò nel teatro di corte, scrivendo e mettendo in scena due commedie, *Cassaria* e *I Suppositi*, che sono i primi importanti esperimenti del nuovo teatro volgare. Mentre continuava la stesura dell'*Orlando furioso*, gli Estensi partecipavano come protagonisti a una delle fasi più acute delle guerre d'Italia e i burrascosi rapporti tra la corte di Ferrara e il papa Giulio II costrinsero l'Ariosto a recarsi più volte come ambasciatore a Roma.

Morto Giulio II ed eletto papa Leone X, l'Ariosto si recò di nuovo a Roma nella primavera del 1513 a felicitarsi con lui (avevano avuto in precedenza assai amichevoli rapporti), sperando invano di ottenere qualche buon incarico che gli permettesse una vita più tranquilla; ritornato nel giugno a Firenze, dichiarò il suo amore alla donna della sua vita, Alessandra Benucci, che rimase vedova nel 1515. Egli non convisse mai con lei e la sposò solo in segreto tra il '28 e il '30 (tutto ciò perché essa non perdesse i diritti all'eredità del marito e Ludovico i suoi benefici ecclesiastici). L'Ariosto compì vari altri viaggi a Roma durante il pontificato di Leone X. Nell'aprile del 1516 era intanto uscita la prima edizione dell'*Orlando furioso*, dedicata al cardinale Ippolito, che però non dimostrò alcuna gratitudine: anzi, nel partire per l'Ungheria nel 1517 per prendere possesso del vescovato di Agria, pretese che il poeta lo seguisse, con le solite funzioni di tuttofare. Ma l'Ariosto rifiutò (giustificando questo rifiuto nella prima delle sue *Satire*) e ruppe ogni rapporto col cardinale, passando nell'aprile del 1518 al servizio del duca Alfonso (subentrato al padre Ercole, morto nel 1505), che sembrava potergli assicurare una vita più tranquilla e sedentaria. Il suo poema intanto cominciava a godere di una certa fama ed egli già progettava aggiunte, ampliamenti, perfezionamenti. Nel marzo del 1519 la sua commedia *I Suppositi* veniva rappresentata a Roma.

Il pontificato
di Leone XAl servizio
del duca Alfonso

Continuavano però ad angustiarlo vari problemi pratici; e la Roma di Leone X gli appariva ancora come il centro culturale ideale. Inviò al papa nel 1520 la commedia *Il Negromante*. Le difficoltà che il duca attraversava lo costrinsero, all'inizio degli anni Venti, a sospendergli lo stipendio di cortigiano e ad attribuirgli nel 1522 il difficile compito di commissario ducale nella regione montuosa della Garfagnana. In questa regione, dove l'ordine poteva essere mantenuto solo con grande difficoltà (anche per la presenza di molti banditi), l'Ariosto, accompagnato dal figlio minore, restò fino al giugno del '25, comportandosi con rigore ed equilibrio e anche con una certa umanità verso i sottoposti, ma soffrendo per la lontananza da Ferrara. Le lettere che egli scrisse dalla Garfagnana ci offrono una testimonianza importante, ricca e vivace, della sua capacità di azione e del senso concreto di giustizia che animò questa sua attività amministrativa. Molto diverso da quello di Machiavelli, l'epistolario ariostesco – di cui ci sono giunte lettere in volgare dal 1509 al

1532 — offre immagini immediate e concrete, non elabora modelli di interpretazione o di comportamento, ma mostra una realtà quotidiana incalzante e tumultuosa, in termini ben distinti da quelli dell'esperienza letteraria.

Il ritorno
a Ferrara

L'Ariosto però aspirava ancora a una vita dedicata agli studi, lontana dal turbine e dalle difficoltà della vita contemporanea, e tutta vissuta nella sua città, da cui non intendeva più staccarsi. Lasciata la Garfagnana, fu chiamato a Ferrara a far parte del Maestrato dei savi, e si dedicò al teatro di corte, preparando una nuova commedia, la *Lena*, e nuove stesure delle sue due prime commedie, e organizzando spettacoli di vario tipo (tra l'altro nel 1532 diresse le recite di una compagnia padovana inviata a Ferrara da Ruzzante). Ma si concentrò soprattutto nell'ampliamento e nella revisione dell'*Orlando furioso*, la cui edizione definitiva uscì a Ferrara nell'ottobre del '32. Pochi i suoi viaggi in questi anni: l'ultimo ebbe luogo nel novembre del '32, quando si recò col duca a Mantova, per incontrare ancora l'imperatore. Tornato a Ferrara si ammalò di enterite, e morì, per complicazioni polmonari, il 6 luglio 1533, nell'amata casetta di contrada Mirasole, dove abitava dal 1529.

4.3.2. La lirica dell'Ariosto.

I modelli classici
e umanistici

L'impegno giovanile dell'Ariosto nella lirica latina (sessantasette componimenti, quasi tutti scritti tra il 1494 e il 1503) lo portò a confrontarsi con alcuni temi essenziali della letteratura classica (soprattutto quelli amorosi) e con la produzione poetica umanistica; notevole l'elegia *De diversis amoribus* (I diversi amori), in cui il poeta si dichiara disponibile agli amori più vari e spensierati. Ma egli scrisse anche componimenti più ambiziosi, di tipo erudito o «ufficiale», come il carme del 1495 per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'università, *De laudibus Sophiae ad Herculem Ferrariae duces primus* (Le lodi della Sapienza a Ercole I duca di Ferrara), e il carme nuziale (*Epithalamium*) per le nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia (1502). I testi migliori sono forse gli epigrammi e gli epitaffi (alcuni dei quali scritti anche in anni più tardi), che con sottile ironia tratteggiano in poche battute gustose figure umane.

Suggerimenti
ferraresi

Molto presto, anche se inizialmente con minore impegno rispetto alla lirica latina, l'Ariosto si dedicò alla poesia volgare, seguendo soprattutto le suggestioni che gli venivano dall'ambiente ferrarese: dagli *Amores* del Boiardo alla lirica cortigiana del tardo Quattrocento, al nuovo petrarchismo di cui proprio a Ferrara il Bembo faceva i primi esperimenti. Alle sue *Rime* l'Ariosto lavorò in vari momenti della sua esistenza, ma soprattutto nel primo decennio del Cinquecento: pochissimi sono comunque i componimenti sicuramente databili. D'altra parte egli non sistemò mai queste sue liriche in un canzoniere completo e organico: la loro raccolta fu pubblicata postuma, insieme a quella delle liriche latine, nel 1546.

Le Rime

Petrarchismo
ariostesco

Il rapporto con la tradizione volgare che emerge in queste *Rime* è molto importante anche per capire il linguaggio dell'*Orlando furioso*. L'Ariosto sceglie una soluzione intermedia tra il petrarchismo cortigiano diffuso nella seconda metà del Quattrocento e il nuovo più diretto e classicistico rapporto col Petrarca propugnato dal Bembo. Egli sembra voler alleggerire il linguaggio petrarchesco, rendendolo più aereo: dalle formule, dai temi, dalle immagini del Petrarca ricava spunti di canto tenero e affettuoso, animati da una grazia complimentosa, vagamente scherzosa, ma cordiale e comunicativa. Egli non mira a sublimare l'esperienza amorosa in qualcosa di assoluto e di inaccessibile, ma cerca un legame sereno con la donna.

La parte più originale delle *Rime* ariostesche è costituita dai *capitoli in terza rima* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 44) estranei alla vera e propria tradizione petrarchesca e più vicini a taluni compositi modelli quattrocenteschi. I capitoli, con la loro struttura varia e aperta, uniscono l'effusione lirica e sentimentale a un tono medio quasi converevole. Il linguaggio rifugge da una eccessiva concentrazione retorica (anche se è ricco di studiate reminiscenze letterarie e riprende spunti soprattutto classici): le vicende amorose vengono raccontate con toni pacati e lievi, con misurati e dolci particolari realistici, con un intreccio spontaneo di sensualità e tenerezza.

I capitoli
in terza rima

4.3.3. Le commedie.

La ricca vita teatrale che si svolse alla corte di Ferrara negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta del Quattrocento stimolò subito il gusto del giovane Ariosto per lo spettacolo (e si ricordi che è andata perduta la *Tragedia di Tisbe*, da lui composta a soli diciannove anni). Molto forte dovette essere anche la sua curiosità per le rappresentazioni di commedie latine (cfr. 4.1.13). Dopo il rallentamento dell'attività teatrale in seguito alla discesa di Carlo VIII, l'Ariosto partecipò attivamente alle feste e agli spettacoli dei primissimi anni del nuovo secolo.

Interesse
per la scrittura
teatrale

Le prime commedie volgari di alto livello letterario, che faranno da modello per tutto il nuovo teatro volgare, sono proprio le due che l'Ariosto scrisse e fece rappresentare nel palazzo ducale di Ferrara nei due carnevali del 1508 e del 1509, la *Cassaria* (con la scena di Pellegrino da Udine) e *I Suppositi*. Mentre le commedie latine erano

Due modelli per
la drammaturgia
volgare

GENERI E TECNICHE tav. 44

Capitolo in terza rima

Con questo termine si designa un componimento abbastanza ampio (in genere tra i cento e i centocinquanta versi) o un canto di un poema in terza rima, secondo lo schema dantesco (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 21 e 2.1.12). Nel secolo XIV questa struttura venne largamente usata nella poesia dottrinale e allegorica, mentre nel corso del secolo XV e XVI ebbe larga fortuna nell'*ecloga* volgare (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 22) e in varie forme di conversazione morale: un capitolo in terza rima poteva spesso essere inviato come lettera poetica a un preciso destinatario e includere varie riflessioni sulla morale, sulla politica, sulle forme del comportamento. Molto stretto fu il rapporto di questo genere con quello della *satira* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 45), che nel secolo XVI adottò spesso proprio la terza rima, confondendosi praticamente con il capitolo «morale». Un'altra tematica prediletta dal capitolo è quella realistico-burlesca e narrativa in chiave comica. Ma con Berni e con i suoi seguaci (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 54) questo componimento diviene lo strumento essenziale della poesia burlesca, e viene usato specialmente per tessere l'elogio comico di oggetti banali, quotidiani, bizzarri, che quasi sempre nascondono doppi sensi osceni.

in versi, l'Ariosto si serve qui della prosa, che in genere era usata nei volgarizzamenti delle commedie latine e che comunque appariva più aderente alla realtà (in prosa l'Ariosto scrisse anche l'*Erbolato*, monologo carnevalesco pronunciato da un ciarlantano che vuol vendere un miracoloso medicinale fatto di erbe).

Queste nuove commedie volgari si reggono, come quelle classiche, sul conflitto tra i giovani (aiutati dai servi) e i vecchi: con vari stratagemmi i primi cercano di realizzare i loro amori contro la volontà dei secondi; e alla fine tutto si sistema per il meglio, col trionfo dei desideri giovanili e con una generale pacificazione. Gli eventi si svolgono in ambienti borghesi, in uno spazio cittadino; e l'Ariosto è particolarmente attento al rapporto fra struttura teatrale e immagine urbana, e fissa quel legame tra scena, corte e città, che avrà un peso fondamentale per tutta la nuova commedia volgare (cfr. 4.1.13). Ma la città non è soltanto luogo di eventi e dialoghi comici capaci di suscitare il riso e di rallegrare la corte, spettatrice della commedia: in quello spazio l'Ariosto inserisce infatti anche particolari di vita concreta, e lievi critiche verso la corte stessa o verso certi aspetti dell'amministrazione estense.

La *Cassaria* (che ha un prologo in terzine) si propone esplicitamente come un'impresa nuova e difficile, tesa all'invenzione di un linguaggio comico teatrale che non aveva precedenti diretti in volgare. L'Ariosto elabora questo linguaggio attraverso i «giochi», cioè il susseguirsi di finzioni, diverbi e raggiri che coinvolgono i personaggi.

I Suppositi (cioè «gli scambiati»), il cui prologo in prosa rivendica la necessità di imitare i classici, ha una struttura molto più compatta e rigorosa: qui l'Ariosto cerca di far nascere il comico dalla «fabula», da una serie di scambi di persona e di artifici strutturali. Una grande novità consiste nel fatto che la scena rappresenta la stessa Ferrara, in cui la commedia fu scritta e rappresentata.

La guerra del 1509 e gli impegni successivi interruppero l'attività teatrale dell'Ariosto, che tornò alla commedia solo dopo la conclusione della prima stesura dell'*Orlando furioso*: egli, però, passò allora dall'uso della prosa a quello del verso, che sentiva più congeniale e più adatto a un teatro letterariamente elevato e retto su un costante ritmo musicale. Come verso scelse l'endecasillabo sciolto sdrucciolo, più somigliante a quello prevalente nei dialoghi della commedia latina (il senario giambico) e meno lontano dalla conversazione e dalla prosa, per il suo andamento zoppicante e monotono. La commedia poteva affidarsi così a un linguaggio «medio», equidistante dall'immediata parola quotidiana e da troppo ricercati artifici poetici: un linguaggio capace di filtrare la realtà, di amplificarla e deformarla. In endecasillabi sciolti sdruccioli egli scrisse due nuove commedie, più una rimasta incompiuta, e rielaborò completamente, facendone nuove redazioni in versi, le due prime commedie.

Restò interrotta alla quarta scena dell'atto IV *I studenti*, commedia dall'intreccio assai complicato, abbozzata a partire dal 1518-19.

Al 1509 risaliva la prima ideazione de *Il Negromante*, la cui redazione in versi fu però inviata a papa Leone X solo nel gennaio 1520. L'autore in seguito vi apportò varie modifiche, inserendovi nuove scene, e lo fece rappresentare a Ferrara, probabilmente nel 1529. L'opera, con vivace movimento scenico, sviluppa i temi della magia e della follia, che erano al centro dell'*Orlando Furioso*.

La più riuscita commedia dell'Ariosto è la *Lena*, che risale molto probabilmente al 1528 e che fu ripresa negli anni successivi con un'aggiunta (una «coda») di due scene. Anch'essa è costruita su un complicato intreccio di amori e di conflitti familiari, ma presenta una grande novità: il personaggio di Lena, ruffiana di mezza età, le cui tresche sono tollerate di buon grado dal marito Pacifico. Lena sembra guardare

Teatro
e immagine
urbana

La *Cassaria*

I Suppositi

La scelta della
versificazione

Un linguaggio
letterario
«medio»

I studenti

Il Negromante

La *Lena*

gli eventi con sordo rancore e risentimento, con un amaro senso del carattere «economico» e crudamente materiale dei rapporti umani, basati solo sulla convenienza e sull'interesse; e malignamente desidera che tutte le iniziative intraprese dai diversi personaggi vadano a rotoli. Una triste luce «negativa» si riflette sulla stessa città della scena, ancora una volta Ferrara, che qui appare molto più ricca di particolari concreti che non nei *Suppositi*. A partire dal 1528 l'Ariosto assolse una ininterrotta serie di impegni in qualità di organizzatore e regista teatrale. Egli ritornò anche sulle sue due prime commedie in prosa, facendone nuove redazioni in versi.

4.3.4. L'autobiografia poetica delle Satire.

Dopo la prima edizione dell'*Orlando furioso*, l'Ariosto affrontò un nuovo genere poetico, quello della satira (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 45), ricollegandosi alle *Satire* e alle *Epistole* di Orazio, che varia fortuna avevano avuto nella letteratura umanistica del Quattrocento. Egli fissò i caratteri di questo genere nell'ambito del volgare, adottando per esso la struttura metrica del *capitolo in terza rima* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 44).

Tra il 1517 e il 1525 circa Ariosto scrisse sette *Satire* di varia misura, indirizzandole a parenti o amici; le ordinò in un insieme coerente, ma non si preoccupò di farle stampare; la prima edizione apparve infatti soltanto nel giugno 1534.

La satira
ariostesca

GENERI E TECNICHE tav. 45

Satira

Genere letterario che nella letteratura latina si avvaleva di temi e di strutture assai diverse: in origine esso permetteva di presentare contemporaneamente gli argomenti più eterogenei e lontani tra loro, in un libero disordine (la parola *satura* vien fatta risalire alla *satura lanx*, un piatto farcito, composto degli ingredienti più svariati). Nell'età imperiale la satira si distinse dal punto di vista metrico per l'uso dell'*esametro*, ma secondo due modelli diversi: quello della conversazione e riflessione morale, dai toni medi e dalla saggezza moderata, il cui maggiore esempio è costituito dalle *Satire* di Orazio (dette anche *Sermones*, «discorsi, conversazioni»); e quello di un moralismo violento e aggressivo, impegnato nella denuncia di una realtà distorta (i testi più significativi in questo senso, sono le *Satire* di Persio e di Giovenale).

Con l'elaborazione del nuovo sistema dei generi avviata nei primi decenni del Cinquecento, questa letteratura satirica latina (già ampiamente studiata e imitata dagli umanisti) riceve nuova attenzione, e si cerca di adattarne gli spunti più significativi agli schemi correnti nella letteratura volgare. Molto vicina allo schema della satira appare la tradizione del *capitolo in terza rima* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 44).

segue

Tra autobiografia
e occasioni
mondane

La *Satira prima*, scritta tra il settembre e l'ottobre 1517, è rivolta al fratello Alessandro Ariosto e a Ludovico da Bagno, segretario del cardinale Ippolito: in essa l'autore giustifica il proprio rifiuto di seguire il cardinale in Ungheria e rivendica la propria libertà e le proprie scelte di vita. Nella *Satira seconda*, indirizzata al fratello Galasso, e che risale alla fine del 1517, il poeta esprime il suo reciso rifiuto di intraprendere la carriera ecclesiastica e critica duramente la Curia romana. Nella *Satira terza*, rivolta al cugino Annibale Malaguzzi e successiva all'ingresso al servizio del duca (aprile 1518), Ariosto ci dice che il nuovo lavoro gli consente un margine di autonomia individuale, rifiuta ancora la carriera ecclesiastica e difende l'autentico «onore» contro tutte le ricchezze male acquistate. Nella *Satira quarta*, dell'inizio del 1523 e destinata a Sigismondo Malaguzzi, egli descrive la propria difficile vita di governatore in Garfagnana, manifesta il suo desiderio di essere a Ferrara, presso la donna amata. La *Satira quinta*, (scritta forse tra il '19 e il '21), è rivolta ancora ad Annibale Malaguzzi, in procinto di prender moglie, e riprende alcuni motivi tradizionali sulle difficoltà della vita matrimoniale. Nella *Satira sesta*, scritta tra il '24 e il '25 e indirizzata a Pietro Bembo, Ariosto finge di chiedere al destinatario consigli per l'educazione del figlio Virginio e svolge alcune riflessioni sull'educazione umanistica (esaltando la funzione «umana» e civilizzatrice della poesia). La *Satira settima*, al segretario ducale Bonaventura Pistofilo, fu scritta in Garfagnana, probabilmente all'inizio del '24; in essa il poeta giustifica il proprio rifiuto di diventare ambasciatore estense a Roma e afferma il desiderio di tornare quanto prima a Ferrara, presso l'amata.

Una struttura
dialogica

Agli argomenti principali si intrecciano in questi componimenti temi secondari, che germogliano via via dal procedere del discorso, fatto di considerazioni

Il veneziano ANTONIO VINCIGUERRA (nato prima del 1446, morto nel 1502) è uno dei primi a far uso del capitolo in terza rima per scrivere vere e proprie *Satire*, di carattere moralistico, stampate già in parte nel 1495. Le *Satire* dell'Ariosto (cfr. 4.3.4) costituiscono un modello satirico in terza rima pieno di elementi autobiografici, di spunti di riflessione morale, talvolta più leggeri e cordiali, altre volte più aggressivi e risentiti: esse si richiamano dichiaratamente all'esempio oraziano. Sull'onda delle *Satire* ariostesche si ebbe nel secolo XVI – in questo genere – una produzione piuttosto ampia.

L'uso del capitolo in terza rima portò d'altra parte a una certa confusione tra gli schemi della satira e quelli della *poesia bernesca e giocosa* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 54); quest'ultima venne a raccogliere le forme più dissacranti e deformanti della satira. Una grande vitalità (ancora nella forma del capitolo in terza rima) la satira mantenne nel secolo XVII, specialmente in ambiente toscano, spesso per opera di autori di diversa origine, ma in un modo o nell'altro legati alla Toscana. Una moderata saggezza, vicina all'esempio oraziano, si manifesta nei trenta *Sermoni* del Chiabrera (cfr. 5.4.5), pubblicati postumi nel 1718; più spregiudicate e originali, capaci di sferzare specifici aspetti dell'ipocrisia sociale, sono le *Satire* del celebre pittore napoletano SALVATOR ROSA (1615-1673), anch'esse pubblicate postume.

morali, scatti polemici, notazioni realistiche e quotidiane, ricordi personali, spunti comici e ironici. L'io del poeta tesse così un perenne colloquio con i destinatari e con altri possibili ascoltatori: può confrontare continuamente la propria vita, le proprie scelte e i propri ideali con le voci degli interlocutori, con le obiezioni che scaturiscono entro una «struttura dialogica» (C. Segre).

A tale disputa a più voci si aggiunge il contrasto fra le scelte umane e intellettuali del poeta e le condizioni materiali della sua esistenza: la vita sociale pone allo scrittore notevoli ostacoli pratici ed economici, spesso insuperabili, ma egli sa sempre riaffermare, attraverso la parola, la propria libera figura umana.

La sua è una figura che si presenta in tono minore, che rivendica il proprio legame con la più normale dimensione quotidiana, che rifiuta le mete ambiziose, gli inganni e le ipocrisie dominanti nel mondo cortigiano e clericale contemporaneo, che coltiva un ideale di vita tranquilla e serena, dedicata allo studio, alla poesia e a pochi essenziali affetti, a cui accenna con estrema discrezione (primo fra tutti l'affetto per la sua donna), che scopre come la libertà individuale e l'equilibrio intellettuale non siano facilmente conciliabili con le esigenze della vita sociale contemporanea.

Le *Satire* ci dicono il distacco tra l'umanità dello scrittore e i clamori della società. Esse si affidano quindi a un tono «medio», a un linguaggio che è lontano da quello della tradizione lirica, che è fatto di calcolate trascuratezze, di materiali comici, di termini realistici e quotidiani. In questa dimensione espressiva l'autore trova la sua libertà: egli difende pacatamente le sue scelte, le sue manie e

Vita sociale
e indipendenza
intellettuale

Libertà
ed «errore»

Mentre all'inizio del Settecento la satira produce risultati liberi e originali nella letteratura inglese, in Italia la nuova cultura razionalistica induce ad abbandonare le forme più giocose del capitolo in terza rima e punta su una forma satirica più conversevole e pacata, direttamente modellata su Orazio, con l'uso prevalente dell'endecasillabo sciolto (su questa linea si muovono i *Sermoni* di Gasparo Gozzi, cfr. 6.5.10). Ma ormai il termine *satira* non designa più un preciso genere letterario, quanto piuttosto ogni atteggiamento critico verso valori, norme, modelli, poteri costituiti, e verso i personaggi che li rappresentano. Questa aggressività si accompagna di solito all'uso della comicità, mira a mettere in ridicolo, ma nello stesso tempo offre un giudizio morale. L'atteggiamento satirico diventa un momento essenziale della critica illuministica e penetra entro i generi più vari (basta pensare ad autori tanto diversi come il Parini, il Casti, e più tardi il Giusti). Nella cultura moderna e contemporanea la satira è divenuta una forma di espressione costante ed essenziale, che può esprimersi in qualsiasi testo letterario, come pure avvalersi di altre forme di comunicazione, dal teatro al cinema, al fumetto. *Satirico* è un aggettivo che si adatta alle materie e alle forme più diverse; e la nostra letteratura, dal Settecento a oggi, annovera parecchi esempi di grandi scrittori satirici, che pure non hanno scritto satire in senso tradizionale.

i suoi «errori», cioè i propri limiti e difetti, ma insieme addita l'errore – ben più grave – di quanti tendono a dare alle loro manie, ai loro «errori», un valore assoluto, pretendendo di imporli come modelli a tutti.

Gli apologhi Le *Satire* ci presentano dunque un ampio panorama della condizione umana, nutrito di motivi sociali e personali vivi e concreti, attraverso i quali si rivelano le assurde ambizioni degli uomini e le loro incoerenze. Per meglio fissare questi vizi universali, Ariosto ricorre, nelle *Satire*, ad alcune favolette, apologhi morali sospesi tra un tono realistico-ironico e un carattere fantastico.

4.3.5. L'Orlando furioso: i tempi e le fasi della redazione.

Continuazione dell'*Innamorato* Intorno al 1505 l'Ariosto iniziò l'*Orlando furioso*, opera in cui la celebrazione degli Estensi si somma a quella passione per il romanzo cavalleresco che a Ferrara aveva trovato la massima espressione nell'*Orlando innamorato* del Boiardo. Egli concepì il nuovo poema come una continuazione di quello del Boiardo, a partire dal punto in cui l'*Orlando innamorato* era rimasto interrotto: l'*Orlando innamorato*, del resto, aveva avuto un grande successo nell'ultimo decennio del secolo xv e la stessa situazione dell'Italia, percorsa da guerre e da eserciti, suscitava nel pubblico di corte una crescente curiosità per la tematica cavalleresca, a cui rispondeva una varia produzione di romanzi in versi e poemetti.

Un'opera concepita per la stampa L'Ariosto si collocava tuttavia molto lontano dalla produzione epica minore, rivolta a un pubblico non sempre esigente; e, pur essendo indirizzato alla corte di Ferrara e dedicato al cardinale Ippolito d'Este, il suo poema mirava a imporsi all'intera società letteraria italiana, a confrontarsi con i classici, con le prospettive della cultura umanistica e con i nuovi modelli volgari che si stavano elaborando all'inizio del secolo xvi. A differenza del poema del Boiardo, l'*Orlando furioso* non muove dal semplice piacere di narrare, a voce, a un pubblico amico e ben conosciuto; è invece la prima grande opera della letteratura moderna a essere pensata, composta, curata dal suo autore in vista di una più vasta diffusione attraverso la stampa. L'Ariosto si occupò direttamente delle edizioni del poema, la prima delle quali, in quaranta canti, uscì a Ferrara nell'aprile del 1516, ma subito l'autore si impegnò in correzioni di vario tipo, che portarono a una seconda edizione, apparsa a Ferrara nel febbraio 1521.

Le prime edizioni La terza edizione In seguito, Ludovico rielaborò il testo in maniera molto più ampia: la lingua fu rivista secondo il nuovo modello suggerito dal Bembo (cfr. 4.4.3); e nello stesso tempo furono composti nuovi episodi, inseriti in luoghi diversi della narrazione. Ne risultò una terza edizione, in quarantasei canti, apparsa a Ferrara nell'ottobre 1532; fino alla morte il poeta lavorò a ulteriori aggiunte e correzioni.

Il successo del poema fu eccezionale come il numero delle sue ristampe e molto presto si ebbero traduzioni in lingue straniere (cfr. DATI, tav. 46).

I Cinque Canti Esistono anche altri testi che furono composti forse in vista di un loro inserimento nel poema, ma che vennero poi lasciati da parte: alcune ottave sulla storia d'Italia e Cinque Canti, stampati in appendice a un'edizione del *Furioso* del 1545. Sulla datazione e sulla destinazione di questi Cinque Canti si sono sviluppate varie discussioni:

DATI tav. 46

Le prime traduzioni delle grandi opere italiane

Si indicano qui, autore per autore, le prime traduzioni apparse nelle diverse lingue fino al secolo xvii, limitatamente alle edizioni a stampa; si indicano inoltre il traduttore e il luogo di edizione.

	DANTE
	<i>Commedia</i>
1515	Trad. castigliana dell' <i>Inferno</i> di Pedro Fernández de Villega, Burgos (nei primi decenni del Quattrocento si era già avuta una traduzione manoscritta di tutta la <i>Commedia</i> in prosa castigliana, opera di Enrique de Aragón o de Villena, terminata nel 1428; allo stesso periodo risale la prima traduzione manoscritta in terzine, in lingua catalana, di Andreu Febrer, terminata nel 1429). ◀
1596	Trad. francese completa della <i>Commedia</i> , in stanze francesi di sei alessandrini, di Balthasar Grangier, Parigi (si ha testimonianza di un manoscritto con testo italiano e francese della <i>Commedia</i> anteriore al 1496 e di altre traduzioni francesi manoscritte di metà Cinquecento). Le prime traduzioni tedesche della <i>Commedia</i> risalgono al secolo xviii, la prima traduzione inglese completa al 1802.

segue

è probabile che essi siano stati scritti tra la prima e la seconda edizione del poema e rivisti più tardi nella loro forma linguistica, e che costituiscano il punto di partenza di un ciclo narrativo legato al poema maggiore, ma non destinato a confluirci.

Questi materiali dimostrano la lunga fedeltà dell'Ariosto al suo poema, che egli sentì come opera in movimento, sempre pronta ad arricchirsi, a raccogliere gli echi di un mondo in turbinoso divenire, e insieme regolata da un'esigenza di organicità e di equilibrio. In tempi recenti, i critici si sono preoccupati di distinguere i caratteri delle singole edizioni, e sono arrivati a parlare di quelle del 1516 e del 1532 come di testi diversi, connessi a differenti occasioni storiche. L'edizione del 1516 viene interpretata come un «romanzo padano», vicino, per la sua costruzione e per il linguaggio, alla tradizione ferrarese, a una cultura cortigiana «municipale» piena di curiosità e attenta anche alle più audaci sperimentazioni. L'edizione del 1532 viene invece interpretata come realizzazione di un nuovo classicismo volgare, che inserisce tutte le componenti del primo *Furioso* in un orizzonte letterario nazionale, rivelando allo stesso tempo la crisi patita dalla cultura cortigiana italiana di fronte alle armi straniere.

Interpretazione delle diverse edizioni

4.3.6. I materiali narrativi.

Riprendendo la vicenda lasciata in sospeso dal Boiardo, l'*Orlando furioso* ci presenta una serie inesauribile di nuove avventure, che l'Ariosto intesse servendosi di una profonda conoscenza del repertorio romanzesco, dai romanzi me-

Un rapporto originale con le fonti

PETRARCA

Canzoniere

- 1555 Trad. francese di Vasquin Philieul, Avignone (contiene anche i *Triumphs*).
 1567 Trad. spagnola della prima parte, di Salomon Usque ebreo, Venezia.
 1591 Trad. spagnola completa di Henrique Gauges, Madrid.

BOCCACCIO

Decameron

- 1473 ca Trad. tedesca di Arigo (forse Heinrich Leubing), Ulm.
 1485 Trad. francese di Laurent de Premierfait, Parigi.
 1496 Trad. spagnola, anonima, Siviglia.
 1564 Trad. olandese (solo 50 novelle) di Dirick Coornhert, Haarlem.
 1620 Trad. inglese, anonima e senza luogo.

MACHIAVELLI

Principe e Discorsi

- 1544-48 Trad. francese, in tre libri, di Jacques Gohorry e Gaspard d'Auvergne, Parigi.
 1580 Trad. tedesca, Francoforte.

Principe

- 1553 Trad. francese di Guillaume Cappel, Parigi.
 1560 Trad. latina di Silvestro Telio Fulginate, Basilea.

Discorsi

- 1552 Trad. spagnola, anonima, Medina del Campo.

dievali francesi ai numerosi rifacimenti italiani. Di gran parte dei suoi materiali narrativi si possono identificare le fonti (come nel 1876 Pio Rajna mostrò in un libro essenziale); ma ciò non sminuisce in nessun modo l'originalità della narrazione ariostesca, che si sviluppa con incredibile ricchezza fantastica proprio a partire da storie, favole, personaggi che già avevano avuto lunga vita nella tradizione (molte situazioni, vicende, figure e descrizioni derivano dalla letteratura classica e soprattutto dai poeti latini, Ovidio in primo luogo).

A differenza del poema del Boiardo, quello dell'Ariosto non si configura come libera e imprevedibile successione di peripezie, ma si organizza in un accurato disegno globale: i molteplici episodi si intrecciano tra loro secondo una serie sottile di rispondenze, sospensioni e riprese. L'abitudine, già del Boiardo, di interrompere improvvisamente la narrazione di una vicenda e di passare a un'altra, creando un clima di *suspense*, si trasforma qui in un vero sistema di incastri. L'Ariosto porta avanti il racconto di più storie tra loro contemporanee o vicine, troncandole e riprendendole variamente, per dare l'impressione non di un vot-

L'accurato
disegno globale

ARIOSTO

Orlando furioso

- 1549 Trad. spagnola di Jerónimo de Urrea, Anversa.
 1554 Trad. francese in prosa di Jean Martin, Lione.
 1555 Trad. francese dei primi quindici canti, di Jean Fournier de Montauban, Parigi.
 1582 Trad. francese completa in versi di Gabriel Chappuis, Lione.
 1591 Trad. in versi eroici inglesi di John Harington, Londra.
 1615 Trad. olandese di Everaert Siceram, Anversa.
 1636 Trad. tedesca in versi di Diedrich von dem Werder, Lipsia.

CASTIGLIONE

Cortegiano

- 1537 Trad. francese di Jean Colin, Parigi e Lione.
 1540 Trad. spagnola di Juan Boscán, Salamanca.
 1561 Trad. inglese di Thomas Hobby, Londra.
 1571 Trad. latina di Bartholomaeus Clerk, Londra.

GUICCIARDINI

Storia d'Italia

- 1566 Trad. latina di Celio Scribonio Curione, Basilea.
 1568 Trad. francese di Henry Chomedey, Parigi.
 1570 Trad. inglese di G. Fenton, Londra.
 1581 Trad. spagnola di Antonio Florez de Benavides, Baeça.

Ricordi

- 1576 Trad. francese di A. de Laval, Parigi.
 1599 Trad. olandese, anonima, Dordrecht.

segue

tice casuale di eventi, ma di un tessuto organico, di una «tela» ricca di fili che vanno in direzioni diverse, ma si compongono in un quadro ben definito: questo insieme di voci e suoni diversi deve insomma approdare a una misurata armonia. Proprio con le metafore della «tela» e della musica l'autore ama indicare l'universo delle sue storie, riferite a differenti gruppi di personaggi: la varietà della narrazione è accresciuta dalla presenza di «novelle» interne al poema, da ulteriori narrazioni che germogliano dalla narrazione principale. I vari livelli del racconto risultano fusi da richiami tematici, figurativi, formali: un ruolo importante in questo senso hanno gli esordi dei singoli canti, in cui l'autore si concede quasi sempre uno spazio di riflessione morale e di dialogo con i lettori. In questi esordi le avventure dei cavalieri gli offrono lo spunto per alludere a eventi del suo tempo o per illuminare certi aspetti della vita sociale, le relazioni e i contrasti tra gli uomini, i loro comportamenti. Nell'*Orlando furioso* nulla è casuale, ogni particolare trova giustificazione in un insieme, variopinto ma organico.

Le mille vicende del poema (i cui temi sono definiti nel celebre inizio: «Le I temi

TASSO

Aminta

- 1591 Trad. inglese, con modificazioni, di Abraham Fraunce, Londra.
 1603 Trad. francese di G. Belliard, anche con testo italiano, Rouen.
 1607 Trad. spagnola di Juan de Jáuregui, Roma.
 1628 Nuova trad. inglese, anonima (ma forse di John Reynolds), Londra.
 1660 Libera trad. olandese, anonima e senza luogo.

Gerusalemme liberata

- 1587 Trad. spagnola di Juan Sedeño, Madrid (si ha anche una versione spagnola manoscritta anteriore al 1587 di Bartolomeo Cayrasco de Figueroa).
 1594 Trad. inglese dei primi cinque canti di Richard Carew, Exeter.
 1595 Trad. francese di Jean du Vignau, Parigi.
 1600 Prima trad. inglese in verso eroico di Edward Fairfax, Londra.
 1618 Versione-rifacimento in polacco di Pietro Kochanowski.
 1626 Trad. tedesca anonima, Francoforte sul Meno.

donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto...») si possono ricondurre, come l'autore stesso suggerisce, a tre diversi nuclei:

1. la guerra, già nell'*Innamorato*, mossa da Agramante contro Carlo Magno, che oppone cavalieri cristiani e saraceni e che comporta una serie di colpi di scena, fino al trionfo finale dei primi;
2. la passione di Orlando per Angelica e la tenace ricerca dell'amata; da questo motivo si svolge un elemento nuovo rispetto alla tradizione: la follia del paladino (in seguito alla fuga di Angelica con Medoro) e il suo successivo rinsavimento (grazie al viaggio di Astolfo, che recupera il suo senno sulla luna);
3. l'amore di Ruggiero e Bradamante, che si snoda attraverso varie peripezie, già avviate nell'*Innamorato*, e si conclude con la conversione di Ruggiero al Cristianesimo, le sue nozze con l'amata (dalle quali avrà origine la stirpe degli Estensi) e l'uccisione dell'ultimo eroe saraceno sopravvissuto, Rodomonte.

Questi tre nuclei sono tra loro strettamente intrecciati, ma non escludono la presenza di altri personaggi e casi (per esempio, uno spazio amplissimo tocca, come già nell'*Innamorato*, alle imprese di Rinaldo, cugino di Orlando e fratello di Bradamante).

Il primo nucleo, quello relativo alla guerra, fa comunque da polo di attrazione per tutto il poema, il cui centro geografico è costituito da Parigi, capitale dell'impero di Carlo e obiettivo degli assalti saraceni. Da Parigi prende avvio la fuga di Angelica con cui inizia il poema, e a Parigi ha luogo il duello conclusivo tra Ruggiero e Rodomonte; nello svolgersi dei quarantasei canti contrastano due forze opposte: una che porta lontano da Parigi, verso luoghi esotici o fantastici, e una che riporta a quella città e alla corte di Carlo Magno.

Parigi,
centro geografico
del poema

4.3.7. L'autore e il suo pubblico.

L'*Orlando furioso* reca la dedica al cardinale Ippolito d'Este. Tale omaggio connette subito l'opera con la corte estense: il *Furioso* vuole in effetti esaltare la famiglia dei signori di Ferrara, il suo passato e il suo presente. Le invenzioni su Ruggiero e Bradamante, presentati come antenati degli Estensi, permettono a vari personaggi del poema di pronunciare «profezie» sulle vicende della famiglia e di Ferrara e soprattutto su eventi contemporanei all'autore. Questi, d'altra parte, si rivolge spesso direttamente al dedicatario, al duca Alfonso o in genere alla corte ferrarese.

A questo pubblico l'Ariosto non offre solo la gioia di poter «rivisitare» le fasciose avventure cavalleresche che animavano l'*Orlando innamorato*: egli vuole anche delineare un grande modello eroico e dar vita a un supremo ideale di equilibrio e di controllo sul mondo. Da tante storie romanzesche intende ricavare valori luminosi da proporre alla società contemporanea, magnificando le forme stesse della vita cortigiana. Per questo, a differenza dell'*Innamorato*, il *Furioso* è pieno di richiami a situazioni, fatti, personaggi della realtà in cui Ariosto si trova a vivere e che è segnata dalle guerre d'Italia (anche con variazioni di punti di vista da una redazione all'altra). Attraverso la perfezione del linguaggio e del disegno narrativo, il nobile ferrarese Ariosto intende sottolineare il valore e lo splendore del mondo in cui il poema ha le sue radici.

Ma l'evidente destinazione cortigiana dell'opera si scontra subito con la travagliata condizione di cortigiano dell'Ariosto, e soprattutto con la sua cultura, con il suo modo di guardare e valutare il comportamento degli uomini. Così i valori eroici emergono attraverso un confronto con ciò che a essi si oppone, con l'errore, la follia, il desiderio insoddisfatto: si scopre infatti come dietro ogni cosa si celi il suo contrario, come il bene e il male convivano in un equilibrio precario che non permette alcuna sicurezza. La stessa situazione politica contemporanea rivelava all'Ariosto che gli equilibri in apparenza più stabili erano in realtà pericolosamente minacciati.

Alla funzione cortigiana ed «eroica» dell'*Orlando furioso* si accompagna quindi, fin dalla prima redazione, una funzione di sotterranea critica a quegli stessi valori cortigiani ed eroici che scaturisce dall'intervento, nel poema, dell'autore stesso che dialoga con i lettori, alludendo anche alla propria persona, ai propri desideri e affetti, ai propri contrasti con la vita di corte. E, al di là dei destinatari ufficiali del poema, l'autore sembra cercare altri, che gli permettano un rapporto più libero, più vario e più gratificante: questi destinatari sono innanzi tutto le «donne», a cui spesso egli si rivolge, negli esordi dei canti, con complimenti, omaggi scherzosi, battute pungenti; poi gli amici e i letterati in grado di apprezzare pienamente il valore della sua opera.

L'Ariosto, che ha in mente un pubblico di lettori di orizzonte nazionale, mentre celebra la dimensione cortigiana, rileva insieme l'ambivalenza di ogni scelta umana, la relatività di ogni azione e di ogni valutazione. L'autore, la società, i lettori, i personaggi e le loro avventure, tutto è toccato da questa ambi-

Il motivo
encomiastico

Funzione
cortigiana
ed eroica
del poema

Critica
ai valori
cortigiani
ed eroici

I veri destinatari

Ambivalenza e
contraddizione

valenza, che ha come suo fondamentale strumento l'*ironia*. Non c'è quasi momento dell'*Orlando furioso* in cui l'autore non guardi con sorridente distacco a quanto sta dicendo: il suo discorso procede lungo due piani paralleli, in un gioco tra forze contrarie che la sua ironia non intende negare, ma vuole anzi riconoscere e comprendere nel loro rapporto conflittuale.

4.3.8. I temi essenziali.

L'ironia
ariostesca

Secondo una celebre formula di Hegel, l'ironia ariostesca tenderebbe a «dissolvere» il mondo cavalleresco, svuotando il valore di tutta la tradizione medievale, mostrando il suo carattere di finzione, riducendo i suoi modelli eroici a pura invenzione narrativa. Ma in realtà questa ironia tende non tanto a «dissolvere», quanto a mostrare la legittimità e il valore di punti di vista tra loro opposti. Così, rispetto a quella materia, l'Ariosto non assume atteggiamenti di critica dissacrante: nel rifarsi a fonti da lui ben conosciute e amate, egli infonde anzi nuova vitalità alle avventure cavalleresche, nelle quali vede esemplificati tanti comportamenti sociali. La sua ironia non ha come obiettivo il mondo cavalleresco, ma più in generale le incoerenze dell'agire umano, del quale le «imprese» del poema costituiscono l'immagine fantastica. Attraverso le vicende dei suoi eroi, attraverso una serie di interscambi fra mondo immaginario e mondo reale, l'Ariosto ci svela l'ambivalenza dei modi di essere dell'uomo, e lo fa con gioioso distacco e insieme con affettuosa partecipazione.

Il tema
dell'eroismo

Il tema dell'eroismo percorre l'intero poema, specialmente gli episodi di guerra, e trova il suo culmine nello scontro decisivo tra campioni cristiani e saraceni a Lipadusa (dove muore da prode Brandimarte) e nel duello finale tra Ruggiero e Rodomonte. In tale contesto il poeta ci dà una vigorosa rappresentazione dei caratteri più seri e terribili: evidente è la sua prospettiva aristocratica, che distingue nettamente i cavalieri dalle masse anonime degli altri combattenti, semplice carne da macello spietatamente sottoposta agli scempi più sanguinosi; netta è anche la distinzione tra il mondo «negativo» dei pagani e quello «positivo» dei cristiani, anche se si danno scambi di ruolo e complicità tra i cavalieri dei due campi. Ma il valore e la forza dei guerrieri, quando superano certi limiti, possono trasformarsi nel loro contrario, in pazzia brutta e animale, priva di qualsiasi controllo e coscienza.

Il tema
della pazzia

All'eroismo si affianca così la pazzia, anch'essa diffusa in tutto il poema (fin dal titolo, con l'aggettivo *furioso*). In primo piano, ovviamente, è la follia di Orlando, eccessiva e paradossale, perché colpisce il cavaliere che dovrebbe essere il «savio» per eccellenza, l'eroe più puro e perfetto di tutta la tradizione. Ma la pazzia, in modi meno rovinosi, minaccia molti altri personaggi: essa coincide con il perdersi, con il lasciarsi trascinare da illusioni che impediscono di riconoscere le cose nella loro realtà. Alle radici di questa insania, che è carattere costitutivo dell'uomo, c'è il desiderio di oggetti irraggiungibili e, soprattutto, il desiderio amoroso.

Ogni uomo, e quindi anche l'autore, rincorre qualcosa di inafferrabile: di

questa ininterrotta ricerca è immagine il motivo tradizionale della *quête* cavalleresca, moltiplicata in un gioco di fughe, di inseguimenti, di depistaggi. Angelica è l'immagine più fascinosa del desiderio, è l'oggetto amato che sempre si sottrae all'amante: bellezza rigogliosa e sensuale e insieme evanescente, piena di ingenuità infantili e di malizie sottili, essa preferisce all'amore dei grandi eroi quello di un umile paggio, Medoro, e con lui fugge lontano dalla scena del poema, eludendo per sempre i suoi spasimanti.

Il tema
del desiderio

Al ruolo della pazzia e del desiderio si collega la magia: nel poema agiscono personaggi capaci di creare immagini ingannevoli, che provocano la follia; ma il loro intervento è facilitato dalla disponibilità dei personaggi a lasciarsi illudere e catturare. La stessa Angelica possiede capacità magiche; paesaggi fantastici e oggetti irreali vengono evocati da maghi come Alcina e Atlante: una delle immagini esemplari del poema è quella del palazzo incantato di Atlante, in cui i cavalieri restano imprigionati e dove inseguono senza fine la parvenza degli oggetti del loro desiderio (Orlando insegue la figura fittizia di Angelica, Ruggiero quella di Bradamante, Bradamante quella di Ruggiero, ecc.). Ma spesso sono all'opera semplici simulatori, i quali con i loro artifici riescono a ottenere effetti simili a quelli ottenuti dai maghi.

Il tema
della magia

In realtà il potere della magia e della simulazione nasce dal fatto che i rapporti umani sono dominati da false immagini e apparenze, in cui ciascuno si lascia facilmente irretire. La vita è un susseguirsi di sogni e un continuo perdersi, come mostra l'episodio del viaggio di Astolfo sulla luna: là, insieme al senno di Orlando, si trova tutto ciò che gli uomini continuamente smarriscono; e quel paesaggio fantastico è il perfetto «rovescio» di quello terrestre. La follia domina ogni momento dell'esistenza, e la vera saggezza sta nella consapevolezza che la follia è inevitabile, nel comprendere che il «giudicio umano» è sempre minacciato dall'errore.

Il dominio
della follia

I comportamenti unilaterali, lontani dal senso del limite e dal dubbio, possono produrre la follia più pericolosa, il fanatismo più distruttivo; la vita sociale non dà spazio alla trasparenza assoluta, alla comunicazione diretta e priva di filtri (si tratta di un punto di vista assai vicino a quello espresso da Erasmo da Rotterdam nell'*Elogio della pazzia*, cfr. 4.1.11).

Anche nei rapporti amorosi il possesso totale dell'oggetto amato è irrealizzabile, non si può avere alcuna certezza della sua fedeltà: vari episodi (che hanno al centro il personaggio di Rinaldo) e alcune novelle raccontate all'interno del poema (che si richiamano anche a tradizionali schemi comici) mettono in luce la disincantata morale dell'autore, secondo cui è pura follia voler accertarsi della fedeltà femminile ed è saggezza accontentarsi di rapporti liberi e aperti, accettare l'inganno inevitabile su cui si costruiscono i legami tra i sessi.

Una morale
disincantata
e ambivalente

Ma, confermando la sua ambivalenza, il *Furioso* ci propone anche immagini di fedeltà, di rapporti teneri e fiduciosi, esemplificate da figure di giovinetti che vivono l'amore più puro: queste immagini trovano un'eccezionale espressione «patetica» nelle vicende di Zerbino e Isabella e nel «dolce» eroismo di quest'ultima, che si lascia uccidere pur di mantener fede all'amato morto.

Come nella vita, così nel poema non si dà una realtà unica e oggettiva: i punti di vista, i sentimenti, i comportamenti sono molteplici e contrastanti; e l'esperienza smentisce sempre ogni ipotesi esclusiva e assoluta. L'ironia permette di vedere e riconoscere comunque il rovescio di ogni tema e di ogni situazione.

Una visione
relativistica
della realtà

4.3.9. *Metrica e linguaggio.*L'ottava
ariostesca

Strumento essenziale del ritmo narrativo dell'*Orlando furioso* è l'ottava, di uso ormai abituale nella letteratura romanzesca e cavalleresca. L'Ariosto libera però completamente questo metro dagli schemi ripetitivi che sovente esso assumeva in quella letteratura e gli dà una nuova vita, adattandolo ai toni più vari: a una incalzante drammaticità o a una svagata indifferenza, a un'ambigua ironia o a una elegante lentezza descrittiva. L'ottava diventa il naturale canale di scorrimento di un linguaggio fuso e disteso, che sa ricoprire ogni cosa di un velo prezioso, mantenendo sempre un signorile ed equilibrato distacco.

Elaborazione
linguistica
del poema

Il confronto fra le tre edizioni curate dall'autore permette di seguire il suo lungo lavoro di elaborazione, che cerca rapporti sintattici più misurati e mira a una elegante omogeneizzazione linguistica. Nel più lungo lavoro per la terza edizione del 1532 l'Ariosto espunse i numerosi elementi linguistici lombardi, che conferivano alle prime due redazioni un tono più semplice e acerbo, come un'eco leggera dei modi dell'*Innamorato*. Seguendo le teorie linguistiche dell'amico Pietro Bembo, nella terza edizione egli adegua il poema al nuovo modello vincente della letteratura italiana, quello del fiorentino letterario e petrarchesco: ma non si tratta di un adeguamento passivo e totale, perché l'Ariosto rifugge dalla fredda astrazione del classicismo bembesco e cerca una ben più ricca varietà di toni. A questo nuovo equilibrio collaborano componenti linguistiche e stilistiche di matrice classica, attinte soprattutto dalla poesia latina, e molte altre ricavate da vari poeti italiani (in primo luogo da Dante, la cui imitazione era invece sconsigliata dal Bembo).

Armonia
e deformazione
ironica

Nell'*Orlando furioso* ogni elemento linguistico e stilistico si lascia felicemente trascinare in un flusso ritmico ininterrotto. Questo flusso è come regolato da due forze opposte e compresenti: da una parte una spinta «armonica», che muove verso l'equilibrio, l'omogeneità, la stabilità; dall'altra una spinta dissolvente e ironica, che quasi mette in dubbio e smentisce quell'equilibrio così elegantemente conquistato. In questo gioco di forze contrapposte, lo stile del poema si sottrae a ogni caratterizzazione assoluta e definitiva.

4.3.10. *Interpretazione e significato storico dell'Orlando furioso.*L'interpretazione
crociana

La definizione ancora più diffusa del capolavoro dell'Ariosto è quella data dal Croce in un saggio del 1918, che fa del *Furioso* il «poema dell'armonia»: un'opera tutta in piena luce, retta da un equilibrio impassibile, in cui si dovrebbe vedere la sintesi più significativa della perfezione del Rinascimento.

Ariosto
e Boiardo

In realtà, per interpretare il capolavoro ariostesco occorre fare a meno di concetti così indeterminati e discutibili come quelli di armonia e di Rinascimento: bisogna invece partire dalle sue concrete radici, dall'orizzonte culturale ferrarese e italiano dell'inizio del Cinquecento, dai ricchi materiali narrativi e dai modelli di comportamento che lì si delineano. Il poema nasce, in effetti, come atto di fedeltà e di amore verso una tradizione culturale e un ambiente cor-

tigiano che avevano trovato affascinante espressione nell'*Orlando innamorato*; ma si discosta nettamente dall'entusiasmo ingenuo e non problematico del Boiardo. L'Ariosto confronta quella tradizione e quell'ambiente con un mondo divenuto più mobile e complesso, che vive imprevedibili rivolgimenti e che costringe le classi dirigenti italiane a guardare al di là del contesto locale, verso un più ampio orizzonte, nazionale e internazionale.

L'*Orlando furioso* comunica così con l'intera società colta italiana, con la nuova società letteraria che si stava allora formando nella penisola grazie ai contatti tra i vari centri, contatti resi più fitti dalle guerre di quegli anni. L'Ariosto passa, per così dire, da un modello ferrarese a un modello italiano (come conferma la sua adesione non pedissequa al classicismo moderno propugnato dal Bembo); e il suo poema acquisisce una misura e un equilibrio mai prima raggiunti dalla letteratura di corte. Tutto un mondo, tutto un repertorio di ideali «cortesi», di invenzioni e di fantasie, viene dunque portato alla sua più rigogliosa maturità.

Ma nel *Furioso* le tensioni e le contraddizioni non si annullano: esse animano il suo ritmo narrativo e sostengono la ricca tematica, fino a toccare gli stessi fondamenti della parola poetica. Il poema ariostesco è una delle espressioni più alte di quella che abbiamo chiamato «cultura della contraddizione» (cfr. 4.1.9), grazie alla sua struttura narrativa, che afferma la gioia del raccontare e dell'avventura, gli ideali dell'eroismo, della bellezza e della perfezione, e nello stesso tempo mette in dubbio ogni valore assoluto, ogni sopravvalutazione della stessa poesia e della stessa bellezza. Le armi e gli amori, le passioni e le energie dell'uomo si rivelano connesse con l'illusione, con l'inganno, con la follia. Nella storia della letteratura moderna l'*Orlando furioso* è il primo capolavoro che sappia reggersi su una continua ambivalenza: è il primo grande modello letterario che si costruisce mettendo in dubbio ogni certezza etica e psicologica. Questa sua grande novità è stata intesa e raccolta solo marginalmente dalla letteratura italiana dei secoli successivi.

Dal modello
ferrarese
al modello
italianoAriosto
e la cultura della
contraddizione

4.4. Il Classicismo e la fondazione dei nuovi modelli

4.4.1. Conflitti di linguaggi e fondazione di nuovi modelli.

Letterati
e identità
linguistica

La questione
della lingua
nel sec. XVI

Nel periodo delle guerre d'Italia, con la progressiva perdita della «libertà» degli Stati italiani e la disgregazione sociale e politica del paese, gli intellettuali tendono a cercare sicurezza e continuità su un terreno culturale comune, definendo un'identità letteraria e linguistica che diventi strumento di aggregazione e in cui possano riconoscersi i nobili e i colti di tutti i centri italiani; per questo motivo sentono la necessità di uscire dalla pluralità di sperimentazioni linguistiche e letterarie che aveva caratterizzato la nuova letteratura volgare tra il 1470 e il 1494. Al centro della discussione culturale vi è così, fin dall'inizio del secolo XVI, la *questione della lingua*: cercare una lingua che, superando la frammentazione delle esperienze quattrocentesche, si imponga con caratteri ben definiti in tutta la penisola significa per l'appunto cercare una comune identità per la cultura italiana. Ma i caratteri di questa lingua comune vengono definiti attraverso scelte e impostazioni culturali tra loro molto diverse; e i conflitti vivaci tra le varie posizioni mostrano come la ricerca del modello linguistico sia anche ricerca di un modello di comportamento. I primi contributi alla questione della lingua vengono proprio da ambienti cortigiani, con gli interventi di VINCENZO COLLI detto il CALMETA (1460 ca-1508), di ANGELO COLOCCI (1467-1549), di MARIO EQUICOLA (1470-1525): cfr. DATI, tav. 43.

Nei primi decenni del nuovo secolo la ricerca (anche in grandi autori come Machiavelli e Ariosto) resta molto aperta, con prospettive eterogenee e con una relativa continuità nei confronti delle esperienze «miste» degli anni precedenti, mentre perdura una letteratura in latino, considerata ancora da molti intellettuali l'unico strumento di comunicazione nazionale e universale. Ma intanto vengono già elaborati due nuovi grandi modelli classicistici, quello linguistico e letterario del Bembo e quello cortigiano del Castiglione, che cominciano ad affermarsi e diffondersi a partire dagli anni Venti.

Nel frattempo l'impegnativo confronto tra la letteratura in volgare e la letteratura greca e latina genera un ampio sistema di generi letterari moderni, con una ricca produzione che fa sempre riferimento ai grandi modelli classici, ma in cui si afferma definitivamente l'uso del volgare. Mentre arretra la produzione in latino, dagli anni Trenta si assiste a una maggiore diffusione – nella società intellettuale e cortigiana – sia dei modelli classicistici di Bembo e Castiglio-

ne, sia dei diversi generi letterari volgari; e il classicismo moderno conquista definitivamente il pubblico colto.

Cominciano intanto a infittirsi le discussioni teoriche, ma in modo sempre più «tecnico» e specialistico; un nuovo importantissimo terreno di discussione, entro l'orizzonte classicistico, è offerto dalla vera e propria «riscoperta» della *Poetica* e della *Retorica* di Aristotele, che prende avvio negli anni Quaranta. Si cerca ora una definizione più rigida del sistema dei generi letterari; e la fissazione delle norme classicistiche finisce per incontrarsi con il nuovo clima della Controriforma, che ne modifica radicalmente i connotati.

La *Poetica*
e la *Retorica*
di Aristotele

4.4.2. Pietro Bembo: una cultura umanistica, mondana e cortigiana.

PIETRO BEMBO nacque a Venezia il 20 maggio 1470 da una delle grandi famiglie dell'aristocrazia cittadina, ed ebbe una buona educazione sia in ambito letterario sia filosofico.

Sul Bembo esercitarono grande influenza i filosofi dell'università di Padova e alcuni autori che nel Veneto sviluppavano esperienze molto colte di poesia volgare. Da giovane compì molti viaggi al seguito del padre, che aveva incarichi ufficiali da parte della Repubblica di Venezia e intendeva spingere il figlio alla carriera politica; fu in Sicilia nel 1492 e soggiornò a Ferrara tra il '97 e il '99 e tra il 1502 e il 1505 (qui ebbe tra l'altro stretti rapporti di amicizia con l'Ariosto). Nei viaggi e nelle relazioni con scrittori e gentiluomini di diversi centri italiani egli definì sempre meglio la sua vocazione di scrittore e di filologo, rivolta sia al latino che al volgare, che lo allontanava in parte da Venezia e dall'ambiente familiare. Il rapporto col grande stampatore e filologo ALDO MANUZIO (1450-1515) lo indusse ad affrontare le prime prove di una filologia applicata ai testi in volgare.

La formazione

Il lavoro
filologico

La vita del Bembo fu animata da amori forti, ma quasi segreti, come quello per la nobildonna veneta Maria Savorgnan e quello, addirittura rischioso (ma su cui non si hanno notizie precise), con Lucrezia Borgia, figlia del papa Alessandro VI e moglie di Alfonso I d'Este. Il testo più importante di tutta la sua esperienza giovanile è proprio un dialogo d'amore, gli *Asolani*, stampato da Aldo Manuzio nel 1503; si tratta di tre libri in prosa (in cui sono intercalate alcune canzoni), ambientati ad Asolo, nella collina trevigiana, nella villa dell'ex regina di Cipro Caterina Cornaro; di fronte a una nobile brigata in festa per le nozze di una damigella della Cornaro, tre giovani (Perottino, Gismondo e Lavinello) parlano dell'amore da punti di vista diversi.

Gli *Asolani*

Contenuto
dell'opera

Perottino parla del dolore e del malessere che nasce dall'amore. Gismondo esalta invece questo sentimento come fonte di gioia e di piacere. Lavinello supera la contraddizione tra le due posizioni vedendo nell'amore il desiderio della «vera» bellezza (e la bellezza «non è altro che una grazia che di proporzione e di convenenza nasce e d'armonia delle cose»), e conclude il dialogo riferendo il discorso di un santo «romito» che mostra come la vera bellezza sia quella del mondo ultraterreno e il vero amore conduca alla visione della bellezza e della bontà divine.

Esperienza
amorosa
e società
cortigiana

Lo sfondo mondano del dialogo (anche gli spunti tratti dalla filosofia platonica dell'amore sono usati in una chiave tutta mondana) si ispira all'elegante conversazione della brigata del *Decameron*; e anche dal punto di vista linguistico il Bembo cerca di ricalcare la sua prosa su quella del Boccaccio. I diversi aspetti dell'esperienza amorosa sono presentati con immagini eleganti e misurate, in cui poteva riconoscersi una società cortigiana che affermava la propria dignità culturale proprio attribuendo un particolare spazio al conversare d'amore e al rapporto con le donne: il libro ebbe perciò grandissimo successo nella società aristocratica di quegli anni.

Gli anni 1505-13

Nell'ottobre 1505 il Bembo partì per Roma, per cercarvi una sistemazione adeguata alle sue ambizioni culturali; si fermò invece a Urbino, dove rimase fino al 1512. Nella corte ducale – sotto l'ultimo duca della famiglia dei Montefeltro, Guidubaldo (morto nel 1508), e sotto il suo violento successore, Francesco Maria della Rovere, nipote del papa Giulio II – si raccoglievano eleganti nobildonne (in primo luogo le due duchesse Elisabetta ed Eleonora Gonzaga) e vari personaggi venuti da centri diversi (dal mantovano Baldassar Castiglione al fiorentino Giuliano de' Medici, a Bernardo Dovizi da Bibbiena, ecc.). Lì il Bembo iniziò la stesura delle *Prose della volgar lingua*.

4.4.3. La carriera ecclesiastica del Bembo e le *Prose della volgar lingua*.

La carriera
ecclesiastica

Dal nuovo papa Leone X il Bembo ricevette la carica di datario dei Brevi (responsabile dei documenti ufficiali pontifici): egli entrò così nella carriera ecclesiastica, da cui ricavò una consistente quantità di benefici e compì alcune missioni diplomatiche, che non ebbero però successo e gli procurarono forte delusione. Fu uno dei protagonisti della vita culturale romana durante il papato mediceo e a Roma conobbe Ambrogina Faustina della Torre, detta la Morosina, dalla quale ebbe tre figli e con cui visse negli anni successivi, nonostante la sua condizione di «chierico». Dopo un soggiorno veneziano nel '19 lasciò Roma e tornò nel Veneto all'inizio del '21. L'ingresso nell'ordine dei gerosolimitani (1522) non gli impedì di continuare la sua libera vita privata, divisa tra gli affetti e gli studi. Portò finalmente a termine le *Prose della volgar lingua*, il cui manoscritto fu offerto al papa Clemente VII nel 1524 e la cui stampa uscì a Venezia nel 1525.

Le *Prose della
volgar lingua*

Quest'opera è costituita da un dialogo in tre libri tra il fratello Carlo Bembo, Giuliano de' Medici, Federico Fregoso ed Ercole Strozzi, i quali discutono esprimendo punti di vista diversi sulla natura della «perfetta» lingua da usarsi nelle scritture volgari. L'autore – la cui opinione è esposta nel dialogo da Carlo – afferma la superiorità del fiorentino dei grandi scrittori del Trecento: ma da questi egli esclude Dante, la cui lingua appare troppo piena di elementi «umili», dialettali e di origine composita; Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa presentano invece una lingua organica e perfetta, dall'armonia e dall'equilibrio insuperabili. Questa lingua deve servire come un modello assoluto che, evitando ogni compromesso con la minuta realtà del mondo quotidiano,

Un modello
assoluto

permetta di sottrarre le scritture contemporanee alla minaccia del tempo e conferisca a esse un valore stabile e duraturo.

Il rifiuto radicale dei più recenti tentativi di sperimentazione letteraria volgare si afferma in Bembo attraverso l'ideale di un classicismo moderno, di una lingua scritta stabile e depurata; e in questo ideale si sente l'influenza della diffusione della stampa: sono infatti la fissità e la stabilità della scrittura assicurate dalla stampa a permettere una scelta così sicura in una tradizione letteraria che prima era rimasta affidata alla relativa incertezza e varietà delle scritture manuali. Le qualità essenziali di questa lingua «perfetta» sono però riconosciute attraverso due categorie piuttosto esteriori e indeterminate, quelle della *gravità* e della *piacevolezza*; più sottile e rigorosa è l'analisi tecnica e retorica che il Bembo svolge delle forme lessicali e grammaticali, elaborando nel terzo libro delle *Prose* una vera e propria grammatica del volgare.

Un classicismo
modernoGravità
e piacevolezza
della lingua

La forma letteraria volgare che più interessa il Bembo è la lirica; nelle *Rime*, composte ed elaborate per tutto l'arco della sua vita e raccolte a stampa una prima volta nel 1530, si ha una riproduzione attenta ed equilibrata delle misure assolute e immobili della lirica di Petrarca: la parola poetica sempre uguale a se stessa cerca uno splendore formale, rispetto al quale i contenuti appaiono come qualcosa di inessenziale, di esterno, di accidentale.

Le *Rime*

Con la teorizzazione delle *Prose* e con l'esempio delle *Rime* il classicismo volgare del Bembo – che si impose in ogni centro italiano e nei più diversi generi letterari – imprime un nuovo sviluppo alla storia della nostra letteratura, rompendo con le tendenze del recente passato e imponendo una omogeneizzazione della lingua letteraria nazionale. La sua affermazione fece cadere definitivamente, proprio tra il '20 e il '30, la preminenza del latino.

Bembo continuò la sua attività di studioso, scrivendo nuove opere, risistemando e correggendo le precedenti, curandone nuove edizioni. Nel '30 ebbe l'incarico di bibliotecario e storico ufficiale della Repubblica di Venezia, e iniziò la redazione in latino dei dodici libri delle *Rerum Venetarum historiae* (Storie di Venezia). Nel '35 morì l'amata Morosina. Nel marzo 1539, a coronamento della sua vita di intellettuale e della sua carriera ecclesiastica, fu nominato dal papa Paolo III cardinale. Tornò allora a Roma, dove morì il 19 gennaio 1547.

Gli ultimi anni

4.4.4. Baldassarre Castiglione: vita di un gentiluomo dall'Italia padana alla Spagna imperiale.

BALDASSARRE CASTIGLIONE nacque il 6 dicembre 1478 a Casatico di Marcaria, da una famiglia della nobiltà militare legata ai marchesi di Mantova. La sua formazione letteraria e umanistica, militare e mondana, si svolse soprattutto nella Milano di Ludovico il Moro, dove egli visse tra il 1490 e il 1499. Alla morte del padre (1499) ebbe, come primogenito, la responsabilità della famiglia (anche se dell'amministrazione dei beni si occupò quasi sempre la madre, con la quale egli mantenne per tutta la vita un rapporto molto affettuoso) e fu assunto al servizio del marchese Francesco Gonzaga.

La vita

La carriera
cortigiana

Nel 1503 si recò a Roma in missione diplomatica; in ottobre partecipò col suo signore (luogotenente generale dell'esercito francese in Italia) alla battaglia del Garigliano, che determinò il ritiro dei Francesi dall'Italia meridionale. Nel 1504 lasciò il Gonzaga per il duca di Urbino Guidubaldo da Montefeltro; soggiornò a Roma e a Urbino, dove animò la vita di corte, occupandosi anche di feste e di spettacoli. Tra le missioni diplomatiche, ne compì una in Inghilterra (autunno 1506), dove ebbe la stima del re Enrico VII. Alla morte del duca passò al servizio del successore Francesco Maria Della Rovere, partecipando alla tumultuosa attività militare del papa Giulio II. Nel carnevale del 1513 si occupò dell'allestimento scenico per la rappresentazione, nel palazzo ducale, della *Calandria*, la commedia dell'amico Bernardo Dovizi da Bibbiena (cfr. 4.4.12).

La carriera
ecclesiastica

Nel 1516 Leone X conferì il titolo di duca di Urbino al nipote Lorenzo, scacciando il Della Rovere, che il Castiglione seguì in esilio a Mantova, ove sposò la nobildonna Ippolita Torelli, che morì nel 1520, dopo avergli dato tre figli. Nel '19 era di nuovo a Roma. Nel 1521 prese la tonsura, entrando nella condizione ecclesiastica e acquisendo vari benefici. In quegli anni la sua attività politica e diplomatica fu al centro di una serie di rapporti e di alleanze in tutta l'Italia. Nel 1525 venne inviato come nunzio apostolico in Spagna: a Madrid tenne un evidente atteggiamento filospagnolo. Non fece molto per evitare il fallimento della politica papale e il sacco di Roma, ma si guadagnò la stima dell'imperatore Carlo V, della corte e dei gentiluomini spagnoli.

In Spagna

Morì per febbri violente a Toledo il 2 febbraio 1529, suscitando il compianto dello stesso imperatore, che salutò in lui «uno dei migliori cavalieri del mondo».

Un osservatorio
privilegiato
sulla società
del tempo

Nel momento più convulso dell'età delle guerre d'Italia, il Castiglione poté osservare la situazione del tempo da punti di vista particolarmente privilegiati: prima di tutto nel mondo delle corti e della nobiltà padana, a cui egli stesso apparteneva; poi nella corte di Urbino, luogo di raccolta di gentiluomini diversi e centro di notevole elaborazione culturale; poi nelle strutture dello Stato della Chiesa e nella carriera ecclesiastica. I suoi rapporti, d'altra parte, assunsero una dimensione sempre più internazionale, ed egli tenne conto della forza delle potenze in gioco sul territorio italiano: in un primo momento egli si accostò alla Francia, ma in seguito si legò sempre di più alla Spagna, diventando anche un difensore intransigente del cattolicesimo contro le minacce dell'eresia.

La sua cultura ricca e varia non è però, a differenza di quella del Bembo, la cultura di un professionista; la letteratura è per lui una espressione del suo essere gentiluomo e un modo di partecipare alla vita della società nobiliare. Tra i suoi scritti occorre ricordare anche alcune misuratissime poesie latine e una vivace corrispondenza in volgare, che offre una immagine assai significativa delle concrete relazioni sociali dell'ambiente aristocratico italiano ed europeo del primo Cinquecento (si tratta di circa millenovecento lettere).

4.4.5. Il Cortegiano.

L'opera che impegnò Castiglione per gran parte della vita è il *Libro del Cortegiano*, dialogo in quattro libri.

Stesura
e redazioni

Il *Cortegiano* fu iniziato probabilmente intorno al 1513 e i manoscritti a noi giunti mostrano che ebbe stesure diverse: la prima compiuta intorno al '16, con un pro-

logo dedicato al re di Francia; una seconda elaborata tra il '18 e il '21; una terza scritta tra il '21 e il '24, sottoposta poi a correzioni e infine stampata a Venezia nel 1528. Nel passaggio da una redazione all'altra si hanno non solo mutazioni formali, ma anche sottili variazioni ideologiche che portano l'autore da una visione più aperta, dinamica e sperimentale a una più chiusa, controllata e idealizzante.

Il dialogo è ambientato nel palazzo di Urbino nel 1507; mentre il duca Guidubaldo, malato, è nelle sue stanze, la duchessa Elisabetta e la signora Emilia Pio guidano una conversazione mondana, a cui partecipano tutti i più illustri personaggi che allora frequentavano Urbino: Ludovico da Canossa, Ottaviano e Federico Fregoso, Giuliano de' Medici, Cesare Gonzaga, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Pietro Bembo e altri. Si cerca prima di tutto un gioco di società che allieti i convenuti e su proposta di Federico Fregoso si decide di «formar con parole un perfetto cortegiano», di definire cioè le forme e le norme del comportamento del perfetto uomo di corte. In una conversazione piena di battute e di scambi disinvolti tra gli interlocutori, Ludovico da Canossa definisce nel primo libro l'immagine fisica e morale del perfetto cortigiano; nel secondo libro Federico Fregoso mostra «in qual modo e maniera e tempo il cortegiano debba usar le sue bone condizioni», e il Bibbiena regola l'uso delle facezie nella vita di corte; nel terzo libro Giuliano de' Medici delinea i caratteri della perfetta donna di palazzo; nel quarto Ottaviano Fregoso esamina i rapporti tra il cortigiano e il principe, e il dialogo viene concluso dal Bembo con una esaltazione dell'amore come via verso il bene divino.

Contenuto
del dialogo

Dalla corte di Urbino, che nel dialogo appare come un luogo mitico, immagine di una felicità perduta, il Castiglione ricava delle leggi di equilibrio e di misura su cui basare una figura globale di uomo di corte, per lui il modello più compiuto e integrale di uomo, che sa armonizzare capacità tecniche e attitudini pratiche, relazioni sociali e immagine della propria persona, il tutto a sostegno del potere dei nuovi Stati assolutistici.

Il mito urbinato

Gli ideali classici si legano qui a una esplicita funzione sociale; ma il classicismo di Castiglione appare molto più libero e comprensivo di quello del Bembo, come dimostra tra l'altro la posizione che egli prende sulla questione della lingua. Il Castiglione crede in uno scambio fecondo tra parola orale e scrittura, in un equilibrio che tenga conto della «consuetudine» contemporanea e della varietà dei linguaggi d'Italia, ed eviti l'imitazione di modelli troppo stretti e vincolanti. La lingua è un organismo mobile e lo scrittore di corte deve regolarla sul «bon giudizio», che si costruisce su rapporti sociali aperti, nazionali e internazionali, e comporta una scelta che vuol essere tutta «moderna», lontana dall'orizzonte chiuso dei linguaggi locali e municipali.

Un classicismo
aperto
e una lingua
«moderna»

Non solo la lingua, ma tutti gli aspetti della vita del cortigiano si richiamano a questo criterio del *bon giudizio* fondato proprio sulla relatività e la variabilità. Pur mirando a un comportamento «perfetto», Castiglione avverte infatti come nessuna forma, nell'uso sociale che gli uomini ne fanno, possa essere assoluta e sicura, come sia sempre necessario un confronto rischioso con la realtà, eterogenea e in continua «mutazione».

Relatività
della vita
e «bon giudizio»

Sul «bon giudizio» si dovrà costruire anche la *grazia*, qualità essenziale per imporre con successo la propria immagine allo sguardo degli altri; ma questo lavoro di costruzione richiede un forte impegno, che dovrà però nascondere se

«Grazia»
e «sprezzatura»

stesso, al punto di far sembrare naturale e spontaneo ogni comportamento artificiale. Qualità centrale nel *Cortegiano* è infatti quella che il Castiglione chiama *sprezzatura*, cioè una totale «desinvoltura» che «nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi».

Castiglione
e la cultura della
contraddizione

Nel gioco sottile di questi rapporti tra «arte» e «natura», il comportamento del cortigiano tende così a definirsi come su una scena, come in un teatro delle apparenze, che equivale a un teatro di potere. Questo orientamento tiene conto di alcuni temi di quella «cultura della contraddizione» (cfr. 4.1.9) che abbiamo visto agire anche su Machiavelli e Ariosto.

Ideale cortigiano
e trasformazioni
storiche

Il successo del *Cortegiano* in tutte le corti europee sarà dovuto proprio all'intreccio, che non sempre è facile districare, tra la ricerca di una perfezione assoluta e ideale e quella, opposta, di un equilibrio «scenico», di un sottile compromesso tra artificio e natura. Ma tra le ragioni del suo successo c'è anche il fascino letterario del dialogo, della «grazia» signorile delle voci dei dialoganti, che offrono un'immagine quasi mitica della corte di Urbino. Nella rappresentazione di questo mondo – che divenne un modello per la società cortigiana europea e per i comportamenti dei funzionari dei nuovi Stati assolutistici – si riassume il sogno di una vita perfetta e sicura di sé: esaltare questo sogno era un modo di rispondere alle rovinose «mutazioni» dell'Italia contemporanea.

4.4.6. Una diversa ipotesi classicistica: Giovan Giorgio Trissino.

Negli anni in cui si elaborano e si diffondono i nuovi modelli classicistici di Bembo e di Castiglione si sviluppano altri tentativi analoghi, meno coerenti e rigorosi, che per lo più non ottengono grandi risultati, ma che hanno comunque notevole significato culturale e sociale.

Giovan Giorgio
Trissino

La partecipazione alle discussioni linguistiche è uno dei motivi di notorietà di GIOVAN GIORGIO TRISSINO (1478-1550), appartenente alla grande aristocrazia cittadina di Vicenza, che fu in contatto col mondo delle corti dell'Italia padana, con Firenze e con la Roma medicea, e svolse in diversi momenti importanti missioni politiche e diplomatiche.

La riforma
ortografica

Il Trissino scoprì il testo del *De vulgari eloquentia* di Dante (cfr. 2.1.7) e lo divulgò a Firenze intorno al 1513, propugnando una lingua «italiana» basata su un «parlare comune» da non identificare col fiorentino. Nel 1524 pubblicò una *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua toscana*, che scatenò accese polemiche, poiché proponeva una riforma ortografica che prevedeva l'adozione – nell'alfabeto italiano – di lettere greche per rappresentare fonemi altrimenti non distinguibili (come le vocali chiuse e aperte); la riforma non ebbe successo, ma fu testardamente applicata dal Trissino nei suoi scritti. Sintesi delle sue idee sulla lingua è il dialogo *Il Castellano* (1529).

Un classicismo
severo
e consequenzioso

La sua ricerca si rivolge soprattutto ai grandi generi «seri» della letteratura classica, la *tragedia* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 47) con la *Sofonisba* e il *poema eroico* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 63) con il lungo poema in endecasillabi sciolti *L'Italia liberata dai Goti*: in quest'opera Trissino rifiuta il romanzesco e la libertà di

GENERI E TECNICHE tav. 47

La tragedia classicistica nel Cinquecento e nel Seicento

I testi dei grandi tragici greci e la lettura che del genere tragico forniva la *Poetica* di Aristotele costituiscono un fondamentale punto di riferimento per tutti coloro che nel secolo XVI tentano di costruire in Italia un moderno teatro tragico; in molti casi essi recepiscono anche l'influsso delle tragedie latine di Seneca, di carattere più letterario e non legate all'esperienza dello spettacolo.

Si tratta di tentativi di varia natura, ma quasi tutti astratti, privi di vera teatralità (a differenza di ciò che, nello stesso periodo, si verifica nel genere comico). Gli autori sono quasi tutti degli studiosi e degli eruditi, che tentano la tragedia soprattutto perché, secondo l'insegnamento di Aristotele, essa si configura come il genere letterario più concentrato e «perfetto», quello classico per eccellenza: ma proprio l'eccessivo scrupolo esibito nell'imitazione dei modelli antichi impedisce a questi autori di raggiungere l'intensa drammaticità espressa nei coevi capolavori inglesi e spagnoli.

Questi tragediografi mettono comunque a punto, tra polemiche spesso roventi, una forma drammatica che ebbe grande importanza per la successiva cultura teatrale europea. I conflitti tragici avevano di solito come sfondo gli spazi del potere (la corte in primo luogo) e coinvolgevano personaggi appartenenti al più alto grado sociale (re e principi, soprattutto), mentre la commedia doveva rappresentare la vita «privata», svolgersi in ambienti borghesi e cittadini. E se nella commedia si impose la scrittura in prosa, nella tragedia si scelse sempre i versi (con prevalenza quasi totale dell'endecasillabo sciolto).

L'ambientazione della tragedia, anche se si collocava spesso nel mito e nella storia più lontana, permetteva di alludere in qualche modo ai reali conflitti politici del tempo e alla problematica della *ragion di Stato* (cfr. 5.1.8).

segue

struttura dell'*Orlando furioso* e propone un modello eroico, che cerca di seguire Omero e gli insegnamenti della *Poetica* di Aristotele.

4.4.7. Il sistema dei generi.

La fondazione del sistema dei generi letterari moderni non avviene mediante una astratta definizione di regole, ma attraverso tentativi ed esperimenti diversi, che nascono dal bisogno di individuare forme di comunicazione letteraria valide per l'intero orizzonte nazionale.

Una prospettiva
nazionale

Occorre distinguere prima di tutto tra i generi che si erano già imposti per loro conto nella tradizione volgare romanza, e quelli che invece hanno origine dal proposito di ricreare in età moderna alcuni generi essenziali della letteratura classica.

I generi che continuano direttamente la tradizione volgare sono innanzi tutto quello lirico e quello novellistico, che hanno come punto di riferimento Petrarca e Boccaccio; ma, mentre per la *lirica* si impone la particolare interpre-

I generi
della tradizione
volgare

Ecco un elenco delle opere e degli autori tragici più rappresentativi del Cinquecento e del Seicento.

GIOVAN GIORGIO TRISSINO (4.4.6):

Sofonisba (prima tragedia classicistica, 1515 ca, fedele ai modelli greci anche nell'uso del coro; la vicenda è comunque tratta dalla storia romana).

GIOVANNI RUCELLAI (1475-1525):

Rosmunda (segue i modelli greci, ma l'argomento è tratto dalla storia medievale); *Oreste*.

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO (5.2.1):

Orbecche (rappresentata nel 1541, stampata nel 1543); tragedia dell'orrore, sul modello di Seneca, presenta una analisi della violenza legata al potere regale.

SPERONE SPERONI (4.4.16):

Canace (1542, tentativo di tragedia classicistica «aperta», composta con metri di vario tipo, basata su una vicenda mitologica che tratta un episodio d'incesto. Suscitò vivacissime polemiche).

PIETRO ARETINO (4.5.10):

Orazia (1546, affronta un'ambiziosa tematica storico-politica).

LUIGI GROTO (detto il CIECO D'ADRIA, 1541-1585):

Dalida (1572); *Adriana* (1578, vicenda ricavata dalla novella su Romeo e Giulietta di Luigi da Porto, su cui cfr. 4.4.12).

POMPONIO TORELLI (1539-1608):

Merope (1589); *Tancredi* (1597, vicenda ricavata dal *Decameron*, IV, 1); *Galatea* (1603); *Vittoria* (1605); *Polidoro* (1605): queste tragedie offrono un'inquietante indagine dei conflitti tra la «ragion di Stato» e il diritto, tra potere e civiltà.

TORQUATO TASSO (5.2):

Torrismondo (cfr. 5.2.14).

GIOVANNI DELFINO (1617-1699, cardinale dal 1667):

Medoro; *Lucrezia*; *Cleopatra*; *Creso*; divulgate manoscritte e stampate dal 1725. Per le opere di FEDERICO DELLA VALLE e CARLO DE' DOTTORI, cfr. 5.5.6 e 5.5.7.

tazione classicistica del Petrarca proposta dal Bembo, la *novella* resta un genere più aperto e meno vincolato a precisi schemi. Si deve poi aggiungere il *romanzo* o *poema cavalleresco*, che trova un modello tutto moderno e attuale nell'*Orlando furioso* e a cui si oppone la ricerca classicistica di un *poema eroico* più compatto e severo. Ancora alla tradizione volgare appartiene la *poesia burlesca*, che trova però una forma nuova grazie all'opera di Francesco Berni, iniziatore di un genere particolare, definibile come *poesia bernesca* (cfr. 4.6.6 e GENERI E TECNICHE, tav. 54).

Il riferimento alla letteratura classica è essenziale per i nuovi *generi teatrali* (cfr. 4.4.11 e anche 4.1.13) e per il *dialogo* (cfr. TERMINI BASE 23 e 3.3.6), che si adatta comunque a esprimere la più ampia tematica legata alla vita nobiliare

I generi di origine classica

contemporanea. Quasi tutta la ricca produzione di *trattatistica* è in forma di dialogo e trova in Bembo e Castiglione i modelli più apprezzati. Ma non va trascurato il *dialogo comico*, che rovescia giocosamente gli schemi della più elegante conversazione dialogica (basti l'esempio dell'Aretino). Un ruolo notevole ha poi la *storiografia*, che in parte traduce in volgare gli schemi umanistici, ma trova nuovi eccezionali modelli in Machiavelli e Guicciardini.

Uno statuto a sé hanno infine alcuni generi intermedi: per la poesia il *poemetto*, specialmente di tipo mitologico, erudito, geografico, e la *satira*; per la prosa l'*orazione* e la *lettera* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 48, 45, 55, 51), che sono condizionate dalle loro molteplici destinazioni pratiche e tendono a specializzarsi secondo leggi e schemi precisi.

Generi intermedi

4.4.8. La lirica petrarchistica.

Sulle orme del Bembo, e anche prima che le sue *Prose della volgar lingua* e le sue *Rime* si diffondano in tutta la penisola, si sviluppa nel secolo XVI una lirica petrarchistica «regolare» e ben controllata. Gli aristocratici e più in generale tutti coloro che hanno una certa familiarità con la scrittura si servono del linguaggio lirico del Petrarca (specialmente nella forma metrica più semplice e più facile da maneggiare, il *sonetto*) per mostrare la loro partecipazione a una «degnata» vita sociale.

Petrarchismo aristocratico

La scrittura lirica non riguarda più soltanto gli scrittori specializzati, come in parte accadeva ancora per la poesia cortigiana del tardo Quattrocento; e specie a partire dagli anni Trenta, quando termina la fase più acuta delle guerre d'Italia, si diffonde l'uso della lirica come elegante forma di comunicazione tra gentiluomini (ricchissima è la produzione di sonetti di corrispondenza).

Uso sociale della lirica

In queste poesie l'esperienza amorosa è spesso riferita ad amori fittizi o legata a pure convenzioni sociali: essa serve a riconoscere e ad affermare — come proprio il Bembo mostrava col suo uso del Petrarca — la capacità di vivere in modo esemplare. Seguendo il canone petrarchesco della *pluralità* (cfr. 2.4.12), ogni espressione si realizza attraverso segni tra loro simili che si moltiplicano e si rinviano l'un l'altro, ripetendo con misura qualcosa di già dato ed escludendo ogni realtà imprevedibile. L'astrazione di Petrarca e la semplificazione che ne aveva fatto Bembo si riducono così spesso a una pura combinazione di forme sempre uguali, tanto che questo petrarchismo può definirsi un «sistema della ripetizione» (A. Quondam), che svuota e rende esteriori quegli stessi significati spirituali che il Bembo ricavava dal *Canzoniere* del Petrarca.

Esperienza amorosa e vita esemplare

Se si guarda agli autori che si distinguono dalla massa di quanti fanno un uso solo meccanico ed esteriore della lingua poetica, si possono individuare quattro diverse tendenze e aree di diffusione della lirica petrarchistica in questa prima fase, che può considerarsi chiusa intorno al 1559.

Tendenze del primo petrarchismo

1. *Area veneta*: è molto forte la fedeltà al Bembo (ad esempio nelle *Rime* del nobiluomo BERNARDO CAPPELLO, 1498-1569), il cui modello linguistico fu invano contrastato da ANTONIO BROCARDO.

2. *Area padana e lombarda*: resiste, più che altrove, la continuità con le esperienze cortigiane svoltesi tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento.

3. *Area tosco-romana*: mentre a Firenze è forte l'opposizione al modello del Bembo, altri scrittori di vari centri legati al sistema di potere papale, prima mediceo e poi farnesiano, si confrontano col Bembo, cercando però anche altre vie. Così il raffinatissimo modenese FRANCESCO MARIA MOLZA (1489-1544) propugna un classicismo più prezioso, più vicino alla poesia latina; il lucchese GIOVANNI GUIDICIONI (1500-1541) elabora una severa e controllata poesia religiosa. I più importanti lirici di origine toscana in contatto con l'ambiente romano sono comunque Michelangelo Buonarroti e Giovanni della Casa.

4. *Area meridionale*: dopo il crollo della monarchia aragonese, vengono meno quel tessuto culturale urbano e quel vivace ambiente di corte che avevano caratterizzato la Napoli del tardo Quattrocento. Solo a partire dagli anni Trenta l'aristocrazia feudale napoletana comincia a cercare di propria iniziativa modi di comunicazione culturale che rimedino all'assenza di una corte e alla diffidenza del nuovo potere spagnolo. Si distinguono il lucano LUIGI TANSILLO (1510-1568), gentiluomo impegnato in attività militari e diplomatiche per il regime spagnolo, le cui *Rime* presentano intense immagini di paesaggio e modi patetici e pittorici molto nuovi rispetto al modello del Bembo (egli è anche autore di vari componimenti di altro genere, soprattutto di *poemetti*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 48); ANGELO DI COSTANZO (1507-1582), autore di una raccolta di *Rime* dal linguaggio equilibrato e «cantabile»; GALEAZZO DI TARZIA, barone del feudo di Belmonte in Calabria (1520 ca-1553), nel cui breve canzoniere (di soli cinquanta componimenti) domina un'ostinata ricerca della «gravità», con accesi contrasti e cupe e sorprendenti vibrazioni.

GENERI E TECNICHE tav. 48

Poemetti

Poemi di ridotta estensione erano molto diffusi nella letteratura classica, in forme e con tematiche varie. Collegandosi spesso a grandi generi intermedi come l'*elegia* e l'*idillio* (cfr. TERMINI BASE 22) essi potevano distinguersi sommariamente in *poemetti mitologici* (in cui la narrazione del mito si intrecciava spesso alla narrazione dell'origine di una città o di un luogo), *poemetti idillici* (che ambientavano situazioni e vicende in dolci paesaggi naturali, ma spesso includevano motivi mitici, che li apparentavano ai precedenti), *poemetti erotici* (non privi di nessi con quelli mitologici e idillici), *poemetti didascalici* (che offrivano insegnamenti morali o, più spesso, pratici: il più celebre è quello di Virgilio dedicato alla vita dei campi, le *Georgiche*). A questi tipi di poemetti la letteratura cristiana aggiunse poi quelli *religiosi* (dedicati a vicende della storia sacra o alla celebrazione di feste e ricorrenze).

Assai ricca fu la produzione di poemetti in latino nel Quattro-Cinquecento. Nel tardo Quattrocento il poemetto in volgare fu praticato da Lorenzo il Magnifico in molte sue opere e dal Poliziano nelle *Stanze per la giostra*. Col classici-

4.4.9. La lirica femminile.

Nella società cortigiana dell'età delle guerre d'Italia la donna ha un peso molto più importante che in passato: non è più soltanto oggetto dei discorsi maschili, figura della pura idealità o del desiderio erotico, ma si trova a partecipare in modo più attivo alla vita culturale. La conversazione di corte ruota spesso intorno a eleganti e coltissime dame; la poesia d'amore e i trattati sull'amore (cfr. 4.4.14) attribuiscono alla donna il valore di tramite e mediatrice essenziale dell'esperienza intellettuale; la diffusione della stampa crea un più ampio pubblico di lettrici, sia nell'aristocrazia che nelle classi borghesi cittadine.

Le donne colte fanno proprio il linguaggio petrarchistico, usandolo in primo luogo nella sua funzione di comunicazione sociale: esercitarsi a scrivere in quel linguaggio – nato dalla sublimazione dell'esperienza amorosa dell'uomo e quindi da un punto di vista tutto maschile – è per molte dame un modo di partecipare con piena dignità a una raffinata vita di relazione.

La maggior parte delle poetesse appartiene alla piccola nobiltà (in cui è particolarmente forte l'esigenza di affermare con la cultura la propria identità sociale), ma alla poesia si dedicano anche le *cortigiane* di lusso, eleganti professioniste dell'amore (cfr. PAROLE, tav. 49).

Un grande prestigio nella società letteraria e cortigiana del tempo ebbe VITTORIA COLONNA (1490-1547), che fu in rapporto con la nobiltà colta di tutta la penisola

Partecipazione
delle donne
alla cultura

Adesione
al petrarchismo

Condizione
sociale
delle poetesse

Vittoria Colonna

simo «moderno» del secolo XVI si tentarono poemetti in volgare capaci di ricreare i modelli antichi, e si sperimentarono più forme, perché questo genere non era delimitabile con norme rigorose (anche nelle scelte metriche vi fu notevole oscillazione).

Poemetto mitologico, pieno di spunti erotici, elegante e prezioso, di misurata sensualità, è *La Ninfa Tiberina*, in ottave, rimasto incompiuto, di Francesco Maria Molza. Poemetti didascalici sono: *Le api*, in endecasillabi sciolti, di Giovanni Rucellai; *La coltivazione*, anch'esso in sciolti, di Luigi Alamanni.

Il più originale autore fu Luigi Tansillo, che usò il genere come una struttura aperta, che permetteva piacevoli descrizioni, digressioni mitologiche, spunti lirici, dando voce a punti di vista diversi. Tra i suoi poemetti ricordiamo: *Il vendemmiatore* (1532); *La balia* (1552) e *Il podere* (1560); l'incompiuto *Le lagrime di San Pietro*, stampato postumo nel 1585.

Per tutto il Seicento questo genere continuò a essere molto praticato: e lo stesso *Adone* del Marino non è che un'abnorme, trionfante dilatazione dello schema del poemetto mitologico. Nuova funzione e differente valore culturale avrà il poemetto nella letteratura del Settecento (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 89).

PAROLE tav. 49

Cortigiane

Nella lingua piú antica questo termine (femminile di *cortigiano*) designava le dame di corte, ma nella seconda metà del secolo xv esso passò a indicare quelle donne che si intrattenevano con quanti (aristocratici, chierici e laici) frequentavano la Curia (*corte*) romana: in origine si trattava di donne colte ed eleganti, che organizzavano la loro esistenza conservando una certa autonomia; davano vita a ricevimenti e feste e offrivano il loro amore soltanto a pochi personaggi scelti accuratamente. Ma successivamente, a Roma e soprattutto a Venezia, il termine finì per indicare le prostitute di alto rango, e con questa accezione passò nell'uso comune. Rimasero tuttavia numerose, nel secolo xvi, le cortigiane cosiddette «oneste», che seppero conquistarsi una relativa dignità sociale coltivando la poesia, le arti, la musica, la danza, facendo dei loro salotti dei luoghi di intrattenimento culturale, frequentando re e principi.

Le cortigiane piú colte e prestigiose scrissero opere di un certo successo, nell'ambito di quei generi letterari a cui la società del tempo riconosceva una funzione sociale (in primo luogo la lirica petrarchistica). Una certa originalità di scrittura rivela la cortigiana VERONICA FRANCO (1546-1591), le cui *Terze Rime* (1575) mostrano un linguaggio libero e cordiale, momenti di gioiosa sensualità e un ammiccante compiacimento per il proprio ruolo personale.

la e anche con esponenti delle tendenze riformatrici italiane: nelle sue *Rime* mostra una esemplare «virtù» signorile.

Di piú leggera eleganza sono le rime di VERONICA GÀMBARA (1485-1550), signora di Correggio in Emilia. Troviamo un uso degli schemi petrarchistici per esprimere la pena e la solitudine di un'infelice esistenza nei pochi componimenti di ISABELLA DI MORRA (1520-1546), vittima della gelosia dei fratelli che la tennero a lungo chiusa nel castello di Favale, tra la Basilicata e la Calabria, e la uccisero dopo aver scoperto una sua relazione con un vicino feudatario.

A famiglia nobile e colta, ma di scarse risorse, appartenne la padovana GASPARA STAMPA (1523-1554), vissuta a Venezia in un ambiente piuttosto libero (non si sa se ella esercitasse la professione di cortigiana). Nelle sue *Rime*, dedicate in gran parte alle vicende del suo amore per il conte di Collalto e pubblicate postume dalla sorella Cassandra, la Stampa si serve degli schemi bembistici, semplificandoli e dando a quel linguaggio controllato e ripetitivo il senso di una scoperta spontanea.

4.4.10. La novella.

La novella si lega strettamente al bisogno di intrattenimento, diffuso in tutti gli strati della società, e circola con larghissima libertà nella comunicazione orale e anche all'interno di strutture letterarie diverse: dentro piú ampie opere

narrative come i romanzi cavallereschi (alla presenza di novelle nell'*Orlando furioso* si è accennato in 4.3.6), dentro le discussioni dei dialoghi, dentro lettere di corrispondenza (molte novelle si presentano proprio come lettere indirizzate a qualcuno), dentro operette comiche ed estrose di vario tipo.

Il *Decameron* continua naturalmente a essere il libro piú letto, anche se nel primo ventennio del Cinquecento non ci sono libri di novelle che seguano il modello boccaccesco. Molte novelle sono scritte e diffuse in forma «spicciolata» (cfr. 2.2.7): tra esse la *Historia di due nobili amanti* del vicentino LUIGI DA PORTO (1485-1529) incentrata sulle vicende dei veronesi Romeo e Giulietta (che, attraverso una rielaborazione del Bandello, sono alla base della celebre tragedia di Shakespeare).

Solo a partire dagli anni Venti si tenta di ritrovare un piú diretto contatto col *Decameron*, sia dal punto di vista linguistico, sia da quello strutturale della «cornice». Il primo autore a collocarsi ad alto livello su questa linea fu il toscano Agnolo Firenzuola, i cui *Ragionamenti d'amore* erano già compiuti nel 1525 (ma a lui e a altri narratori toscani, come il Lasca e il Fortini, si accennerà nel capitolo 4.6).

Le nuove esigenze del consumo editoriale rivolto a un pubblico di scarsa cultura fecero nascere, intorno alla metà del secolo, delle raccolte in cui lo schema della cornice boccaccesca si presentava come un segno di eleganza tutto esteriore. È il caso dei *Diporti* del piacentino GIROLAMO PARABOSCO (1524-1557), e delle *Piacevoli notti* di GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA (nato a Caravaggio nel 1480, morto intorno al 1557), in due libri pubblicati nel '50 e nel '53; la raccolta dello Straparola ha comunque un piú forte interesse, perché attinge a una materia narrativa fiabesca e popolare completamente estranea agli equilibri classicistici allora dominanti.

La maggiore raccolta novellistica italiana apparsa dopo il *Decameron* è costituita dai *Quattro libri delle Novelle* di MATTEO MARIA BANDELLO (i primi tre libri, in tutto 186 novelle, apparvero a Lucca nel 1554; il quarto libro, con ventotto novelle, fu pubblicato postumo a Lione nel 1573). Nato nel 1485 a Castelnuovo Scrivia (che faceva parte del Ducato di Milano) da famiglia aristocratica, Bandello entrò fin dal 1504 nell'ordine dei domenicani, mantenendo però stretti contatti con gli ambienti cortigiani dell'Italia padana e con l'aristocrazia genovese. Nella fase piú acuta delle guerre d'Italia ebbe incarichi diplomatici al servizio di signori diversi; visse sempre la sua condizione di frate in modo piuttosto laico e mondano e mantenne in ogni momento stretti legami con le corti padane, passando infine nell'orbita della Francia: e in Francia emigrò nel 1541, rimanendovi fino alla morte (1561).

Nel suo novelliere Bandello abolisce la cornice di tipo decameroniano e premette a ogni novella una dedica a un illustre personaggio, dove riferisce l'occasione in cui la novella stessa sarebbe stata raccontata prima che lui la trascrisse. Il narrare viene così riferito non a una società ideale provvisoriamente separata dal turbine della vita quotidiana (come nel *Decameron*), ma agli incontri e alle occasioni della reale società contemporanea, tra palazzi signorili e campi di battaglia, tra saloni aristocratici e osterie, tra gentildonne ed ecclesiastici, militari e diplomatici, intellettuali e cortigiani. I materiali narrativi delle novelle hanno le origini piú diverse, possono essere presi dalla piú sofisticata tradizione letteraria come da fatti d'attualità, e la loro ambientazione può risalire ai luoghi e ai tempi piú vari; ma con essi l'autore intende mettere insieme una vera e propria cronaca della vita contemporanea.

Inconfondibile è il colore storico che Bandello sa conferire a ogni vicenda narrata; e la sua lingua è nervosa e attenta agli effetti di stile, ma lontana dalla compiaciuta rigogliosità della prosa boccaccesca.

La forma
«spicciolata»L'uso
della cornice

Alcuni autori

Un domenicano
gentiluomoI *Quattro libri
delle Novelle*Veronica
Gàmbara

Isabella di Morra

Gaspara Stampa

Diffusione
del genere

4.4.11. I generi teatrali.

Verso
la moderna
drammaturgia

L'«invenzione» del teatro (cfr. 4.1.13) si lega alla definizione di forme drammatiche stabili e si regge su un confronto con i classici vario e dinamico, che non giunge mai a fissare dei codici assoluti e lascia aperte più possibilità: una normativa più articolata si avrà soltanto a partire dagli anni Quaranta da parte dei trattatisti aristotelici (cfr. 4.4.16). Queste forme drammatiche variamente elaborate in Italia costituiscono un punto di riferimento determinante per lo sviluppo di tutta la moderna drammaturgia europea alla fine del Cinquecento e nel Seicento, da Shakespeare a Molière.

La tragedia

Si impongono ora tre grandi generi drammatici: la tragedia, la commedia e un genere misto (cfr. TERMINI BASE 21). Nella *tragedia* i rapporti con i classici antichi sono più stretti che non negli altri generi teatrali; lontana dalle dirette esigenze di spettacolo e divertimento del pubblico cortigiano, essa suscita soprattutto l'interesse di studiosi ed eruditi; si sviluppa così più tardi degli altri generi e vede lo svolgersi di un'ampia produzione soltanto a partire dagli anni Quaranta (cfr. GENERIE TECNICHE, tav. 47). Più rapido e multiforme lo sviluppo della *commedia* (per cui cfr. 4.4.12). Quanto al *genere misto*, esso ha origine dagli spettacoli mitologici e pastorali delle corti padane (cfr. 3.5.1) e si definisce poi in modo più netto recependo il gusto per l'ambientazione pastorale diffuso dall'*Arcadia* del Sannazaro; la sua forma più corrente è la *favola pastorale* o *boschereccia*, dalle strutture variabili, che risponde alle esigenze di idealizzazione e di evasione del pubblico di corte (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 66).

La commedia
e il genere misto

4.4.12. La commedia.

Commedia
e società
aristocratica

Come si è già accennato in 4.1.13, la commedia è al centro della moderna «invenzione» del teatro, sia perché opera un continuo confronto con i classici e li adatta alla realtà contemporanea, sia perché individua la città come luogo scenico privilegiato. Le nuove commedie volgari si pongono ben presto (a partire dalle prime esperienze dell'Ariosto) come uno specchio in cui la società aristocratica contempla una immagine ridotta e minuta della vita quotidiana. Esse traspongono i contrasti e i conflitti della vita sociale nell'orizzonte di un mondo familiare borghese e cittadino, negli amori dei giovani e nei contrasti tra padri e figli e tra servitori e padroni.

Materiali classici
e volgari

Dalla commedia latina di Plauto e Terenzio derivano in massima parte le situazioni e i personaggi, i quali si presentano come un repertorio di tipi umani: vecchi, giovani e giovinette innamorati, servi burloni, astuti o sciocchi, cortigiani, parassiti, furfanti, soldati fanfaroni. Ma molti materiali comici e molte vicende vengono ricavati anche dalla tradizione volgare, soprattutto dal Boccaccio e da tutte le novelle di beffa. A parte alcune eccezioni scritte in versi (la più notevole è quella dell'Ariosto), e a differenza di quelle antiche, le nuove commedie sono in prosa.

Anche dal punto di vista linguistico, Boccaccio è un punto di riferimento determinante, ma non nel senso voluto dal Bembo: dal *Decameron* la nuova commedia ricava soprattutto le più gustose spinte aggressive, i momenti di più spregiudicata invenzione verbale, gli scatti di dialogo ironico o beffardo. Più di qualunque altro genere letterario, la commedia si abbandona spesso, d'altra parte, a una ricca deformazione del linguaggio letterario e di tutti i linguaggi seri, all'uso comico di forme dialettali, o addirittura alla contrapposizione di linguaggi diversi (e il plurilinguismo prevale in aree particolari come quella veneta, cfr. 4.5.6).

Il linguaggio
comico

La storia della commedia in volgare del Cinquecento è comunque molto varia e accidentata; dopo la *Cassaria* e *I Suppositi* dell'Ariosto, tra le numerose commedie scritte nel secondo decennio del secolo ci sono i due maggiori risultati del teatro italiano della prima metà del Cinquecento, *La Calandria* di BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA (1470-1520) e la *Mandragola* di Machiavelli. Se la *Mandragola* si lega strettamente all'esperienza individuale del suo autore, nella *Calandria* (rappresentata alla corte di Urbino il 6 febbraio 1513) si realizza invece una sintesi esemplare tra uno schema classico (quello dello scambio tra gemelli, ricavato in primo luogo dai *Menaechmi* di Plauto) e un motivo di beffa ripreso dal Boccaccio.

La Calandria
di Bibbiena

A partire dagli anni Venti si diffonde su larga scala uno schema che può definirsi «normale» e che più da vicino segue i modelli del teatro latino (i primi esempi si possono riconoscere già nelle prime commedie dell'Ariosto): tale schema (cfr. anche TERMINI BASE 21) permette alla società aristocratica di contemplare gioiosamente immagini di disordine, confusione, squilibrio sociale, che vengono alla fine ricondotte all'ordine, integrate in contesti rassicuranti, dove ogni cosa si trova al posto che le compete nella scala sociale. La vicenda comica muove generalmente da un dissidio tra i giovani e l'autorità dei padri: i desideri giovanili trasgrediscono i valori dominanti (anche perché spesso ci troviamo di fronte ad amori tra giovani di condizione sociale diversa), e ciò provoca altre numerose trasgressioni supplementari (i vecchi si innamorano di giovinette, i servi rubano e si ribellano, furfanti e sciocchi di vario tipo si intromettono, ecc.). La situazione si complica fino a sfiorare la catastrofe, ma alla fine si arriva a una soluzione felice, quasi sempre grazie a riconoscimenti o ritrovamenti che rivelano come i giovani che si credevano di umile condizione siano in realtà di nobile origine: assistiamo così al trionfo dei desideri giovanili e alla loro pacificazione con l'autorità paterna.

Formazione
di uno schema
«normale»

Questo schema «normale» sorregge molte commedie prodotte in diversi centri della penisola sia per spettacoli di corte, sia per spettacoli rivolti a un più vasto pubblico cittadino; ma si hanno anche vari esperimenti «irregolari», che invece rovesciano ogni immagine di tranquillo equilibrio sociale.

Gli esperimenti
irregolari

Commedie notevoli si hanno in quasi tutti i centri culturali più importanti della penisola: Venezia, Firenze, Siena, Roma; ma non vanno trascurate Ferrara (anche dopo la morte dell'Ariosto), Mantova, Milano, né altri centri minori, dove spesso le accademie locali si occupano di far scrivere commedie e allestire spettacoli. Qui non si può riassumere tutta la complessa storia di questo genere teatrale nella sua prima fase: ma delle commedie più importanti si è già parlato o si parlerà nei paragrafi dedicati a singoli autori o a singoli centri culturali.

I centri
principali

4.4.13. Un intellettuale «medio» nel sistema dei modelli: Annibal Caro.

Una produzione di generi diversi

Molti intellettuali appartenenti a una posizione sociale «media» utilizzano con disinvolture diversi generi e modelli. Tra questi scrittori il marchigiano ANNIBAL CARO (1507-1566) mostra nel modo più chiaro alcune tendenze letterarie diffuse dopo il trauma del sacco di Roma, l'assecondarsi del predominio spagnolo e le prime reazioni della Chiesa alla Riforma protestante.

Un'originalità paradossale

I diversi generi e modelli della cultura del tempo sono per il Caro una sorta di repertorio di oggetti da cui ricavare una composita immagine di uomo, che egli non intende in alcun modo costruire in modo autonomo e indipendente. Muovendo da questa scelta subalterna egli raggiunge risultati letterari di paradossale originalità, presentando una realtà quasi astratta e raggelata, che sembra sfuggire all'occhio di chi la guarda. La raccolta di *Lettere familiari* (apparsa postuma tra il '72 e il '75) mostra tutta la sua cura nel definire i rapporti sociali e nel descrivere la dimensione quotidiana come un sistema artificiale.

Gli Straccioni

Oltre a liriche petrarchistiche e a operette comiche e burlesche, il Caro scrisse una delle migliori commedie del Cinquecento, *Gli Straccioni* (1543), ambientata sullo sfondo del palazzo Farnese, in una Roma allucinata e quasi magica. Violentissima fu la sua polemica con Ludovico Castelvetro (cfr. 4.4.16), che aveva rivolto delle critiche a una sua canzone e che egli attaccò nell'*Apologia degli Accademici di Banca di Roma*, stampata nel 1558, difendendo una poesia basata su un «giudizio» moderato e su valori sociali «medi», contro il razionalismo dell'avversario. Celebre è la sua traduzione in endecasillabi sciolti dell'*Eneide*, in cui il testo virgiliano si trasforma in una sorta di oggetto rigoglioso, in un ricamo prezioso e tutto superficiale. Nel Caro il classicismo arriva così a una sua cristallizzazione, trasformandosi in un manierismo tutto esteriore.

La traduzione dell'*Eneide*

4.4.14. I trattati sull'amore e sul comportamento.

Amore e rapporti sociali

All'esigenza di trasmettere a un livello «medio» i nuovi modelli culturali è da ricondurre la grande diffusione di trattati (quasi sempre in forma di dialogo) sull'amore, sulla bellezza e sul comportamento umano. In questi trattati prevale un uso generico e mondano del platonismo e della filosofia platonica dell'amore che aveva dominato nella Firenze dell'età laurenziana (cfr. 3.4.3). L'idea che l'amore sia uno strumento di elevazione verso il divino, e la bellezza lo specchio supremo del bene, serve per nobilitare ogni più banale gesto della vita di relazione mondana. A ogni apparenza fisica e a ogni rapporto sociale si cerca così di attribuire un segno di equilibrio, di compostezza, di armonia, spesso in termini del tutto esteriori e degradati.

Dal Cortegiano al Galateo

Come indicava il Castiglione, la stessa teoria dell'amore poteva esser parte di una più ampia definizione del comportamento umano «perfetto»; e dell'amore e della bellezza si occupano anche i vari trattati che, sulle orme del *Cortegiano*, studiano le forme più varie dell'essere in società. Già negli anni Trenta e Quaranta (ma più fortemente nella seconda metà del secolo XVI, cfr. 5.3.2) ci si allontana comunque dall'ambizione del Castiglione di definire una figura umana integrale e si tende verso sistemazioni particolari e didattiche. Si delineano così immagini sociali più circostanziate e meno ambiziose, sostituendo all'esemplare del cortigiano quello del segretario o del funzionario; si cercano regole precise e dettagliate, utilizzabili

nelle varie occasioni di una vita di relazione che è ormai sotto il ferreo controllo dell'assolutismo e in cui gli stessi «gentiluomini» non si sentono più protagonisti della costruzione della propria immagine e del proprio destino (va in questa direzione il celebre *Galateo* del Della Casa, cfr. 4.6.10).

4.4.15. La cultura filosofica.

Oltre a ottenere successo mondano nell'ambito della trattatistica e della poesia d'amore, il platonismo ha in questi anni importanti sviluppi anche su un piano più impegnato e problematico, proseguendo tradizioni neoplatoniche ed ermetiche (cfr. PAROLE, tav. 36) e recependo altri filoni culturali. La sintesi più affascinante dei punti di vista platonici e neoplatonici si ha nei tre *Dialoghi d'Amore* dell'ebreo portoghese JEHUDAH ABRABANEL (nato dopo il 1460 e morto prima del 1535), chiamato in Italia (dove visse a partire dal 1492) LEONE EBREO. Scritti nei primi anni del secolo e stampati a Roma nel 1535, questi dialoghi legano il platonismo alle tradizioni della cabala ebraica ed elaborano una interessante concezione dell'universo nella quale le forze contrarie convergono in una sintesi continua, secondo una rete di immagini, di metafore, di segni misteriosi.

La tradizione platonica

Dal confluire di varie tradizioni filosofiche si sviluppano (come abbiamo già osservato in Pico della Mirandola) tentativi di comunicare con la sostanza assoluta delle cose, di immergersi nella continuità dell'organismo della natura per scoprirne il significato segreto e globale. In tutto il secolo XVI è del resto difficile distinguere lo studio sperimentale dall'esercizio della magia, dell'astrologia, dell'alchimia, di tecniche occulte capaci di mettere l'uomo in contatto con lo spirito vitale che anima le cose, secondo le prospettive dell'ermetismo e del neoplatonismo (per gli ulteriori sviluppi di queste tendenze, si cfr. il cap. 5.6).

La riflessione sulla natura

Alla persistenza della tradizione platonica si accompagna una eccezionale rinascita del pensiero aristotelico, che, soprattutto a partire dagli anni Trenta e Quaranta, si impegna in una nuova riflessione sulla poetica e sulla retorica (cfr. 4.4.16). Nella cultura universitaria, comunque, l'aristotelismo non aveva mai perso il suo predominio e soprattutto all'università di Padova – dove si conservava ancora una forte tradizione averroistica (cfr. o.i.8) – esso diede vita a importanti indagini ancora per tutto il secolo XVI. A Padova insegnò il più originale esponente del nuovo aristotelismo, il mantovano PIETRO POMPONAZZI (1462-1524), audace assertore di un rigoroso esercizio della ragione, che lo spinge a sottoporre a verifica qualsiasi proposizione e a mettere in dubbio ogni autorità non verificabile (se necessario, anche quella del maestro Aristotele). Totalmente antiumanistica la sua nozione del linguaggio, considerato un semplice strumento «neutro» per la comunicazione.

Rinascita del pensiero aristotelico

Pietro Pomponazzi

4.4.16. Poetica e retorica: nascita della critica letteraria.

Le discussioni sulla lingua comportano all'inizio del Cinquecento un nuovo serrato confronto con i testi letterari, e sollecitano giudizi e valutazioni molto diversi da quelli in uso nella filologia umanistica. Nasce così un nuovo tipo di ri-

Il confronto con i testi

flessione sulle opere, che si richiama non a espliciti valori religiosi, filosofici o politici, ma a più impliciti valori letterari, retorici, linguistici.

La critica umanistica Gli scrittori e gli studiosi più legati alla tradizione umanistica latina rielaborano e coordinano le nozioni più diffuse in quell'ambito: la superiorità della poesia rispetto alle altre arti, la poetica oraziana del *miscere utile dulci* ("mischiare l'utile con il dilettevole"), la dottrina platonica del *furor poetico*, l'imitazione e il rapporto tra arte e natura, poesia e finzione, ecc.

Lo studio della tradizione volgare Coloro che invece si trovano a riflettere sul valore della tradizione volgare si impegnano in primo luogo a mettere ordine nella conoscenza della poesia del Duecento e del Trecento. La codificazione linguistica compiuta dal Bembo non sarebbe stata possibile senza la sua ricca conoscenza di quei testi e senza la sua attività di filologo ed editore di opere volgari (cfr. 4.4.2). È assai intenso in tutta la prima metà del secolo XVI il lavoro editoriale intorno a tali testi.

Le polemiche Il contrasto tra modelli diversi generò polemiche, spesso violente, che ebbero comunque il merito di costringere i contendenti a precisare e ad approfondire le categorie dei loro giudizi, a elaborare parametri critici; e alla fase delle polemiche sulla *questione della lingua* (cfr. DATI, tav. 43) ne succederà una, soprattutto nella seconda metà del Cinquecento e all'inizio del Seicento, di polemiche su autori e opere specifiche (cfr. 5.3.3).

La critica aristotelica Ma la spinta determinante per lo sviluppo di una nuova critica letteraria venne dalla riflessione, già avviata negli anni Trenta e poi svolta con vigore a partire dagli anni Quaranta, sulla *Retorica* e sulla *Poetica* di Aristotele.

Molti studiosi mirarono a ricavare dai testi aristotelici regole molto circostanziate per i diversi generi letterari. Mentre la più forte resistenza al nuovo aristotelismo critico si ebbe a Firenze e negli ambienti toscani, il suo maggiore centro di irradiazione fu invece l'Accademia degli Infiammati di Padova (fondata nel 1542), il cui animatore fu un nobile padovano, SPERONE SPERONI (1500-1588), che era stato allievo del Pomponazzi e che scrisse una serie di *Dialoghi* su molteplici argomenti.

Sperone Speroni

Verso la metà del secolo XVI questa nuova critica di matrice aristotelica riesce a imporre su larga scala la sua visione razionalistica della poesia, che definisce regole per sottoporre a rigido controllo ogni forma linguistica, ogni invenzione dell'ingegno umano.

Poetica e retorica del verisimile

Secondo questa ottica, la poesia e l'arte, nell'imitare la natura, non rappresentano direttamente il vero, ma quello che viene chiamato il *verisimile*, cioè l'apparenza del vero. La rappresentazione del «verisimile» ha un effetto persuasivo sul pubblico, gli può offrire dei modelli morali, e quindi la poetica si intreccia con la retorica, l'antica tecnica del persuadere; ma ora vengono messi da parte tutti i compiti politici e giudiziari che la cultura antica attribuiva alla retorica, considerata invece quasi esclusivamente nel suo aspetto formale, come repertorio di figure e di tropi utilizzabili dalla poesia.

Specializzazione del discorso letterario

La nuova critica si regge insomma sulla cooperazione di poetica e retorica e su una tendenza alla specializzazione e tecnicizzazione del discorso: essa abbandona l'attenzione umanistica al valore umano assoluto e integrale della parola e tende a seguire più da vicino il concreto costituirsi della parola letteraria, l'articolarsi delle sue più specifiche ragioni tecniche (ma resta forte e diffusa la

convincione che la poesia abbia comunque una funzione morale e pedagogica, serva a «educare» il pubblico, sia pure attraverso il godimento delle forme).

La sintesi più omogenea dei punti di vista aristotelici e della ricerca classicistica di norme e modelli è la *Poetica* scritta in latino dal medico GIULIO CESARE SCALIGERO (nato a Riva del Garda nel 1484 e vissuto a lungo in Francia, dove morì nel 1558).

La Poetica dello Scaligero

Il più originale tra i critici del secolo XVI è senza dubbio il modenese LUDOVICO CASTELVETRO (1505-1571), in contatto dapprima con Padova e con Siena, poi vissuto a lungo nella sua città (legata alla corte estense di Ferrara), infine esule dal 1560 in Svizzera per le sue idee religiose protestanti. Egli scrisse numerose opere, tra cui il maggiore commento cinquecentesco alla *Poetica* aristotelica, la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (stampato nel 1570, ma elaborato molto prima). Il Castelvetro sottopone ogni testo a una logica stringente, conseguente fino al paradossale, e i suoi giudizi rifiutano qualsiasi autorità che non sia quella di un razionalismo radicale, spigoloso e spesso addirittura cavilloso.

Ludovico Castelvetro

4.5. Plurilinguismo e anticlassicismo

4.5.1. Il plurilinguismo nell'Italia settentrionale.

Opposizione
al modello
classicistico

In diversi centri, soprattutto dell'Italia settentrionale, i modelli classicistici incontrano una forte opposizione: corti periferiche, ancora legate al gusto cortese del tardo Quattrocento, ambienti cittadini e municipali, oppure monastici, si sottraggono al classicismo «moderno». Tutta la letteratura della prima metà del secolo XVI è in realtà percorsa da fermenti alternativi, talvolta spontanei e privi di vera coscienza critica, talvolta capaci di presentare immagini del mondo contemporaneo completamente rovesciate rispetto a quelle proposte dal classicismo. Si tratta di tendenze che è possibile riassumere con il termine di *anticlassicismo* (cfr. 4.1.9).

L'anticlassicismo

Queste tendenze proseguono le esperienze plurilinguistiche del tardo Quattrocento: sfuggono all'influenza del toscano e si caratterizzano per le contaminazioni tra linguaggi diversi, elementi dialettali e schemi letterari di varia origine. Tale sperimentazione è diffusa in gran parte dell'Italia settentrionale e trova i suoi centri più attivi nel Veneto e a Venezia, dove veniva riconosciuta piena dignità al dialetto locale e dove confluivano gruppi sociali ed etnici di matrice differente.

Il maccheronico

Un caso particolare di intreccio linguistico fu costituito dalla lingua *maccheronica*, il cui uso letterario si sviluppò negli ambienti universitari di Padova tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Questa lingua si basa sulla grammatica e sulla morfologia del latino, ma costruisce le frasi nell'ordine sintattico del volgare e immette numerose forme lessicali volgari. L'effetto di parodia nasce appunto dal contrasto tra la base latina e il continuo affiorare di elementi volgari, spesso dialettali. Il termine *maccheronica* (o *macaronica*) indica giocosamente un rapporto con l'universo «grasso» della cucina e del cibo, dei bisogni materiali e corporali.

4.5.2. La vita e le opere di Teofilo Folengo.

Con l'opera di TEOFILO FOLENGO la lingua maccheronica perde ogni carattere di mero esercizio parodistico e diventa eccezionale mezzo espressivo. Del tutto atipica nel panorama della cultura del primo Cinquecento, da una

parte essa è radicata nell'ambiente mantovano del tardo Quattrocento, dall'altra nella tradizione culturale dei monaci benedettini.

Nato a Mantova l'8 novembre 1491 da padre notaio, Girolamo Folengo entrò, dopo gli studi giovanili, nell'ordine benedettino (assumendo il nome di Teofilo), al pari di altri membri della sua numerosa famiglia. Visse in diversi conventi ed ebbe vari contrasti con il suo ordine, che abbandonò per alcuni anni (1524-1530); morì nel piccolo convento di Santa Croce in Campese, presso Bassano del Grappa, il 9 dicembre 1544.

La vita

Folengo ebbe modo di entrare in contatto sia con ambienti culturalmente elevati sia con ambienti popolari; e, come era abitudine dei monaci, si occupò anche di problemi pratici e materiali e conobbe da vicino il mondo contadino. Nei suoi ultimi anni scrisse soprattutto opere religiose, tra le quali il poema in dieci libri *La umanità del Figliuolo di Dio*, composto in ottave e stampato probabilmente nel 1533. Nelle altre opere più importanti egli si nasconde invece dietro maschere bizzarre, e attribuisce il proprio lavoro a strani personaggi. Folengo offre così un'immagine di poeta, vate e inago, giocata su aspetti stralunati e grotteschi, su versioni deformate della propria esistenza. Bizzari sono anche i modi in cui egli pubblica le sue opere. Folengo raccoglie, accresce e rielabora continuamente un corpo di scritti che ha il titolo globale di *Macaronea* o di *Opus macaronicum* (Opera maccheronica), presentandolo sotto il nome di Merlin Cocai. Quattro edizioni (1517, 1521, 1540ca, 1551) rendono conto del progressivo modificarsi di questo corpo di testi.

Le opere
religioseLa produzione
maccheronica

Negli anni in cui fu fuori dall'ordine benedettino, Folengo si concentrò sulla letteratura in volgare, pubblicando col nome di Limerno Pitocco l'*Orlandino*, poema in otto canti in ottave, e due edizioni del *Caos del Triperuno*, opera bizzarra, ricca di allusioni allegoriche e distorsioni linguistiche, una delle più difficili della nostra letteratura.

L'*Orlandino*
e il *Caos*
del *Triperuno*4.5.3. L'*Opus macaronicum* e il *Baldus*.

Il corpo delle poesie maccheroniche (sempre più ampio nel succedersi delle varie edizioni) ruota attorno al *Baldus*, il capolavoro di Folengo.

Nell'edizione finale il *Baldus* è accompagnato da una vivacissima serie di epistole in versi e di epigrammi e da due operette più ampie: la *Moschaea* (Moscheide), poemetto giovanile, che narra una guerra tra mosche e formiche; e la *Zanitonella*, un canzoniere composto di elegie ed ecloghe, che offre una divertente parodia della letteratura amorosa, classica e volgare.

La *Moschaea*
e la *Zanitonella*

Il virtuosismo linguistico e le invenzioni comiche di Folengo trionfano nel *Baldus*, poema in esametri che passò dai diciassette libri della prima redazione del 1517 ai venticinque libri dell'ultima. La parodia linguistica ha qui come obiettivo principale l'*Eneide*. La continua allusione al linguaggio eroico di Virgilio e il suo inesauribile rovesciamento comico, in un modo che è insieme scherzoso, affettivo e paradossale, vengono giustificati con l'origine mantovana comune al poeta latino, a Folengo e alla sua controfigura Merlin Cocai. Il poema narra l'infanzia e la giovinezza di Baldo, in cui egli dà prova di disinteressata generosità cavalleresca, partecipando alla umile vita quotidiana del borgo di Cipodo presso Mantova, unendosi a balordi di tutti i tipi e vivendo un contatto rude con la natura. Baldo è a capo di una banda di teppisti che impongono la loro legge nelle campagne del Mantovano.

Virtuosismo
e parodia
nel *Baldus*

La trama

Un inconsueto
viaggio
di iniziazione

Il finale
nella zucca

A partire dal libro XI, Baldo intraprende con i suoi fedeli seguaci un viaggio arduo, che lo condurrà in luoghi magici e grotteschi: distese marine, isole misteriose, caverne e cunicoli sotterranei da cui emergono mostri maligni, che l'allegria banda si impegna bravamente a combattere. È un inconsueto percorso di iniziazione, di discesa nel male, tra incanti e demoni, figure deformi e popoli dalle strane usanze. Dopo aver incontrato lo stesso poeta Merlin Cocai, gli eroi si dirigono verso l'Inferno, distruggendo le forze malefiche che ostacolano il loro cammino. Penetrano poi nell'antro della Fantasia, dove vengono investiti dalla follia, e raggiungono una gigantesca zucca, *seccam busamque dedentrum*, "secca e vuota all'interno", casa degli astrologi, dei cantori e dei poeti, sottoposti a tortura da tremila barbieri, che strappano loro i denti che ricrescono continuamente (simbolo delle bugie da essi inventate). La zucca è anche la dimora dell'autore, il quale, torturato come gli altri poeti, mette improvvisamente fine al poema, lasciando ad altri la prosecuzione delle avventure di Baldo e la narrazione della sua lotta contro il re dell'Inferno.

4.5.4. Il mondo oscuro e paradossale del Baldus.

Rapporto
con il Pulci

Il poema di Folengo rifiuta dunque di approdare a un punto d'arrivo definitivo. L'unica sua legge è quella del paradosso, che sospende la stessa narrazione e adotta sempre nuove prospettive. Molti sono i punti di somiglianza col poema di Pulci, benché Folengo sia lontano dal gusto tutto esteriore di Pulci per il divertimento verbale. La lingua maccheronica, per sua stessa natura, non si costruisce su puri giochi vocali, ma sulla frizione tra elementi opposti: il latino e il volgare, la cultura classica e il mondo dialettale, l'eroismo sublime (rappresentato qui dal modello dell'*Eneide*) e la più bassa fisicità.

La rappresentazione del mondo furfantesco è piena di ombre: Folengo ricorre a toni cupi, colori sovraccarichi; ne emerge così una realtà confusa e sordida, irrazionale e indecifrabile, affollata di oggetti che non è facile ordinare e classificare. Ci viene messa davanti una quantità di cose concrete legate agli usi agricoli, alla vita quotidiana del mondo contadino, che i comici eroi folenghiani trasformano in strumenti di violenza, in realtà strane e deformi.

Una campagna
dominata
dal demoniaco

La campagna non appare come un mondo di sanità naturale (come nella letteratura pastorale), piuttosto come un luogo di cieca violenza. I personaggi folenghiani (come in Pulci, prefigurazione di quelli del *romanzo picaresco*, cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 74) lo attraversano dandogli forme stravolte e inquietanti. Folengo non dà voce in maniera solidale e partecipe alla miseria dei contadini, né si scatena nella gratuita e tradizionale *satira del villano* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 37). Vuole piuttosto rappresentare ciò che quel mondo nasconde: una forza demoniaca che si impone indifferentemente su ogni cosa.

Modelli popolari
e classicismo

Molti sono i contatti di Folengo con la cultura popolare e con la tradizione del carnevale. Ne sono prova il continuo capovolgimento di prospettiva, l'attenzione per una realtà abnorme, per la corporeità e il pullulare della materia. Ma nella parodia delle forme classiche si nasconde anche una sincera ammirazione per la letteratura antica, che egli sente in modi ben diversi da quelli misurati del classicismo. In disordinata libertà, egli passa da momenti di gioco lette-

rario (e in questi casi il suo linguaggio tende alla pura caricatura) ad altri che riflettono la violenza storica contemporanea (qui al suo linguaggio si adatta perfettamente il termine di *espressionismo linguistico*, cfr. *PAROLE*, tav. 148).

Esaltando le muse «pancificae» (cioè panciute e sbrodolate) di Cipada, Folengo rifiuta i modelli della cultura cortigiana del primo Cinquecento. Egli non mantiene alcuna distinzione tra razionale e irrazionale e anzi si confronta fino in fondo proprio con le forze oscure e sotterranee che il classicismo cercava di esorcizzare.

Un confronto
diretto
con l'irrazionale

4.5.5. La lingua pedantesca.

Una certa fortuna nel corso del secolo XVI ebbe anche un'altra lingua artificiale, il *pedantesco*, che, compiendo un'operazione inversa rispetto al maccheronico, si basa sulla struttura grammaticale e sintattica del volgare, ma con forme lessicali latine e arcaizzanti. Modello ispiratore di questa lingua fu l'*Hypnerotomachia Poliphili* (cfr. 3.5.7). Il suo uso era per lo più legato all'intento di mettere in burla i *pedanti*, cioè i maestri di scuola, dotati di una cultura latina tutta degradata e puramente grammaticale.

Una nuova
lingua
artificiale

Tra i vari testi pedanteschi si distinguono i *Cantici di Fidenzio Glottocrisio ludimagistro*, composti verso il 1550 dal giureconsulto vicentino CAMILLO SCROFFA (1526-1565). Il maestro Fidenzio vi descrive la vita della scuola e canta il suo amore per un giovane studente. L'artificioso linguaggio crea un'atmosfera strana, il senso di una vita avvizzita, senza respiro: il tutto in termini curiosamente patetici.

Alcuni esempi

4.5.6. Il teatro a Venezia e nel Veneto.

In area veneta le esperienze plurilinguistiche hanno un peso rilevante – almeno a partire dal secondo decennio del Cinquecento – anche nel teatro. Venezia e il Veneto non avevano conosciuto, negli ultimi anni del Quattrocento, quella intensa sperimentazione di moduli drammatici che si era avuta negli ambienti cortigiani: tuttavia non vi mancavano vivaci forme di spettacolo legate alle tradizioni locali.

Dialetto
e plurilinguismo

L'originalità del teatro veneto si riscontra soprattutto nell'uso del dialetto, nel plurilinguismo, nella vivace rappresentazione della vita della Repubblica, e soprattutto di Venezia, punto d'incontro di genti e di esperienze diverse.

Agli anni Trenta risale probabilmente la *Veniexiana*, commedia anch'essa anonima, conservata in un manoscritto che la definisce «non fabula, non comedia, ma vera historia». Di struttura piuttosto semplice e lineare, essa allude probabilmente a fatti e personaggi reali, rappresentando l'amore di due gentildonne veneziane, la vedova Angela e la «noviza» (sposa novella) Valeria, per il giovane forestiero Iulo. La scena è dominata da una sensualità spontanea, priva di schermi e di ambiguità, che mira alla diretta espressione dei desideri. La realtà di Venezia si traduce così nella gioia di un teatro «diretto», fondato sulla quotidiana casualità del presente.

La *Veniexiana*

Negli anni successivi il teatro veneto si allontana da questa naturale spontaneità e tende a complicare in modo artificioso la propria struttura drammatica e linguisti-

ca. Il plurilinguismo diventa strumento di un gioco manieristico fine a se stesso, e contribuisce alla creazione di ruoli specializzati (il facchino parla in bergamasco, il soldato fanfarone in spagnolo o in tedesco, ecc.).

4.5.7. Vita e opere di Angelo Beolco, detto Ruzzante.

La formazione

ANGELO BEOLCO detto RUZZANTE nacque nei pressi di Padova intorno al 1496, figlio illegittimo di un medico padovano. Intorno al 1520 entrò al servizio del ricco proprietario veneziano Alvise Cornaro, che possedeva numerosi terreni nella campagna padovana. In qualità di amministratore tutt'altro che, Beolco ebbe modo di conoscere da vicino il mondo contadino, ma mantenne anche stretti rapporti con Padova e l'aristocrazia veneta di terraferma.

Il personaggio di Ruzzante

Molto presto si distinse per le sue doti di attore e di uomo di spettacolo, organizzando recite e feste teatrali ma soprattutto creando un originale personaggio di contadino «pavano» (padovano), Ruzzante. Il cognome Ruzzante (per cui spesso si usa la grafia *Ruzante*, più fedele alla pronuncia dialettale) era diffuso nella campagna padovana, e in particolare a Pernumia, dove il padre di Beolco aveva alcuni possedimenti; l'autore si divertiva tuttavia a farlo derivare dal verbo «ruzzare».

La *Pastoral*

Il primo testo scritto lasciatici da Beolco (che aveva grandi doti di invenzione comica) è la *Pastoral*, del 1518 circa, che segue in parte la struttura dell'ecloga e traduce in più ampie forme drammatiche e sceniche temi e schemi tipici della letteratura pastorale. Ma la lingua astratta e letteraria dei pastori arcadici si scontra qui con il rude dialetto pavano di Ruzzante e con il dialetto bergamasco parlato da un vecchio medico e da un suo servo. Dopo la *Pastoral* il dialetto pavano domina tutta l'invenzione drammatica di Beolco, il cui nome di autore e di attore viene presto identificato con quello del suo personaggio.

La *Prima* e la *Seconda* *Orazione*

Nel 1521 Ruzzante recita al cospetto del cardinale Marco Cornaro, un'orazione comica, indicata poi come *Prima Orazione* (nel 1528 compose e recitò una *Seconda Orazione*, per un altro cardinale della famiglia Cornaro, Francesco). Negli anni Venti l'attività teatrale di Beolco-Ruzzante è molto intensa sia a Padova che a Venezia. Agli anni 1524-25 risale la commedia *Betia*, un lungo testo in versi in cui si svolge una disputa tra villani per amore della bella Betia, sposata alla fine da Zilio.

La *Betia*

I dialoghi

Intorno al '29 scrive e rappresenta tre notevoli atti unici, o *dialoghi*, in cui il personaggio del contadino si impone con inedita forza drammatica. Nel *Dialogo facettissimo* motivi letterari e realistici si scontrano con vigore. Nel *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo* il personaggio Ruzzante, reduce dall'esercito, in cui si era arruolato per fuggire la carestia, giunge a Venezia per riprendersi la moglie Gnuva, messasi con un bravaccio che le permette una vita agiata. Nonostante le sue vanterie, Ruzzante viene picchiato dal bravaccio ed è costretto a ritirarsi in buon ordine. Il *Bilora* presenta una situazione di partenza simile a quella del *Parlamento*: il contadino Bilora giunge a Venezia per riprendersi la moglie, divenuta amante del vecchio mercante Andronico; dopo una serie di scontri egli accoltella il vecchio.

La *Moscheta*

Al '29 risale anche la *Moscheta*, commedia in cinque atti, in cui la bella Betia, moglie di Ruzzante, è contesa dal compare Menato e dal soldato bergamasco Tonin. Più vicina alle commedie letterarie, ma costruita con estrema semplicità, è la

Fiorina, di poco successiva alla *Moscheta*; un più diretto rapporto con i modelli della commedia classica si ha con la *Piovana*, del 1532, e con la *Vaccaria*, del 1533.

Di difficile datazione è l'*Anconitana*, commedia che intreccia le strutture canoniche del genere e linguaggi eterogenei.

L'ultimo testo noto di Beolco è la *Lettera all'Alvarotto*, del 6 gennaio 1536, rivolta all'amico Marco Alvarotto (che soleva recitare la parte di Menato), in cui si elogia l'«Allegrezza» («Madona Legraçion»). Negli ultimi anni Beolco si occupò soprattutto di affari e di attività amministrativa. Morì a Padova, il 17 marzo 1542.

Altre commedie

4.5.8. Ruzzante e il mondo contadino.

Con Ruzzante la figura del contadino irrompe sulla scena con una forza ignota alla tradizione della *satira del villano* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 37). Approfondendo il proprio legame con il mondo contadino, il teatro di Beolco propone un modello umano e letterario completamente alternativo rispetto a quelli che si andavano affermando in quegli anni. Il vitale personaggio comico di Ruzzante diventa strumento di una spregiudicata osservazione della natura e della società contemporanea. Esso dà corpo all'idea di un'esistenza basata sulla «snaturalité», «naturalità», sul contatto spontaneo con una natura felice e sul rifiuto delle convenzioni della vita cittadina. Contro i pedanti «sletràn», «letterati», si cercano liberi valori naturali.

Un modello umano alternativo

La «snaturalité»

La forza vitale della «snaturalité» trova espressione nel dialetto pavano, che Beolco manipola con grande abilità, contaminandolo con la lingua colta e ricavandone effetti di comicità aggressiva e di parodia dissacratoria. Egli crea così un sottile gioco di distinzioni tra la sua persona concreta, il suo ruolo di attore, la sua recitazione di attore, il suo personaggio di contadino.

Nelle *Orazioni* destinate ai due cardinali Cornaro la voce di Ruzzante, dietro l'apparenza del gioco comico, si richiama al conflitto tra città e campagna, alla fame, alle angherie subite dai contadini, per proporre infine «leggi» che rendano meno dura la vita e il lavoro agricolo, che sottraggano la «snaturalité» alle costrizioni che la imbrigliano. Soprattutto il *Parlamento* e il *Bilora*, composti mentre le campagne padovane subivano la carestia del 1528-29, rivelano un fondo di drammatica violenza. I consueti caratteri comici del personaggio-contadino, le sue passioni semplici e violente, l'ingenuità che lo porta a subire ogni sorta di inganno, tutto sfocia in una crudele potenza drammatica, in un nesso di motivazioni economiche e materiali e di sentimenti violenti ed elementari che danno un'immagine concretissima della realtà italiana di quegli anni.

La scoperta del conflitto

La denuncia della condizione contadina

4.5.9. Un uomo di successo: Pietro Aretino «flagello dei principi».

In modi diversi, Folengo e Ruzzante danno voce a realtà e culture sotterranee, estranee ai nuovi modelli classicistici che si impongono nell'età delle guerre d'Italia. Entrambi trovano nel mondo contadino un punto di riferimento

L'anticlassicismo dell'Aretino

per controbattere il classicismo cortigiano ed ecclesiastico, le equilibrate e razionali misure letterarie che si stavano allora affermando. Del tutto diversa la polemica anticlassicistica di PIETRO ARETINO, che non si appoggia né a tradizioni municipali o dialettali, né a realtà sociali alternative, ma esprime una insofferenza anarchica per i modelli precostituiti e una esaltazione ossessiva dell'estro «naturale» e dell'ingegno individuale.

Nato ad Arezzo nel 1492, di origini oscure, Pietro Aretino si fece strada nel mondo contando sulla propria abilità di tessere rapporti sociali, oltre che sul proprio ingegno letterario. Approdato verso il 1517 nella Roma di Leone X, si gettò avventurosamente nella vita delle corti cardinalizie. Alla morte di Leone X si distinse per le violente *pasquinate* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 50), che sostenevano la candidatura di Giulio de' Medici al pontificato. Eletto papa il severo Adriano VI, l'Aretino affrontò un breve periodo di esilio, ma tornò a Roma all'elezione di Giulio, che assunse il nome di Clemente VII. In questo ambiente l'Aretino cercò di far fortuna con tutti i mezzi possibili, leciti e illeciti.

Nel 1525 stese la prima redazione – rimasta solo manoscritta – della commedia *Cortigiana*, rappresentazione della «corte» di Roma, di una vita cittadina irrazionale e tumultuosa, priva di un vero centro, dove tutto è affidato al caso, alla beffa, all'inganno e alla follia. Nel 1524 erano stati stampati i suoi *Sonetti lussuriosi*, descrizioni e commenti di sedici incisioni erotiche del pittore Giulio Romano che avevano dato origine a uno scontro col datario pontificio, il vescovo Gianmatteo Giberti. Questi passò a vie di fatto, facendo accoltellare l'Aretino da un sicario il 28 luglio 1525; miracolosamente guarito dalle ferite riportate, lo scrittore lasciò per sempre Roma, seguendo in un primo momento il condottiero Giovanni delle Bande Nere, e passando poi al servizio del marchese di Mantova Federico Gonzaga. Nel marzo 1527 lasciò improvvisamente Mantova per stabilirsi a Venezia, dove visse fino alla morte, protetto dai maggiori esponenti dell'aristocrazia della Repubblica. Sfruttando la fama che già si era procurato, da Venezia egli stabilì contatti con signori italiani e stranieri, rivolgendogli pubblici elogi oppure minacciandoli con maldicenze

GENERI E TECNICHE tav. 50

Pasquinate

Componimenti anonimi, in latino o in volgare, che dall'inizio del Cinquecento si usò affiggere in Roma presso un antico torso di statua, detto di Pasquino, collocato nel 1501 in Parione, a un angolo del palazzo Orsini.

Erano testi per lo più satirici, indirizzati contro i poteri cittadini, i cardinali, i papi; ma talvolta potevano anche essere di propaganda favorevole: in ogni caso venivano usati come arma di battaglia nella lotta tra le fazioni della Curia (raramente esprimevano una semplice protesta individuale). Ebbero grande successo sotto i pontificati di Leone X, Adriano VI, Clemente VII, e ricevettero un'impronta tutta originale da Pietro Aretino (cfr. 4.5.9), che scelse la forma del sonetto: certamente suoi sono molti sonetti scritti per il conclave che portò all'elezione del papa Adriano VI (1522).

e calunnie. In quella città senza corte si eresse così a giudice della vita delle corti contemporanee, acquistando il titolo di «flagello dei principi» (e svolse anche incarichi politici e diplomatici segreti per la Repubblica). Ottenne vari riconoscimenti dal re di Francia e dall'imperatore Carlo V, doni e ricompense dai signori più diversi. Condusse una vita libera e dissoluta, creando intorno a sé una singolare «famiglia», composta di donne, figli, servitori, segretari, collaboratori letterari. Nel corso degli anni Trenta si dedicò a una vivacissima attività editoriale, in stretto rapporto con lo stampatore Francesco Marcolini, facendo stampare opere proprie e spingendo i suoi collaboratori a edizioni, traduzioni o stesure di testi originali nei generi letterari più diversi, dalla letteratura erotica e pornografica a quella religiosa.

Sempre fedele a una prospettiva anticortigiana e antipedantesca, elaborò modelli alternativi a quelli classicistici, col proposito di raggiungere un pubblico composito, che raccogliesse nobili curiosi e spregiudicati e lettori borghesi. Il successo e il prestigio rapidamente acquistati lo indussero in seguito ad assumere atteggiamenti meno provocatori, a presentarsi come uno scrittore «degno» e accettabile da quella stessa società cortigiana che era il bersaglio principale delle sue polemiche. In questo modo l'Aretino intendeva adeguarsi all'assestamento che la società letteraria italiana si diede dopo gli anni Trenta, finché, negli ultimi anni, aspirò (ma senza successo) perfino al cappello cardinalizio. Morì a Venezia nel 1556.

4.5.10. L'officina letteraria dell'Aretino.

Data la sua fama di autore osceno, fino all'Ottocento i testi dell'Aretino furono relegati a una circolazione semiclandestina, a cui si accompagnava una valutazione critica riduttiva. In lui si riconosceva l'esempio estremo di letterato corrotto, privo di senso morale, disposto a fare un uso meramente strumentale della letteratura. «Avventuriero della penna», ricattatore o adulatore dei potenti, autore di scritti scandalosi e pornografici, l'Aretino reagì con aggressiva spregiudicatezza all'affermazione dei modelli classicistici in atto nella prima metà del secolo XVI.

Le sue scelte ciniche ed egoistiche nascono dall'insofferenza per la cultura dei «pedanti», ossia di coloro che propongono regole e modelli, e dal desiderio di sostituire a quella cultura la propria vitalità scatenata. Egli si propone come l'unico autore capace di svelare la «verità» sui comportamenti dei principi e di esprimere nei propri testi la forza genuina della «natura».

Insistendo sul valore e la dignità del proprio ingegno, l'Aretino finisce però per trasformare la propria irregolarità in una specie di istituzione. Questo atteggiamento lo porterà – ambigualmente – a compromessi proprio con i modelli contro cui egli di solito si scaglia, e quindi con la stessa società cortigiana. Il suo insomma è un individualismo anarchico, che non esita a trasformarsi in opportunismo e in accorta amministrazione del proprio successo.

Soprattutto negli anni Trenta, nella vivace società letteraria veneziana, l'Aretino trova spazi di grande libertà, che gli consentono di sperimentare forme letterarie originali. Meno interessanti sono le sue opere poetiche «serie», dal linguaggio retorico e sostenuto, che imitano pedissequamente moduli poetici

L'attività editoriale

Gli ultimi anni

Pornografo e avventuriero della penna

Verità e natura

Individualismo anarchico

Le pasquinate

La Cortigiana

I Sonetti lussuriosi

Venezia

allora in auge. Ricche di spunti inventivi sono invece varie composizioni in versi giocose e paradossali, legate alle occasioni più disparate (si distinguono in primo luogo le già ricordate *pasquinate*).

Il teatro

Di notevole rilievo sono le cinque commedie pubblicate dall'Aretino, in cui egli dà libero sfogo alla propria voce di istrione, che sa fare il verso a qualsiasi linguaggio: *Il Marescalco* (1533); *la Cortigiana* (1534, che riscrive e modifica totalmente la precedente commedia scritta a Roma nel '25); *la Talanta e Lo Ipocrito* (entrambe del 1542); *Il Filosofo* (scritta nel '44). Al teatro l'Aretino si accostò inoltre con una tragedia, *La Orazia* (1546), che affronta tematiche politiche e morali.

I Ragionamenti

Il genere in cui la sperimentazione dell'Aretino raggiunse gli effetti più sconvolgenti fu quello del dialogo. Nel 1534 e nel 1536 apparvero il *Ragionamento della Nanna e della Antonia* e il *Dialogo*, due opere dialogiche articolate in tre giornate ciascuna, poi indicate col titolo unico di *Ragionamenti*. Le tre giornate del *Ragionamento* sono dedicate rispettivamente alla vita delle monache, delle maritate e delle prostitute. Nelle tre giornate del *Dialogo* la Nanna insegna alla figlia Pippa l'arte della cortigiana mettendola in guardia dalle insidie degli uomini, mentre altre due figure femminili parlano dell'arte del «ruffianare». Attraverso la voce della cortigiana Nanna si svolge un discorso vorticoso, che intreccia generi letterari diversi e presenta le situazioni più scabrose e oscene e le beffe più violente. La realtà si riduce a una guerra senza quartiere tra i sessi o tra gli interessi, e il comico vi si scatena tra molteplici travestimenti, tra aggressive esibizioni di oggetti.

Nella vorticosità dell'Aretino hanno un ruolo non trascurabile anche vari scritti religiosi, composti tenendo conto delle esigenze del mercato librario (in primo luogo *L'Umanità di Cristo*, 1538, e *Il Genesi*, 1538).

Le Lettere

L'Aretino realizzò una piena coincidenza tra scrittura, funzione sociale della letteratura ed editoria nei libri delle *Lettere*, il primo dei quali apparve nel 1538, seguito da altri cinque negli anni successivi, e da un sesto, apparso postumo nel 1557. In essi egli raccolse la sua corrispondenza con signori, artisti, intellettuali, personaggi celebri e non, adattandola alla misura del libro e all'immagine che egli intendeva dare di sé (inventò così un nuovo genere editoriale, che ebbe grande successo, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 51).

4.5.II. La letteratura in tipografia.

Trasformazione del lavoro editoriale

Allo sviluppo dell'editoria (cfr. 4.1.8) si accompagna, soprattutto a Venezia, la nascita di nuove figure di professionisti della cultura, che preparano opere destinate a un pubblico vario, comunque di esigenze piuttosto modeste. Si tratta di intellettuali tutt'altro che pronti a lavorare su temi e testi di diverso genere, costretti per sopravvivere a un intenso lavoro quotidiano: di cultura varia e spesso disordinata, estrosi e intelligenti, sono indotti dalla fretta a trascurare la cura formale, a mischiare temi e punti di vista contrastanti, ad appropriarsi disinvoltamente delle opere altrui. Scrivono manuali, repertori, raccolte antologiche, spaziano dalle litiche perarchistiche al genere delle lettere, dai rifacimenti divulgativi di testi enciclopedici

GENERI E TECNICHE tav. 51

Lettere e libri di lettere

Il Petrarca e gli umanisti dedicarono una cura estrema alle loro epistole latine, organizzandole in raccolte che miravano a far risaltare l'immagine umana dell'autore, la sua superiore dignità culturale. Con la diffusione della stampa, si ebbero varie edizioni di epistolari di umanisti; e molto ampia fu la circolazione internazionale di epistolari latini nel secolo XVI, quasi sempre per iniziativa di editori veneziani. L'uso di scrivere lettere in volgare prese però sempre più piede nella società cortigiana e aristocratica, e intorno al 1540 prese avvio una fitta produzione di raccolte in volgare, che trovò grande favore presso il pubblico. Si trattava di epistolari di singoli personaggi (che correggevano e adattavano variamente lettere realmente scritte per scopi pratici o comunicativi) e di raccolte di lettere scritte da personaggi diversi: i lettori potevano trovarvi dei modelli di comportamento, da ammirare o da imitare nella realtà quotidiana.

L'iniziatore di questo genere editoriale fu Pietro Aretino, col primo libro delle sue *Lettere*, apparso nel 1538. Subito cercò di seguirlo su questa strada, ma senza grande successo, il suo ex discepolo Niccolò Franco, con *Le pistole volgari* (1539). Nel 1542 apparvero le prime antologie di *Lettere* di autori diversi (presso due editori, Curzio Troiano e il Manuzio); e in seguito videro la luce anche raccolte più specifiche, come le *Lettere di molte valorose donne* (1549).

ai volgarizzamenti di opere latine e straniere (frenetica è l'attività dei volgarizzatori soprattutto negli anni Trenta e Quaranta).

Tra questi scrittori-poligrafi vanno ricordati NICCOLÒ FRANCO (1515-1570), ORTENSIO LANDO (1512 ca. - 1553 ca.), e soprattutto il fiorentino ANTONFRANCESCO DONI (1513-1574), che a Venezia svolse un'intensa attività editoriale all'inizio degli anni Cinquanta. Nei suoi scritti egli tende a costruire bizzarri cataloghi del sapere universale, combinando schemi letterari colti e dati dell'esperienza quotidiana. L'osservazione dei tanti aspetti del mondo, delle distorsioni e degli inganni del presente e del passato, lo porta a una saggezza disincantata, sospesa tra il buon senso popolare e la stravaganza intellettuale.

Alcuni scrittori poligrafi

4.6. La crisi della cultura fiorentina e toscana

4.6.1. *Il Principato mediceo e la cultura fiorentina.*

Il principato
di Alessandro

Le vicende politiche di Firenze dal 1494 al 1530 evidenziarono lo stato di crisi del modello municipale, mentre sul piano sia nazionale che internazionale prevalevano i regimi assolutistici. La caduta della Repubblica nel 1530 pose fine anche alle incertezze che nel periodo 1512-27 i Medici avevano avuto circa il controllo delle istituzioni cittadine. Venne recisa ogni continuità con le tradizioni comunali e, con l'appoggio di Clemente VII e Carlo V, il giovane Alessandro, figlio di Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino, dedicatario del *Principe*, ricevette il titolo di duca di Firenze.

Cosimo I

Il 6 gennaio 1537 Alessandro fu assassinato dal cugino Lorenzino de' Medici (cfr. 4.6.7), suo compagno di bagordi, che si era accostato alle idee repubblicane e pensava col suo gesto di riportare a Firenze la libertà. Il partito mediceo riuscì però a controllare la situazione, chiamando alla successione di Alessandro il giovane Cosimo de' Medici (nato nel 1519 dal condottiero Giovanni delle Bande Nere). Questi condusse subito una politica abilissima, ottenendo un più forte appoggio da parte spagnola, respingendo l'attacco degli esuli repubblicani, instaurando un potere assoluto e centralizzato, ed estese i confini dello Stato fiorentino all'intera Toscana. Nel 1557, dopo una lunga guerra, si impadronì di Siena, annettendola al Ducato fiorentino; nel 1569 ricevette il titolo di granduca di Toscana.

Diverse posizioni
degli intellettuali

Di fronte a queste vicende politiche, le classi intellettuali assunsero tre diverse posizioni: 1. intellettuali e scrittori che, malgrado i vari rivolgimenti, non abbandonarono Firenze ma parteciparono attivamente alla vita politico-istituzionale (esemplare in tal senso il caso di Machiavelli); 2. intellettuali che, pur vivendo altrove, mantennero contatti con Firenze e considerarono la situazione toscana in un quadro più vasto e nazionale (questa cultura di emigrazione si esprime soprattutto nella Roma dei papi medicei); 3. intellettuali che, dopo la caduta della seconda Repubblica, vissero in esilio e diffusero gli ideali civili legati ai valori municipali e repubblicani fuori Firenze, in un'Italia tanto diversa, dominata dalle corti principesche ed ecclesiastiche.

4.6.2. *Francesco Guicciardini: la vita di un politico di alto rango.*

Un esponente
della grande
aristocrazia

La carriera politica di FRANCESCO GUICCIARDINI copre un'ampia parabola, che va dalla crisi delle strutture municipali fiorentine al definitivo passaggio al Principato. Mentre Machiavelli aveva vissuto solo le prime fasi di questa cri-

si, come funzionario legato agli orientamenti «democratici» della prima Repubblica, Guicciardini, membro della più altera aristocrazia cittadina, occupò posizioni prestigiose fuori dello Stato fiorentino, al servizio dei pontefici medicei, intervenendo per lo più in modo indiretto nella politica della sua città.

Nato il 6 marzo 1483, terzo figlio di Piero Guicciardini, che aveva attività mercantili in tutta Europa, Francesco fu subito attratto dalla carriera politica, secondo le consuetudini della sua potente famiglia. Compiuti gli studi di diritto, esercitò presto l'avvocatura per conto di varie istituzioni pubbliche; a partire dal 1509 ebbe incarichi politici e diplomatici. A quegli anni risale il suo primo scritto importante, le *Storie fiorentine dal 1378 al 1509*, molto attente al trasformarsi delle istituzioni e polemiche sia verso il regime dei Medici che verso gli orientamenti repubblicani più democratici.

All'inizio del 1512 partì per la Spagna come ambasciatore della Repubblica presso Ferdinando il Cattolico. In Spagna compose alcuni scritti politici, tra i quali un *Discorso* che suggeriva una riforma in senso aristocratico delle istituzioni repubblicane. Dopo la caduta della Repubblica di Soderini e la morte del padre, tornò a Firenze all'inizio del '14, e tenne buoni rapporti coi nuovi signori. Nel 1516 Leone X lo nominò governatore di Modena, città che era stata provvisoriamente sottratta agli Estensi e annessa allo Stato pontificio; Guicciardini esercitò l'importante carica — che comportava compiti amministrativi e militari — con rigore e severità, e dal '17 divenne anche governatore di Reggio. Nel 1521 fu commissario generale dell'esercito di Leone X nella guerra contro i Francesi e partecipò a operazioni militari in Emilia e nel Milanese; mantenne il governo di Modena e Reggio, finché nel 1524 ebbe da papa Clemente VII la carica di presidente della Romagna.

Pur vivendo lontano da Firenze aveva di nuovo affrontato i problemi istituzionali della sua città nel *Dialogo del reggimento di Firenze* (in due libri, scritto tra il '21 e il '25), riproponendo, con importanti puntualizzazioni tecniche, un modello di repubblica aristocratica.

Dopo la battaglia di Pavia ricoprì un ruolo di primo piano nell'alleanza del Papato con la Francia; e con la formazione della lega di Cognac fu nominato luogotenente generale della Chiesa (cioè capo dell'esercito). Il fallimento della guerra portò al tragico sacco di Roma e alla cacciata dei Medici da Firenze. Lasciato il campo, Guicciardini seguì da vicino la situazione fiorentina, ma, col prevalere delle tendenze democratiche e «popolari», venne messo al bando e riparò a Roma presso Clemente VII. Lì nel '29 scrisse le polemiche *Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli* che criticano vari punti dell'opera di Machiavelli, con il quale negli ultimi anni aveva intrattenuto rapporti di grande amicizia (cfr. 4.2.2): in particolare Guicciardini dissente dal suo costante richiamo agli antichi e dalla tendenza a enunciare regole politiche universali.

Alla caduta della Repubblica, Guicciardini tornò a Firenze come uomo di fiducia del pontefice, guidando la dura repressione antidemocratica e operando perché il nuovo Stato mediceo mantenesse una relativa indipendenza dagli Spagnoli e lasciasse autonomi spazi di potere all'aristocrazia. A partire dal 1531 assunse la carica di governatore di Bologna, continuando a svolgere incarichi per conto di Clemente VII. Destituito nel '34 dal nuovo papa, Paolo III, tornò ancora a Firenze, dove esercitò varie funzioni per conto del duca Alessandro, quando questi venne assassinato, fu tra i principali fautori dell'elezione di Cosimo. Continuò a svolgere vari compiti, ma fu messo sempre più ai margini delle decisioni politiche importanti e costretto a

La formazione

La carriera
politica

Il governatorato
di Modena

Gli incarichi
diplomati

Il rientro
a Firenze

Gli ultimi anni

rinunciare all'ambizione di controllare il potere. In quegli ultimi anni si impegnò nella redazione della *Storia d'Italia*; non ne aveva ancora compiuto la revisione finale, quando morì nella sua villa di Montici il 22 maggio 1540.

4.6.3. La riflessione sui fondamenti della politica: i Ricordi.

Scrittura ed esercizio della politica

Durante la sua vita Guicciardini non pubblicò nessuno dei suoi numerosissimi scritti e del resto, fatta eccezione per la *Storia d'Italia*, essi non erano destinati a una circolazione pubblica. Egli li compose a titolo di riflessione personale o per precise circostanze politiche. Nel corso del secolo XVI, oltre alla *Storia d'Italia*, furono stampati i *Ricordi*, mentre gli altri numerosi scritti vennero pubblicati soltanto nel secolo scorso (diversi materiali sono poi venuti alla luce nel nostro secolo).

I Ricordi e le scritture mercantili

I celebri *Ricordi* si inseriscono nella tradizione delle famiglie mercantili fiorentine, presentandosi come «avvertimenti», brevi pensieri, raccomandazioni morali e pratiche dirette ai membri della famiglia; da quella tradizione li allontanano però il rigore e la lucidità di pensiero, una tensione problematica estranea a ogni moralismo spicciolo.

Pubblicate per la prima volta a Parigi nel 1576 appunto col titolo di *Avvertimenti*, queste rapide notazioni, prive di qualunque sistematicità, ebbero un grande successo, ponendosi come un punto di riferimento classico per la forma della massima e dell'*aforisma*, che avrà larghissima diffusione nella cultura moderna (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 52).

GENERI E TECNICHE tav. 52

Aforismi

La parola *aforisma* (più raro *aforismo*), dal greco *aphorismós*, "definizione" (latino *aphorismus*), indica una massima breve, in cui una saggezza anche di ampio respiro si applica a circostanze concrete e limitate. Nella letteratura antica, medievale e umanistica l'*aforisma* si presenta in genere come sentenza memorabile, che, pur riferendosi a un'occasione particolare, si inserisce sempre in un sapere sistematico; ma già nella letteratura umanistica questa valenza si attenua. Chi si esprime per aforismi tende ad affermare una saggezza frammentata, incline agli spostamenti di prospettiva in costante opposizione ai valori correnti. Una delle prime coerenti manifestazioni di tale procedimento è data dai *Ricordi* di Guicciardini. A partire dalla seconda metà del Cinquecento saranno sempre più numerose, specialmente fuori d'Italia, grandi espressioni di pensiero non sistematico proprio in forma di aforisma (da Montaigne a Gracián, a La Rochefoucauld, a Pascal). Il vero trionfo dell'*aforisma* si avrà nell'Ottocento e nel Novecento: il rifiuto della sistematicità espositiva diverrà una scelta di stile e una forma di contestazione (da Nietzsche a Karl Kraus, a Theodor W. Adorno).

Guicciardini evita di enunciare regole e interpretazioni di validità universale e più volte, anzi, modifica il proprio punto di vista; cerca di suggerire comportamenti consoni alla mutevolezza e instabilità del reale. Pur avendo di mira soprattutto il mondo della politica, il suo sguardo si rivolge ai rapporti umani in generale. Egli osserva la realtà per capire come debba agire un individuo che aspiri ad accrescere la propria «reputazione» e la posizione sociale della propria famiglia. Ma è costretto a constatare che la realtà si manifesta attraverso una infinita congerie di aspetti, così da sfuggire al controllo della «ragione». Per questo le regole universali di condotta appaiono ingannevoli e illusorie: è del tutto inutile e controproducente una saggezza astratta, fondata su teorie e insegnamenti ricavati dai libri: «Quanto è diversa la pratica dalla teorica! quanti sono che intendono le cose bene, che o non si ricordano o non sanno metterle in atto!»

«Riputazione» e rapporti sociali

Contro ogni verità universale

Guicciardini si riallaccia così al senso comune della tradizione mercantile fiorentina, facendone uno strumento di critica di ogni valore assoluto. Una sola regola costante egli suggerisce, quella della *discrezione*: la capacità di discernere e orientarsi, di adattarsi agli infiniti casi particolari proposti dall'esperienza, di seguire la mobilità della fortuna.

La «discrezione»

L'uomo dotato di «discrezione» sa che i rapporti sociali sono condizionati dall'apparenza, dall'ambizione, dall'ostinazione a seguire falsi valori e «opinioni», errori e illusioni. Come Machiavelli, anche Guicciardini pensa che il politico «savio» sia colui che sa rendersi conto di questi caratteri del comportamento umano e sa usare freddamente – a proprio vantaggio – i giochi di violenza e di simulazione su cui si costruisce la vita sociale; ma a differenza di Machiavelli egli non crede nel superiore valore positivo dello Stato. Nelle mutazioni che continuamente lo sconvolgono, il mondo gli appare dominato da una negatività immodificabile: in un simile contesto occorre limitarsi a difendere il proprio «particolare» (la propria posizione e il proprio interesse individuale e familiare), mantenere salda la propria «reputazione», recitare nel miglior modo possibile la parte che si è avuta in sorte.

Il «particolare»

4.6.4. La Storia d'Italia.

Al suo capolavoro, la *Storia d'Italia*, Guicciardini si dedicò, dopo aver abbandonato la vita politica, proprio seguendo l'esigenza di guardare gli eventi da una certa distanza e di controllare meticolosamente la veridicità delle notizie; ma in questo lavoro egli rivolse la sua attenzione alla storia contemporanea, alla quale aveva spesso partecipato da protagonista.

Quando alla morte di Clemente VII lasciò la carica di governatore di Bologna, Guicciardini cominciò a scrivere una storia legata alle vicende della lega di Cognac (sono rimasti i quaderni di varie stesure). Ben presto il progetto si allargò a una storia di tutte «le cose accadute... in Italia, dappoi che l'armi de' francesi, chiamate da' nostri principi medesimi, cominciarono con grandissimo danno a perturbarla», ossia a partire dalla discesa di Carlo VIII. I limiti cronologici dell'opera si fissarono

Stesura e redazione

tra la morte di Lorenzo il Magnifico (1492) e quella di Clemente VII (1534). Già nel 1536 Guicciardini cominciò a raccogliere materiali e appunti in vista di questo progetto, ma si impegnò totalmente nel lavoro soltanto a partire dal 1537, quando vide delusa la sua ambizione di dirigere personalmente la politica del nuovo duca Cosimo. La morte dell'autore, sopraggiunta quando non era stata ancora completata la revisione finale degli ultimi libri, fece rimanere per alcuni anni l'opera tra le carte della famiglia Guicciardini. Solo nel 1561 venne stampata a Firenze, a cura del nipote Agnolo, con alcuni interventi di censura e senza gli ultimi quattro libri. La prima edizione completa, in venti libri, ma sempre soggetta a manomissioni arbitrarie, apparve a Venezia nel 1564. L'opera ebbe subito grande fortuna, suscitando discussioni e polemiche e incontrando favore soprattutto negli ambienti laici e protestanti di tutta Europa (che ne diffusero anche i passi censurati dai primi editori). All'inizio del Seicento fu inserita nell'*Indice dei libri proibiti*.

Le edizioni
a stampa

Dalla «libertà»
d'Italia
al dominio
straniero

La sua esperienza personale, le informazioni raccolte direttamente da molti protagonisti di quegli eventi, la consultazione di materiali d'archivio, permettono a Guicciardini di seguire, con attenzione scrupolosa, la parabola che aveva portato l'Italia dalla «libertà» della fine del Quattrocento alla sottomissione straniera. Con sguardo lucidissimo egli cerca di scoprire la logica sotterranea che ha dominato quell'intreccio caotico di eventi, del tutto sfuggiti al controllo di quanti li hanno vissuti.

A partire dall'età di Lorenzo il Magnifico, vista come momento di supremo equilibrio, felicità e prosperità, egli individua l'inesorabile svolgersi di una modificazione maligna, un susseguirsi di errori e sconfitte che tolgono ogni iniziativa autonoma agli Stati italiani, lasciandoli in balia dei «barbari». La *Storia d'Italia* si svolge come una tragedia: quella dell'accecamento di principi e governanti italiani che, fidando nella loro sagacia, hanno a lungo creduto di trarre vantaggi dalla presenza degli stranieri, e in realtà hanno causato la tragedia di tutto un paese e di un'intera civiltà.

Al di là
della storiografia
municipale

Guicciardini avverte che si è interrotta la linearità dello sviluppo storico e sono saltati tutti i tradizionali schemi di interpretazione della realtà politica; ma proprio in seguito a tale rottura l'Italia ha acquisito una nuova e singolare identità politico-culturale.

La narrazione del Guicciardini sa stringere in un disegno organico eventi che sembrano invece dissociarsi da ogni catena di causa-effetto. Il corso storico non è retto da fini trascendenti, ma da una inesorabile logica negativa, che l'autore tenacemente insegue. Egli crea così una storiografia laica, tutta costruita sulle aspirazioni, le illusioni, gli errori, le ambizioni, i desideri, le violenze che si manifestano nei rapporti tra gli uomini. Alla radice delle più grandi mutazioni ci sono sempre conflitti tra interessi e punti di vista individuali; e il racconto storico illumina le iniziative dei singoli e gli intrecci diplomatici, senza attribuire particolari ruoli alle forze sociali.

Un pessimismo
politico
e storico

Da quest'ultimo punto di vista, il modello narrativo guicciardiniano appare ancora quello della storiografia classica (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 53), abituata a vedere nella storia il campo d'azione delle virtù individuali. Ma il valore esemplare che essa attribuiva ai grandi personaggi si rovescia qui in una constatazione di sconfitte e fallimenti (come si riscontra nei ritratti conclusivi

GENERI E TECNICHE tav. 53

La Storiografia dal Quattrocento al Seicento

A partire dall'età umanistica si delineano i caratteri di una moderna storiografia, lontana dalle cronache e dalle storie universali del Medioevo e incentrata sulle vicende degli uomini nella loro concretezza, seguendo però in linea di massima schemi derivati dalla tradizione antica, soprattutto latina. Dal Quattrocento al Seicento la storiografia coincide con la modificazione e la crisi dei modelli «classici», presentando caratteri di fondo sostanzialmente omogenei; assumerà una fisionomia totalmente diversa soltanto all'inizio del Settecento, con lo sviluppo dell'erudizione e dell'analisi critica delle fonti e delle tradizioni (cfr. tutto il cap. 6.2). Per i primi umanisti la storiografia costituì uno strumento essenziale per dimostrare il passaggio della civiltà dallo splendore dell'antichità alla barbarie e decadenza dei secoli bui e quindi la rinascita della «virtù» nel mondo contemporaneo. Ma questa interpretazione entrò in crisi non appena si verificarono eventi che sfuggivano alla sua logica: i conflitti politici che dilaniarono l'Italia alla fine del Quattrocento, l'inaspettata caduta del prestigio e dell'indipendenza degli Stati italiani. Esperienze come quelle di Machiavelli e Guicciardini imposero un senso storico del tutto nuovo: rivelarono il carattere frammentario (e inquietante) del divenire, lontano da schemi validi universalmente. Specialmente nel Seicento gli storici si preoccuparono soprattutto di seguire, con inesauribile curiosità, il vario proliferare dei fatti, anche i più minuti, spesso accompagnando il loro lavoro con interpretazioni disinvolute e faziose, legate a scelte politiche e religiose. In taluni casi si approdò a risultati notevoli quando si trattava di storiografia erudita, attenta ai dati concreti.

di alcuni protagonisti della *Storia*, ritratti dai quali traspare sempre qualche segno negativo).

La prosa di Guicciardini evita figure retoriche troppo ricercate e presenta un tessuto linguistico quasi opaco e privo di colori. Il suo carattere più specifico è dato dal tentativo di aderire alla complessità degli eventi, con una sintassi fatta di periodi che si ampliano progressivamente, ma in alcuni momenti si concentrano in definizioni epigrammatiche. È una sintassi che unisce narrazione e spiegazione dei fatti e che col suo stesso movimento sembra riflettere il complicato scacchiere su cui si scontrano le forze negative della storia.

Stile dell'opera

4.6.5. L'«uomo del Guicciardini».

In un celebre saggio apparso nel 1869, Francesco De Sanctis (cfr. 8.8.13) vide nell'«uomo del Guicciardini» un'immagine della corruzione dell'Italia rinascimentale, priva di tensioni ideali e tutta concentrata nel culto dell'interesse personale. Questa chiave di lettura si riferiva soprattutto ai *Ricordi*, specie a

Il giudizio
di De Sanctis

quelli in cui l'autore insiste sulla cura per il «particolare» (che tra l'altro lo costringe a servire il potere ecclesiastico pur condannandone la corruzione). Non si può oggi accettare la dura condanna formulata da De Sanctis, ma dal suo saggio è utile partire per riconoscere gli indubbi aspetti di «cinismo» presenti nel senso pratico e politico di Guicciardini. Egli compie le proprie scelte politiche in base a un criterio duramente «economico», con una realistica spregiudicatezza, che è in consonanza col costume politico del tempo.

Occorre comunque avvertire che nei *Ricordi* e nella *Storia d'Italia* egli non ha nascosto questi atteggiamenti «economici» del fare politico sotto motivazioni trascendenti, impegnandosi invece a mostrarli in tutta la loro immediata concretezza.

Aristocratico perfettamente integrato nella propria classe, Guicciardini comincia col porsi il problema di come sia possibile conservare gli equilibri politici che hanno caratterizzato la società fiorentina – e più in generale italiana – del secolo XV; ma la sua attività di governo, che lo ha posto di fronte a una nuova realtà nazionale e internazionale attraversata da mutamenti rovinosi, lo porta a constatare la fine degli equilibri quattrocenteschi e a rassegnarsi alla salvaguardia del proprio «particolare», in definitiva della propria libertà e autonomia di giudizio. Nel maturare questa esperienza egli ha verificato più volte la contraddizione esistente tra teorie e progetti generali da un lato e la necessità di farsi strada nel mondo (e di garantire la propria «riputazione») dall'altro; ha individuato gli inganni sui quali si costruisce la vita collettiva, ricavandone la negazione di ogni valore assoluto e il rifiuto dei principi di comportamento della cultura quattrocentesca, che egli vedeva smentiti nel vortice delle guerre contemporanee.

Nel suo pessimismo politico, Guicciardini avverte l'insufficienza di ogni teoria, lo scarto insanabile tra la ragione che interpreta e la resistenza delle «cose». Mentre Machiavelli procede in modo oppositivo e ambivalente, scorrendo nella realtà un alternarsi di contrari, Guicciardini insiste sulla molteplicità e indefinibilità dei punti di vista, sull'impossibilità di fissare regole e norme generali. Ma è proprio questo nichilismo a spingerlo verso una visione laica della storia, estranea a ogni giustificazione trascendente. Mentre si stabilizza il sistema cortigiano e vengono poste le basi della Controriforma, questo politico spregiudicato trova le ragioni della rovina d'Italia in un concorso di forze che è solo mondano, in un intrico di rapporti nazionali e internazionali alimentato dalle presunzioni e dalle ambizioni degli uomini, primi fra tutti i principi e gli ecclesiastici.

4.6.6. Francesco Berni e il modello burlesco.

Come si è più volte accennato (cfr. 4.6.1), durante la prima metà del secolo XVI molti fiorentini e toscani emigrano a Roma, dove svolgono attività politica e amministrativa o trovano varie sistemazioni presso cardinali e signori legati al potere papale (in particolare sotto il papato mediceo di Leone X e Clemente VII).

«Cinismo»
guicciardiniano

Esperienza e
consapevolezza

Molteplicità
dei punti di vista

Interpretazione
laica della
società

La cultura
toscana
e la Curia

Un caso a sé è quello di FRANCESCO BERNI, nato a Lamporecchio presso Pistoia nel 1497 (o '98) da una modesta famiglia borghese fiorentina, e passato presto a Roma al servizio di diversi ecclesiastici, morto a Firenze nel 1535.

Egli sente il peso della sua condizione cortigiana subalterna e costruisce una poesia comica che offre un'immagine vivace e paradossale del mondo ecclesiastico e curiale, attingendo a materiali della tradizione burlesca fiorentina, in primo luogo il Burchiello e il Pulci.

Al classicismo più severo e depurato, al petrarchismo più astratto e idealizzante, egli oppone un «buon senso» radicato nell'esperienza quotidiana. A un classicismo moderato è improntata una delle sue imprese più impegnative, il rifacimento dell'*Orlando innamorato* di Boiardo: Berni considera troppo aspro il fondo linguistico «lombardo» del poema e quindi cerca di normalizzarlo e fiorentinizzarlo, inserendovi codici e registri stilistici diversi.

Berni dà il meglio di sé nelle *Rime*, pubblicate postume a partire dal 1537 e costituite in prevalenza da capitoli in terza rima e da sonetti; esse inaugurano un vero e proprio genere (definito per l'appunto *bernesco*), che avrà grande fortuna nella nostra letteratura (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 54). In uno stile volutamente dimesso e conversevole, volge lo sguardo a momenti e oggetti di ogni giorno, e spesso a cose futili e banali, presentate con intento di parodia o con doppi sensi osceni. Ecco i capitoli dedicati alle anguille, ai cardi, alle pesche, all'orinale, alla gelatina, all'ago, alla primiera. Il poeta raggiunge i suoi risultati migliori là dove descrive scene collettive, personaggi ed episodi dell'universo cortigiano ecclesiastico. Fingendo una giocosa indifferenza, la sua poesia trasforma infatti quella realtà in un mondo allucinato, tratteggiando le persone come fantasmi e corrodendo i contorni delle cose fino a raggearle. Nei suoi versi la vita delle corti papali ed ecclesiastiche viene come cristallizzata e sterilizzata, trasformata in una serie di emblemi deformi, bizzarri e ridicoli. Il «buon senso» da cui Berni muove diviene qui uno stralunato «non senso».

GENERI E TECNICHE tav. 54

Poesia bernesca e giocosa

Le *Rime* del Berni (cfr. 4.6.6), raccogliendo la tradizione della poesia burlesca toscana, diedero origine a un genere giocoso nettamente codificato, in cui si rovesciavano i modelli poetici «seri» e si prospettava una vita scioperata, indifferente ai grandi ideali, sullo sfondo di immagini deformate e strampalate della realtà. Questo genere diventò presto pura esercitazione priva di quella carica critica che in parte aveva avuto nel Berni.

Nel Cinquecento le forme più usate dai poeti berneschi furono il *sonetto* (spesso *caudato*) e il *capitolo in terza rima*; ma già nella seconda metà del secolo vennero in uso i metri e gli schemi più vari. Ricca e varia fu la produzione nel Seicento, con sperimentazioni curiose e complicate.

Nel Settecento gli schemi berneschi furono usati anche da scrittori come il Baretto e il Parini: ma l'eredità di questo genere fu soprattutto raccolta, in modi del tutto nuovi e originali, dalla poesia dialettale dell'Ottocento, e in primo luogo da Porta e da Belli.

La vita

Le Rime

Parodia
del quotidiano

4.6.7. Altri scrittori fiorentini

Agnolo
Firenzuola

Nella Roma medicea visse a lungo anche AGNOLO FIRENZUOLA, nato a Firenze nel 1493, morto a Prato nel 1543. A Roma si innamorò di una gentildonna che egli chiama col soprannome di Costanza Amaretta, morta nel 1525, alla cui memoria si ispirano i *Ragionamenti*, raccolta di novelle rimasta incompiuta (avrebbe dovuto articolarsi in sei giornate, ma furono portate a termine solo la prima giornata e parte della seconda).

Le opere

Tra le altre sue opere ricordiamo: *La prima veste de' discorsi degli animali* (ritrascrizione di un'antica raccolta di favole indiane, il *Panciatantra*, conosciuta da Firenzuola attraverso versioni latine e spagnole); il *Celso, dialogo delle bellezze delle donne*, dove si definisce la bellezza delle diverse parti del corpo femminile e si suggerisce di costruire la bellezza perfetta componendo insieme bellezze particolari. Preso dal culto della forma, Firenzuola ama soprattutto descrivere figure e oggetti con compiaciuta musicalità. Il suo è un classicismo «pittorico», sensuale e festoso. Tra i numerosi letterati antimedicei che presero la via dell'esilio ricordiamo DONATO GIANNOTTI (1492-1573), JACOPO NARDI (1476-1563), LUIGI ALAMANNI (1495-1556), che passò gran parte della vita alla corte di Francesco I e usò i modelli letterari fiorentini in chiave classicistica e cortigiana, ma in un orizzonte «internazionale»; notevoli il poemetto *La coltivazione* stampato nel '46 e due *poemi eroici* (su cui cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 63).

Letterati in esilio

Lorenzino
de' Medici

Tutto particolare il caso di LORENZINO DE' MEDICI (1514-1548), l'uccisore del duca Alessandro (cfr. 4.6.1), esule a Venezia, dove fu assassinato dai sicari del duca Cosimo. Egli è autore della commedia *L'Aridosia* (1536) e dell'*Apologia*, un'orazione (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 55) scritta per giustificare il gesto che aveva cambiato la sua vita: costruita su una sintassi stringente e consequenziale, essa rivela dietro il rigore logico del discorso l'inquietante sproporzione tra i lucidi propositi di libertà e il vuoto di una realtà che a essi non corrisponde in alcun modo.

4.6.8. La cultura senese.

I senesi emigrati:
Claudio Tolomei

Assai vivace è la vita culturale di Siena, lacerata da conflitti politici e sociali fino alla caduta sotto il dominio fiorentino (1557). Molti intellettuali senesi emigrati (soprattutto a Roma) mantengono i contatti con la patria. Tra questi spicca CLAUDIO TOLOMEI (1491-1557), organizzatore di cultura nell'ambiente romano, autore di intelligenti trattati linguistici (cfr. DATI, tav. 43).

A Siena si afferma soprattutto una cultura intesa come intrattenimento: espressione di una vita aristocratica cittadina e piacevole, non sottoposta al controllo di un potere oppressivo, essa è aperta a sperimentazioni che non obbediscono a modelli definiti una volta per tutte e ha il punto di forza nel teatro.

La congrega
dei Rozzi

Nel 1531 viene formata la Congrega dei Rozzi, che riunisce autori di farse rusticali e dà vita a una tradizione che resisterà a lungo nella città, anche se in modi sempre più sterili e ripetitivi. Ai Rozzi appartiene PIETRO FORTINI (1500 ca.-1562), che intorno agli anni Cinquanta compone una raccolta di novelle rimasta inedita.

L'Accademia
degli Intronati

Al carnevale del 1531 risale la rappresentazione de *Gl'Ingannati*, commedia anonima che costituisce la prima manifestazione pubblica dell'Accademia degli Intronati, nata tra il '25 e il '27 come luogo di incontro dell'aristocrazia. Questa commedia

GENERI E TECNICHE tav. 55

Orazione

Tra i testi della letteratura antica più apprezzati dal Classicismo del secolo XVI spiccano le grandi orazioni giuridiche e politiche di Demostene e di Cicerone, strettamente legate a una società in cui svolgevano un ruolo fondamentale i discorsi pubblici, volti a convincere gli ascoltatori e a influire sulle loro decisioni. Anche nel mondo cortigiano ed ecclesiastico si fa un grande uso di discorsi pubblici e si è soliti scriverli preliminarmente, o trascriverli in forma letteraria e retorica più curata dopo averli effettivamente pronunciati; ma la loro funzione è ora del tutto diversa da quella richiesta dalle antiche repubbliche di Atene e di Roma: un discorso non può più influire sulle situazioni concrete, modificare rapporti di forza che sono stabiliti mediante ben altri strumenti. Venuto meno il suo compito civile, l'oratoria diventa così pura esercitazione letteraria e retorica che consente di distinguersi ad alto livello nella comunicazione sociale; e solo a questo scopo si imitano i modelli antichi.

Vastissimo è comunque il campo dell'oratoria nel secolo XVI e larghissimo è l'uso di schemi classici: si va dalla predicazione sacra ai discorsi accademici (di argomento letterario, filologico, linguistico, scientifico, filosofico, burlesco, ecc.), alle allocuzioni politiche e diplomatiche vere e proprie, alle orazioni politiche fittizie (mai realmente pronunciate in pubblico; tra l'altro gli scrittori di storia hanno l'abitudine di inserire nelle loro narrazioni discorsi molto elaborati, attribuendoli a personaggi storici reali).

dia si svolge in un gioco raffinato e leggero, animato da un languido erotismo che individua nel pubblico femminile il destinatario ideale di ogni comunicazione nobile ed elegante (ma non mancano riferimenti polemici e segrete allusioni).

Ben presto si impose come *leader* dell'Accademia degli Intronati ALESSANDRO PICCOLOMINI (1508-1578), personaggio dai vasti interessi, autore dell'*Amor costante* (1536), una commedia ricca di elementi sentimentali e del *Dialogo della bella creanza delle donne*, detto la *Raffaella* (scritto nel '38 e stampato nel '39), in cui la mezzana Raffaella convince la giovane sposa Margherita a prendere un amante, con argomentazioni sottili che rivendicano una giusta parità nel comportamento amoroso tra uomini e donne ed esaltano ironicamente l'ipocrisia sociale.

Alessandro
Piccolomini

4.6.9. Michelangelo Buonarroti: un grande artista davanti alla letteratura.

Nella sua lunga esistenza MICHELANGELO BUONARROTI, nato a Caprese nel 1475 e morto a Roma nel 1564, assisté a tutte le travagliate vicende italiane e fiorentine del tempo. Dopo aver passato gli anni di formazione a Firenze, trascorse poi in questa città solo una breve parte della sua vita, e con la famiglia Medici ebbe sempre rapporti molto inquieti. Nella sua attività di scultore, pittore, architetto concentrò gli ideali del suo tempo, avvertendone al tempo stesso

Classicismo
e operatività
dell'arte

so la crisi radicale. Il suo senso della misura classica si coniugava con la coscienza dell'operatività fisica e manuale dell'arte, della concretezza dei suoi strumenti e materiali. Con assoluta originalità creativa egli si impegnò in un paziente lavoro di scomposizione degli equilibri classici (molte delle sue opere, specie nella fase più tarda, sono tra le espressioni più alte del Manierismo).

Religiosità
e consapevolezza
storica

Pur subendo i condizionamenti della società cortigiana, Michelangelo seppe distaccarsene in una solitudine superiore e rimase indifferente alle vanità dell'apparenza sociale. Fedele agli ideali repubblicani fiorentini abbracciati nella giovinezza, ne riconobbe la totale impraticabilità nel mondo contemporaneo e avvertì i limiti delle prospettive municipali, allargando la propria visuale ai più complessi motivi della storia del tempo. La sua forte sensibilità religiosa, che ebbe nell'insegnamento di Savonarola uno dei primi punti di riferimento, lo indusse a giudicare negativamente il mondo curiale ed ecclesiastico per il quale si trovò a lavorare, e ad accostarsi ad alcuni aspetti della Riforma protestante secondo l'orientamento del *niconemismo* (cfr. 4.1.3 e PAROLE, tav. 41).

Creatività e
tensione critica

Per Michelangelo l'operare artistico è in strettissimo rapporto con l'intero essere dell'uomo nel mondo. I suoi capolavori nascono nel segno della contemporaneità e delle sue dolorose contraddizioni; sono anche una critica agli inganni e alle falsità della scena sociale, all'arroganza e ai soprusi del potere (e ciò anche quando nell'esistenza quotidiana egli deve accettare compromessi con i potenti). La forza creativa di Michelangelo si regge insomma su una esigenza di libertà, sincerità e conoscenza che rifiuta ogni autorità superiore. Per questo i contemporanei notano in lui qualcosa di «terribile» e scontroso, anche se subiscono comunque il fascino della sua sdegnosa solitudine di artista.

L'epistolario

Nell'attività di Michelangelo la letteratura rappresenta un momento marginale e secondario. L'epistolario, privo di finalità letterarie, esprime appieno la sua personalità eccezionale, il suo impeto creativo, il suo spirito di indipendenza e il suo vigore, in una lingua fiorentina immediata, rapida ed essenziale. Le *Rime*, raccolte in volume solo nel 1623, rappresentano un caso del tutto particolare nella lirica del secolo XVI, e si svolgono in un singolare incontro-scontro con il linguaggio petrarchistico, di cui l'autore avverte l'insufficienza nel momento stesso in cui tenta di adattarsi e piegarvisi. Il carattere spesso involuto e difficile del linguaggio poetico di Michelangelo è in parte dovuto alla sua educazione di autodidatta, che lo induce a vedere nei modelli poetici dominanti una sorta di scorza esterna, necessaria per comunicare, ma mai del tutto commisurabile alla forza dei sentimenti e dei concetti che egli intende esprimere.

Le *Rime*

Michelangelo
e il petrarchismo

Gli schemi convenzionali vengono aggrediti con una urgenza che sembra rompere ogni limite linguistico imposto, facendo esplodere dall'interno le convenzioni petrarchistiche nella ricerca di qualcosa di più profondo. Con continui effetti di forzatura linguistica egli finisce per ricreare nelle *Rime* l'immagine dello sforzo fisico che compie lo scultore alle prese col marmo, del suo impegno a «levare» la materia, per dare forma concreta a ciò che abita la sua mente.

I modelli
di riferimento

Nelle *Rime* confluiscono comunque varie componenti: il platonismo amoroso e la tradizione fiorentina del tardo Quattrocento, momenti religiosomoralistici di ispirazione savonaroliana, spunti burleschi crudamente realisti-

ci, giochi linguistici di esasperata difficoltà. Gli ultimi componimenti, animati da una ricerca di pace assoluta in Dio, di annullamento e quasi di disfacimento, attenuano invece quella arduità verbale.

4.6.10. Monsignor Giovanni Della Casa.

Nato nel Mugello nel 1503 da nobile famiglia fiorentina, GIOVANNI DELLA CASA ricevette una educazione umanistica. Trasferitosi a Roma, intraprese la carriera ecclesiastica e fu nominato da Paolo III nel 1541 commissario apostolico a Firenze e, nel 1544, arcivescovo di Benevento e nunzio apostolico a Venezia. Ai suoi compiti politico-diplomatici sono legate le *Orazioni*, dalla prosa studiata e difficile, composte per convincere Venezia ad allearsi con la Chiesa e con la Francia contro Carlo V (1547), e per ottenere da Carlo V la restituzione ai Farnese di Piacenza (1549). Alla morte di Paolo III, da cui aveva sperato una nomina a cardinale, si ritirò a vivere nel Veneto, nell'abbazia di Nervesa presso Treviso; ma nel 1555 fu chiamato da Paolo IV alla carica di segretario di Stato della Chiesa. Dopo aver nuovamente atteso invano l'investitura cardinalizia, morì a Roma il 14 novembre 1556.

La carriera
ecclesiastica

Nella carriera di Della Casa si notano un progressivo distacco dalle radici fiorentine e un pieno inserimento nelle strutture della Chiesa, in un'ottica nazionale e internazionale. Fondamentale fu per lui il contatto con la cultura veneta, e in particolare con Bembo. Ma, a differenza di Bembo, Della Casa, impegnato in un lavoro politico quotidiano, non poté concentrare la sua esistenza negli studi. Coinvolto nella reazione moralizzatrice in atto nel mondo ecclesiastico, egli finì per allontanarsi dagli ideali umanistici e dalla spregiudicatezza che avevano improntato la sua educazione. Scelse la strada del conformismo, nell'ottica della Controriforma.

Gli incarichi
diplomatici

Il conformismo di Della Casa è documentato dal celebre *Galateo ovvero de' costumi* (redatto a Nervesa tra il '51 e il '55 e pubblicato postumo nel '58, insieme alle *Rime*, dal suo segretario Erasmo Gemini). Il titolo *Galateo*, che nella lingua comune è passato ben presto a indicare l'insieme delle norme esteriori per il buon comportamento in società, si riferisce al vescovo di Sessa Galeazzo Florimonte, «a petizione del quale e per suo consiglio» Della Casa aveva intrapreso la composizione del breve trattato.

Un impegno
politico per la
Controriforma

In una prosa lavorata con cura, ma tenuta su un tono colloquiale, il *Galateo* detta le regole da usare nella «comune conversazione», presentandosi come un insieme di ammaestramenti che un anziano rivolge a un giovinetto. Queste regole, che riguardano anche gli atti più minuti e banali, non si reggono su motivazioni ideali o progetti umani globali (come avveniva nel *Cortegiano* di Castiglione), ma mirano a individuare le «usanze comuni», che permettono, «in comunicando ed in usando con le genti», di poter «essere costumato, piacevole e di bella maniera». Della Casa si rivolge a una coscienza collettiva media, non legata a luoghi sociali privilegiati (come era la corte di Castiglione) ma a un indefinito mondo di «gentiluomini» cittadini. Proprio il conformarsi al costume corrente, il non voler distinguere se stessi dal gruppo, nel quale tutti devono poter svolgere la propria parte, è un segno di educazione civile.

Comportamento
e «usanze
comuni»

Quest'opera rappresenta l'immagine di una società che nella sua pratica quotidiana tendeva ad allontanarsi dalle rozze abitudini che caratterizzavano

Un effetto
di civiltà

ancora le classi dominanti all'inizio del Cinquecento. Ma è anche vero che la coscienza collettiva esaltata da Della Casa propone un conformismo chiuso e oppressivo, fatto di cautele e di ipocrisie, ostile a ogni manifestazione di libertà e originalità, ossessivamente preoccupato dell'«onestà», fermo nel rifiutare tutto ciò che possa apparire «sporco». Ciò si avverte in modo particolare nella parte sul linguaggio della conversazione, che critica duramente perfino gli aspetti realistici dello stile di Dante.

Le Rime Nelle *Rime*, Della Casa seguì il modello del petrarchismo di Bembo, ma trasformandolo dall'interno, fino a raggiungere negli ultimi anni risultati singolari, i più intensi di tutta la lirica del secolo XVI, punto di riferimento per un petrarchismo «aspro» e «grave» nel tono e nelle tematiche.

Un petrarchismo «grave» Come tutti i petrarchisti, Della Casa parte dalla tematica amorosa, per passare poi a quelle del distacco, della disillusione, del pentimento; ma a ciò egli aggiunge il motivo originale dell'ambizione, del desiderio di potere e di onore. Nella prima fase le immagini dell'amore esprimono l'attesa di qualcosa di inafferrabile, alludono a una bellezza assente, hanno improvvise illuminazioni mitiche e simboliche e accennano a un inquieto malessere. Tra la «gravità» e la «piacevolezza» individuate da Bembo (cfr. 4.4.3), Della Casa sceglie la prima, adottando uno stile sostenuto e solenne, alieno da dolcezze musicali e sintatticamente complesso (è uno stile che il Tasso definisce «parlar disgiunto», per il quale è essenziale l'uso insistente dell'*enjambement*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 56).

La materia biografica La lirica più intensa di Della Casa si ha quando, abbandonata la tematica amorosa, egli ripercorre la propria biografia, le ambizioni deluse e il loro con-

GENERI E TECNICHE tav. 56

Enjambement/Spezzatura

L'*enjambement* (termine francese che propriamente significa "scavalco" ed è usato per la metrica a partire dal Seicento) o *spezzatura* (chiamata nel Cinquecento anche *inarcatura*) è un effetto dovuto al contrasto fra struttura metrica e svolgimento sintattico della frase. Esso si ha quando alla pausa metrica tra un verso e l'altro non corrisponde una pausa sintattica e, anzi, l'ultima parola del primo verso e la prima del successivo hanno tra loro legame sintattico. Si hanno così *enjambements* più o meno forti, secondo l'intensità del legame spezzato dalla pausa metrica: il caso più evidente e consueto è l'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo, che ha una forte funzione stilistica nella poesia del Cinquecento (in primo luogo in autori come Della Casa e Tasso) e poi in tutta la successiva poesia italiana. Esempio è l'inizio di un celebre sonetto di Della Casa: «O sonno, o de la queta, umida, ombrosa / notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali / sí gravi ond'è la vita aspra e noiosa» (da notare la spezzatura tra *ombrosa* e *notte*, tra *mortali* ed *egri*, tra *mali* e *sí gravi*).

flitto con un ideale di serena vita religiosa, servendosi in modo ossessivo di un numero ristretto di schemi classici e di metafore. La sua parola sembra qui condensarsi attorno a poche figure, voler concentrare in esse il dramma di un io costretto a soffrire dentro una prigione dalla quale non può né vuole uscire.

Questo atteggiamento manieristico, in cui il conformismo di Della Casa pare corrodersi, dà vita ad alcuni sonetti di eccezionale valore, in cui l'autore guarda al vanificarsi delle sue ambizioni e allo sfumare nel nulla della sua esistenza (*O dolce selva solitaria, amica; Questa vita mortal, che 'n una o 'n due*).

Un intenso manierismo

4.6.11. Bizzarria e accademismo nella Firenze di Cosimo I.

L'accorta politica culturale di Cosimo I cercò di ricondurre il pluralismo della cultura fiorentina, abituata alla polemica e al contrasto, sotto l'egida ducale, collegandola strettamente al nuovo orizzonte della corte cittadina; mostrò una certa apertura verso gli esuli repubblicani più moderati, favorendo il loro rientro a Firenze e convincendoli ad appoggiare il nuovo regime; si preoccupò inoltre di lasciare spazi di autonomia agli altri centri toscani. Diede quindi vita a una cultura di corte piuttosto omogenea, legata da una continuità tutta esteriore al glorioso passato letterario e artistico, e rivolta all'esaltazione della famiglia al potere: una cultura celebrativa ed erudita, le cui linee fondamentali furono regolate dall'Accademia fiorentina, patrocinata dallo stesso duca.

Una accorta politica culturale

Una letteratura celebrativa ed erudita

Ma all'inizio questo programma incontrò le resistenze di un mondo intellettuale vivace nel quale le arti figurative, dominate dal Manierismo, avevano un ruolo fondamentale. Per quanto riguarda la letteratura, nei primi decenni del Ducato mediceo, la persistenza della tradizione fiorentina si manifesta attraverso esperienze bizzarre, che si oppongono al depurato classicismo di Bembo, impostosi ormai come modello linguistico in tutta Italia. Con giochi di distorsione di materiali classici e volgari, gli intellettuali più radicati nella vita cittadina, spesso legati alla borghesia artigiana, cercano di far sopravvivere un mondo che ha perso le sue basi politiche e sociali originarie e si sente costretto entro il nuovo universo cortigiano.

Resistenze degli intellettuali

Si tratta di una forma di manierismo letterario che produce i suoi risultati migliori nell'opera di ANTONFRANCESCO GRAZZINI (1504-1584), speciale, detto il LASCA dal nome di pesce che assunse intorno al 1540 quando fondò, insieme ad alcuni amici, l'Accademia degli Umidi, che intendeva per l'appunto rilanciare la tradizione letteraria fiorentina. Su questa istituzione intervenne immediatamente il duca, che ne assunse il controllo trasformandola già nel '41 in Accademia fiorentina.

L'Accademia fiorentina

L'opera più notevole del Lasca (oltre a rime burlesche e a numerose commedie) è una raccolta di novelle, le *Cene*, lasciata incompiuta e inedita (venne pubblicata solo nel secolo XVIII); motivi ben noti della narrativa toscana (in primo luogo Boccaccio) vengono qui ripresi e portati all'estremo, con l'esplosione di una violenza deformante, di un gusto grottesco e crudele. Le beffe e gli scambi tra i personaggi sono rappresentati con manierato artificio e con toni inquietanti: le figure umane si muovono spesso come manichini distorti, scarnificati, condannati a vanificarsi. Sotto i cupi colori di questa narrativa si avverte un «umor malinconico», un'ossessione che l'autore cerca di capovolgere trasformandola in gioco, ma che crea comunque una sensazione di tensione inguaribile.

Le Cene

GIOVAN BATTISTA GELLI (1498-1563), calzaiolo, interessato alla letteratura e alla filosofia, era convinto che i problemi morali, filosofici e religiosi andassero divulgati in modo cordiale e sereno, con spunti scherzosi e invenzioni curiose, così da adattarli a un pubblico di artigiani. Membro dell'Accademia fiorentina e difensore della lingua viva e parlata, studioso di Dante e di Petrarca (in Dante vide un maestro di vita morale e religiosa), Gelli accettò il regime mediceo, ma si attenne a una saggezza di impronta popolare, e guardò alla tradizione umanistica, cercandovi un sapere cosciente dei limiti della condizione umana, critico verso l'ipocrisia sociale e verso la corruzione della Chiesa (*I capricci del Bottai*, 1546 e *La Circe*, 1549).

L'attività degli eruditi

Accanto a questo gruppo di autori si affermano sempre più studiosi ed eruditi che, in diretto rapporto con la cultura classica ma in un orizzonte nazionale, partecipano al dibattito sulla filosofia, la retorica e la poetica. Ricordiamo almeno il grande filologo, di statura europea, PIER VETTORI (1499-1585) e BENEDETTO VARCHI (1503-1565), prima esule e legato ai fuoriusciti, poi richiamato da Cosimo a Firenze nel '43, poeta, storico, filosofo, erudito, accademico, la cui opera più importante è l'*Ercolano*, dialogo sui problemi della lingua, (cfr. DATI, tav. 43).

4.6.12. Giorgio Vasari e le biografie degli artisti.

La questione della «maggioranza delle arti»

La nuova coscienza teorica legata alla riflessione sull'arte figurativa (cfr. 4.1.5) si fa sentire con forza nella Firenze di Cosimo I, secondo un orientamento manieristico, accademico, erudito e cortigiano, che tenta di definire i caratteri della grande tradizione artistica del Quattrocento e del primo Cinquecento ai fini di una esaltazione del presente.

Le *Vite*

L'aretino GIORGIO VASARI (1511-1574), pittore, accademico, erudito e architetto che si imporrà come l'artista ufficiale della Firenze di Cosimo (al cui servizio passò nel 1553 dopo un lungo soggiorno a Roma), si impegnò a lungo nella stesura delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, da Cimabue a Michelangelo, la cui prima edizione uscì a Firenze nel 1550; una seconda edizione, con numerose modifiche e aggiunte, uscì poi nel 1568.

Concezione ciclica delle arti

Dedicata a Cosimo de' Medici, quest'opera gigantesca (che è ancora oggi un documento fondamentale per la storia dell'arte italiana dal Trecento al Cinquecento), tiene conto di alcuni precedenti parziali, ma crea un nuovo genere letterario, quello delle biografie di artisti.

L'insieme delle *Vite* si basa su una concezione organica e ciclica delle arti. Al pari di un organismo vivente, queste hanno una nascita, un accrescimento, un momento di perfezione suprema. Dopo la decadenza delle arti dell'antichità, dovuta alle invasioni dei barbari, la loro rinascita è iniziata in Italia con Cimabue e Giotto; la fioritura contemporanea le ha portate alla perfezione, che culmina in Michelangelo, la cui vita chiude l'opera. In questo percorso storico una preminenza assoluta tocca all'arte toscana, e fiorentina, che ha concentrato il proprio impegno in quello che a Vasari appare lo strumento fondamentale delle tre arti, cioè il disegno.

Attenzione per le tecniche

Vasari mostra una concreta attenzione per le tecniche dei singoli artisti. All'interno di una nozione generale di arte come «imitazione della natura», egli designa lo stile specifico di ciascun artista col termine *maniera*, e descrive le diverse opere cercando di cogliere il movimento che esse suscitano, le tracce che lasciano nell'oc-

chio di chi guarda. Oltre a questi aspetti tecnici e figurativi, le *Vite* hanno interessanti spunti narrativi, che risentono della novellistica toscana. Si hanno così affascinanti caratterizzazioni psicologiche degli artisti, che appaiono spesso dominati dalla bizzarria e dalla «malinconia».

Quanto alla prosa delle *Vite*, a essa ben si appropria la definizione di *manierismo*, come del resto alla pittura e alla architettura di Vasari: la sua scrittura illumina infatti l'aspetto artificiale degli oggetti e ne complica i contorni, concentrandosi spesso su particolari marginali ed eterogenei.

Il manierismo del Vasari

4.6.13. La Vita di Cellini, prima autobiografia moderna.

Un caso esemplare di manierismo figurativo è certo quello di BENVENUTO CELLINI, orafo e scultore alla continua ricerca dell'artificio più prezioso, che crea oggetti dallo strano splendore, le cui forme sinuose sono stranamente forzate, come rapprese.

Nato a Firenze il 3 novembre 1500, lavorò a lungo a Roma e, come egli stesso racconta, partecipò alla difesa di Castel Sant'Angelo durante il sacco del 1527. Di carattere intollerante e violento, fu spesso coinvolto in risse, fino a commettere omicidi. Imprigionato nel '38 a Castel Sant'Angelo da Paolo III, tentò un'avventurosa fuga, ma poté essere liberato solo per intervento del cardinale Ippolito II d'Este, che lo condusse in Francia alla corte di Francesco I. Al servizio del re restò dal '40 al '45, realizzando opere di oreficeria e scultura, ma scontrandosi con diversi avversari e subendo l'antipatia della favorita del re, Madame d'Etampes. Tornato a Firenze, lavorò per il duca Cosimo I, col quale ebbe però rapporti difficili, anche per la rivalità con due artisti ufficiali di corte, Baccio Bandinelli e Bartolomeo Ammannati. Dopo nuovi viaggi fuori Firenze e varie traversie economiche e giudiziarie, morì a Firenze il 13 febbraio 1571.

Un'esperienza avventurosa

L'opera che dà a Cellini un posto di rilievo nella storia della letteratura è *La Vita*, un'autobiografia composta tra il 1558 e il '65, in gran parte dettata a un garzone di bottega nel corso stesso del lavoro artistico. Interrotta all'anno 1562, rimase inedita fino al 1728, ma suscitò poi l'entusiasmo di Baretti ed ebbe grande fortuna in Italia e fuori (Goethe l'apprezzò al punto di tradurla in tedesco).

Cellini scrittore: *La Vita*

La sua narrazione si distingue dai tradizionali usi di memorie, ricordi familiari, annotazioni a uso personale, e anzi può essere considerata come la prima *autobiografia* «moderna» (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 91), in quanto tutta incentrata sul valore dell'esperienza individuale.

Il racconto non mira, come accadeva nelle *Vite* di Vasari, a ricostruire lo svolgersi dell'attività artistica. A Cellini interessa in modo primario esibire la propria persona. Le sue opere d'arte vi appaiono solo in quanto manifestazioni dell'io, «figlie» della sua abilità, senza che egli si preoccupi di individuare, nel loro succedersi, una logica di evoluzione e di sviluppo. Ma a Cellini non interessa nemmeno delineare un'evoluzione interiore, una dialettica psicologica (un punto di vista su cui insisterà invece l'autobiografia più moderna, dal Settecento in poi): egli è tutto volto all'esterno, preoccupato di creare e di affermare se stesso di fronte agli altri e contro ogni ostacolo.

Anarchia
e conformismo

Cellini sa che il riconoscimento del suo valore dipende dal giudizio della società, dei signori e delle corti da cui le sue opere sono commissionate; ma nello stesso tempo guarda con intolleranza e rancore alle norme sociali e a quel mondo da cui desidera essere accettato. Egli si vede costretto a uniformarsi a regole che sente estranee, con le quali non può identificarsi fino in fondo. Per questa ragione egli appare – contraddittoriamente – anarchico e conformista. Di qui i suoi scatti violenti, i suoi rapporti contorti. Soprattutto gli artisti rivali e i vari mecenati diventano per lui fantasmi minacciosi da aggredire.

La narrazione gioca su immagini di segno opposto, positive e negative: situazioni e personaggi benigni, benedetti dalla mano divina, accolgono l'artista, lo favoriscono e lo conducono a prove di valore; situazioni e personaggi dai caratteri diabolici aggrediscono la sua persona, la portano su strade pericolose e perversamente si oppongono al riconoscimento della sua grandezza.

Il manierismo
della *Vita*

L'autobiografia di Cellini presenta il rovescio degli ideali di misura ed equilibrio tipici delle corti rinascimentali e della «virtù» umanistica; non suggerisce alcuna via d'uscita, alcun progetto umano e artistico alternativo. Anche questa, nella sua contraddittorietà, è una situazione manieristica; la sua singolarità è nel fatto che essa non si basa su una sottile ricerca formale, ma su una prosa spontanea, ricca di sospensioni sintattiche, di scarti improvvisi, dal ritmo incalzante e con una forza di semplificazione lontanissima dalla prosa letteraria del tempo. Con una forza dirompente, si accendono qui bagliori sinistri e metafore immaginose. Dietro questa naturalezza permangono compressioni e ambiguità, un malessere vanamente teso a infrangere lo schermo degli equilibri artificiosi che regolano la società cortigiana fiorentina.

Epoca 5

La società di Antico regime

1559-1690



Sommario

5.1. In Italia, trionfano l'assolutismo e la Controriforma. Si impone una cultura ecclesiastica, anche se persistono forme di cultura laica. Una varia riflessione sulla politica prende campo. Sarpi dà un'acuta visione critica della Controriforma.

5.2. Nella vita e nell'opera di Tasso si esprimono contrasti irrisolvibili (che trovano la manifestazione più alta nella *Gerusalemme liberata*) tra libertà e valori autoritari, tra edonismo e religiosità, tra «malinconia» e conformismo.

5.3. Le modificazioni radicali della vita e degli orizzonti umani creano una forte coscienza della distanza tra mondo antico e mondo «moderno»; il Manierismo e il Barocco rompono gli equilibri del Classicismo.

5.4. Nella letteratura barocca del secolo XVII (che ha nel Marino il suo esponente più prestigioso) si affermano l'«ingegno», l'arguzia, la ricerca della «meraviglia». Grande espansione, specialmente a Napoli, ha la letteratura dialettale.

5.5. In una cultura che concepisce il mondo come teatro e la vita come rappresentazione, l'Italia dà il via a forme di spettacolo di diffusione europea, come la favola pastorale, il melodramma e la commedia dell'arte; notevoli sono anche le esperienze della letteratura tragica.

5.6. Le scoperte geografiche e le invenzioni tecniche ribaltano la tradizionale immagine del mondo. Le filosofie di Bruno e Campanella si scontrano con i poteri della Controriforma: Bruno definisce un mondo infinito e senza centro, in polemica con le religioni confessionali; Campanella si immerge, con una radicale tensione utopica, nella vita segreta della natura.

5.7. La nuova scienza di Galilei si accompagna all'elaborazione di una prosa scientifica moderna, che intreccia precisione tecnica, misura classica, spirito ironico.

Nella pagina precedente:
Stefano Della Bella, *La gara delle quattro stagioni* (incisione),
Firenze, Biblioteca Marucelliana.

5.1. Nell'orizzonte della Controriforma

5.1.1. Un assetto sociale di lunga durata.

L'epoca delimitata dalle date 1559 e 1690 è caratterizzata, in tutta Europa, da quella che gli storici chiamano *società di Antico regime*: il termine suggerisce una distinzione nettissima rispetto alla società borghese che si affermerà con i movimenti rivoluzionari della fine del secolo XVIII, e mette in evidenza soprattutto la componente dell'assolutismo. L'intero orizzonte sociale è in effetti dominato dalle grandi monarchie assolute e da durissimi meccanismi di repressione verso ogni dissenso e devianza sociale; rigidissime sono le strutture economiche e sociali, controllate dalla nobiltà e dall'aristocrazia, che comprimono fortemente le classi borghesi e mantengono in condizioni di estrema miseria i contadini e le plebi delle città.

Questa situazione si definisce già all'inizio del Cinquecento, nell'età delle guerre d'Italia; ma nella seconda metà del secolo e nel corso del Seicento essa si impone in modo sempre più netto, anche per effetto di una terribile crisi economica, che prende avvio da una diminuzione della produzione agricola negli ultimi anni del secolo XVI e si approfondisce, con una contrazione della produzione industriale, più o meno a partire dal 1620. Si accentua drammaticamente un processo di *rifeudalizzazione*, cioè un ritorno a quelle strutture di tipo feudale che non erano del resto mai crollate totalmente, ma trovavano continuità nei valori ideologici e nei nuovi modelli culturali della società di corte (cfr. 4.1.2), che ora si stabilizza e si rafforza, continuando la sua vita sontuosa, il suo consumo di oggetti e di beni di lusso. L'ordine rigidamente gerarchico della società si definisce attraverso la distinzione delle forze sociali in categorie nettamente delimitate: così si elabora la classificazione dei tre «stati» della *nobiltà*, del *clero*, della *borghesia*, che si riallaccia a un'antica classificazione medievale (cfr. 0.1.3), e che colloca la borghesia in una posizione totalmente subalterna rispetto alle altre due classi, dotate di privilegi di ogni tipo, di diritti considerati di origine divina.

Questo mondo tuttavia è molto diverso da quello del vero e proprio feudalesimo e non ne conserva gli antichi equilibri (cfr. 4.1.4). Le scoperte geografiche hanno aperto all'Europa nuove vie di comunicazione per i commerci e rivelato nuove immense risorse naturali da sfruttare; le nuove invenzioni e tecniche hanno modificato gli scambi e i rapporti tra gli uomini e tra l'uomo e la na-

Le monarchie assolute

La crisi economica del sec. XVII

Il processo di rifeudalizzazione

tura; la Riforma protestante ha spezzato l'unità religiosa del mondo cristiano e ha mostrato che la fede può essere vissuta in modi assai diversi; le conquiste della nuova scienza (cfr. i capp. 5.6 e 5.7) impongono un'immagine aperta e dinamica dell'universo. Di importanza fondamentale risulta poi la creazione, da parte degli Stati nazionali, di meccanismi amministrativi e militari complessi, di forme di controllo ramificate ed estese; a ciò si accompagna lo *choc* causato dalle continue violenze e stragi, dagli ampi spostamenti di eserciti e di popoli (particolarmente disastrosi gli effetti della guerra dei trent'anni, 1618-1648).

Un contesto internazionale

La società di Antico regime si impone in un contesto internazionale: ogni situazione pur locale e marginale si ripercuote su tutte le altre, anche su quelle più lontane. Di fronte ai molti fattori di turbamento e di novità il sistema reagisce rafforzando il controllo all'interno dei singoli Stati europei e proiettandosi fuori del continente, verso le nuove terre scoperte con un colonialismo che viene violenta rapina.

La pressione fiscale

Per quanto riguarda i fenomeni economici generali, su cui una profonda impronta lasciano le guerre devastanti che percorrono l'Europa, si ha una rivoluzione dei prezzi (cfr. 4.1.2), ulteriormente aggravata dalla crisi economica del secolo XVII, che fu particolarmente pesante per le classi più povere, sottoposte per giunta a una pressione fiscale senza precedenti (fortissime sono infatti le spese per finanziare gli organismi militari e amministrativi degli Stati assoluti, perpetuamente in guerra tra loro, e per sostenere gli apparati delle corti e il fasto delle monarchie). In molti casi la miseria provoca lo spopolamento delle campagne, forme di vagabondaggio e di irregolarità sociale e un aumento della popolazione delle grandi città; ma in alcune fasi la povertà, le guerre, le carestie, le pestilenze, portano a una spaventosa riduzione degli abitanti delle stesse città. Lo stato di malessere è all'origine di numerose rivolte, a cui partecipano forze sociali diverse – il che costituisce un fatto nuovo nella storia europea. Ma non mancano fasi di sviluppo, con la diffusione di nuovi beni e di nuovi consumi: e un impulso economico e sociale di notevole importanza è dato dalla coltivazione di nuovi prodotti agricoli originari delle Americhe (canna da zucchero, pomodoro, patata, mais, cacao) e dalla conseguente modificazione delle abitudini alimentari.

Città e campagna

Nuove culture

All'interno di questo quadro generale, le situazioni si differenziano da paese a paese, tra zone prospere e sviluppate (Inghilterra e Olanda e in parte la Francia) e zone arretrate e povere (Spagna, Germania continentale, gran parte dell'Italia). Le ragioni di queste differenze risalgono sia alla congiuntura economica, sia alle strutture sociali, sia al contesto geografico e politico.

L'Italia

L'Italia non è più la protagonista dei processi sociali e degli eventi politici che si svolgono in Europa, ma il dominio spagnolo e il Papato della Controriforma ne fanno comunque una pedina fondamentale nel gioco degli interessi internazionali. Almeno fino alla metà del secolo XVII il dominio spagnolo nel nostro paese si mantiene stabile e non si registrano modificazioni politiche di rilievo, ma nella seconda metà del secolo XVII la Spagna appare minacciata da più parti: gli Stati indipendenti della nostra penisola, che la lunga crisi ha notevolmente indebolito nelle loro strutture interne, subiscono ormai l'egemonia della potenza francese che influenza anche i modelli culturali e di comportamento. Si avvertono nel contempo i segni di una nuova apertura civile e culturale.

5.1.2. La Chiesa della Controriforma.

Con il Concilio di Trento (1545-63), la Chiesa di Roma fissa il programma della sua risposta alla Riforma protestante impegnandosi in una grande opera di ristrutturazione. Si eliminano certe forme più evidenti di corruzione, si codificano rigorosamente dogmi e norme di comportamento, si impone un controllo assoluto su ogni espressione di religiosità e su ogni momento della vita dei fedeli, e si reprimono in maniera sistematica e feroce tutte le forme di eresia.

Il Concilio di Trento

Con quest'opera, che si vuole designare col termine di *Controriforma*, la Chiesa mira a controllare ogni settore della vita sociale e a imporre le proprie iniziative a gran parte dei principi cattolici, appoggiandosi a tutte le forme del potere e ricorrendo ai metodi dell'assolutismo più spietato.

L'età della controriforma

Il Papato della Controriforma fa proprie, in parte, le ambizioni del Papato medievale: si pone come monarchia religiosa, istituita da Dio non solo per trasmettere agli uomini la verità divina ma anche per costringerli, con tutti i mezzi, ad adeguare il loro comportamento a quella verità. Siamo però molto lontani dalla teocrazia medievale: ora la minaccia della Riforma, l'eredità della cultura umanistica, i nuovi rapporti internazionali, le nuove strutture di governo dell'assolutismo conferiscono al legame tra religione e autorità un carattere di uniformità razionale che era ignoto alla Chiesa medievale. La Chiesa adotta, ai propri fini, tutti i metodi e le tecniche della società moderna e tende a eliminare dal suo patrimonio di tradizioni tutto ciò che era rimasto per secoli indefinito e lasciava spazio a esperienze religiose innovative o imprevedibili: quanto non può essere rigidamente controllato è ora respinto nell'ambito del proibito, che viene facilmente identificato con l'eresia e con l'azione del demonio; si traccia con estremo rigore i confini tra la verità e l'errore, tra il lecito e l'illecito.

Una monarchia religiosa

La forte attenzione che già la cultura della prima metà del secolo XVI aveva rivolto al comportamento sociale, induce d'altra parte la Chiesa a dare sempre maggiore importanza alla condotta esteriore, alle forme visibili della religiosità, ai riti e alle cerimonie. Anche in quest'ambito tutto viene inquadrato in modo rigoroso e coerente. Se la vera religione è una sola, omogenee devono essere tutte le sue forme di devozione. Si dispiega così un'azione per sradicare tutta quella componente folklorica – i riti, i culti agrari e pagani – che nei secoli si era intrecciata al Cristianesimo popolare, specialmente nelle campagne. Si dirige e si controlla il bisogno di religiosità delle masse cercando di favorire la pietà popolare più di quanto si fosse fatto nel passato, ma continuando a privilegiare quei pregiudizi e quelle superstizioni che tornano a vantaggio di chi detiene il potere. L'ordine dei gesuiti (la Compagnia di Gesù, cfr. 4.1.3) assume un ruolo-guida nella cultura ecclesiastica e religiosa; accanto a esso esercita una forte influenza, specialmente nella fase finale del secolo XVI, quello degli oratoriani o filippini (fondato nel 1564 da san Filippo Neri).

Controllo della religiosità di massa

La Compagnia di Gesù

La promozione di una più severa religiosità si accompagna strettamente alla repressione dell'eresia: viene rilanciato il Tribunale dell'Inquisizione, riorganizzato nel 1542 come Sacra Congregazione dell'Inquisizione romana e universale (detto Santo Uffizio), che conduce un'accanita politica di persecuzione degli attecchia-

Repressione dell'eresia

L'intolleranza religiosa

menti eterodossi rivolta anche contro ebrei ed emarginati e provoca la condanna al rogo di eretici e streghe veri o presunti. L'intolleranza del resto è comune sia alla Chiesa cattolica sia a quelle protestanti: in ogni paese riformato si hanno infatti durissime persecuzioni contro i cattolici e i riformati di tendenze diverse.

Basi dell'azione controriformistica

L'azione controriformistica si appoggia totalmente sulle strutture di potere istituite dal Papato tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento che favoriscono comportamenti di ambizioso e spesso cinico arrivismo. Nel rispondere all'attacco della Riforma, la Chiesa cattolica difende anche queste sue strutture tutte terrene: elimina da esse i casi più scandalosi di corruzione e vi introduce comportamenti marcatamente clericali, ma ne mantiene la spregiudicatezza politica, le finalità di potere temporale e di controllo della vita sociale. Lo Stato della Chiesa si organizza come una monarchia assoluta e centralizzata, che riduce il peso dei poteri feudali minori, soprattutto con l'appoggio della forza militare spagnola. Un ruolo sempre più determinante è attribuito alla città di Roma, immagine-scena del potere della Chiesa, polo diplomatico e religioso internazionale. Magnifiche opere d'arte vengono commissionate col duplice intento di agire sulle masse per rafforzare la loro devozione e di conferire un'immagine prestigiosa al potere temporale.

Valorizzazione di Roma

Giansenismo e molinismo

Ma intanto, anche nell'ambito del cattolicesimo, si affacciano tendenze che sfuggono al controllo dottrinale della Chiesa di Roma: esse comportano scelte morali e religiose autonome che, pur sfiorandola, evitano di cadere nell'eresia vera e propria.

Nella seconda metà del secolo XVII si impongono, radicandosi in ambienti diversi, due tendenze tra loro opposte: il *giansenismo* (che avrà notevole incidenza sulla storia della cultura) e il *molinismo* (cfr. PAROLE, tav. 57).

PAROLE tav. 57

Molinismo/Giansenismo

Orientamenti dottrinali e teologici sviluppatisi all'interno del cattolicesimo della Controriforma, spesso in contrasto con le posizioni della Chiesa ufficiale, che li condannò severamente, senza però definirli come autentiche eresie.

Il *molinismo* sorge dalla riflessione del gesuita spagnolo Luis de Molina (1536-1600) e già alla fine del Cinquecento tende a presentarsi come posizione ufficiale dei gesuiti sul problema teologico e morale del rapporto tra libertà umana e grazia divina: esso distingue due diversi aspetti della grazia (la grazia sufficiente e la grazia efficace), per poter lasciare un ruolo piuttosto ampio al libero arbitrio, alla posizione dell'uomo nel mondo.

Il *giansenismo* si colloca invece su un fronte opposto, in durissima polemica con i gesuiti: suo punto di partenza è la riflessione del cattolico olandese Cornelis Jansen (nome latinizzato in Cornelio Giansenio, 1585-1638), il quale, rifacendosi a sant'Agostino, insisteva sulla corruzione umana e sull'opposizione ir-

5.1.3. Pedagogia e controllo della cultura nella Controriforma.

La Controriforma attribuisce grande importanza all'educazione e all'istruzione, attraverso le quali cerca di ottenere un consenso articolato, vasto, duraturo ai dogmi e alle norme cattoliche; ma educazione e istruzione si organizzano secondo livelli diversi, rispecchiando i vari gradi della gerarchia sociale e prevedendo severe distinzioni, esclusioni, discriminazioni.

Istruzione e gerarchia sociale

Grande attenzione viene prestata all'educazione religiosa e ideologica del popolo e delle classi subalterne, a cui si affiancano iniziative assistenziali, di beneficenza e carità per i poveri: iniziative spesso generose, ma comunque tese a controllare la marginalità sociale, ad allontanare i potenziali pericoli che essa può rappresentare.

L'azione caritativa

L'educazione popolare è intesa in chiave soprattutto religiosa e mira a estirpare le sopravvivenze di antichi culti popolari e a rafforzare alcune forme di devozione (il culto dei santi, in primo luogo): generalmente è un'educazione proveniente dall'alto, gestita dal clero e dalle classi dirigenti. In opposizione al principio protestante del libero esame e della conoscenza diretta della *Bibbia*, si impedisce al popolo ogni rapporto immediato e critico con i testi sacri: ogni diffusione della *Bibbia* in volgare viene ostacolata.

Controllo del clero

Quando si rivolge al popolo nel suo insieme, la cultura non passa quasi mai attraverso la scrittura, bensì attraverso la parola dei sacerdoti e dei predicatori, attraverso le arti figurative (il clero si prende grande cura della pittura sacra, controllandone le immagini in funzione degli effetti che esse possono suscitare), attraverso le forme di pubblico spettacolo (dalle grandi scenografie urbane

Tecniche visive di persuasione

riducibile tra il male terreno e la grazia divina. L'abbazia cistercense femminile di Port-Royal divenne il centro propulsore del giansenismo, animando una fervida attività religiosa e intellettuale, che elaborò un nuovo pensiero cristiano in contrasto con la tradizione scolastica. Al giansenismo furono legati alcuni grandi scrittori del Seicento francese, come il filosofo Blaise Pascal e il tragediografo Jean Racine. Nonostante la condanna da parte della Chiesa, il giansenismo fu a lungo espressione dell'opposizione cattolica al potere dei gesuiti e alle forme istituzionali e temporali del Papato. In Italia circolò dalla fine del Seicento ed ebbe nel Settecento un forte peso nelle battaglie per la difesa dell'autonomia dei poteri statali contro le ingerenze della Chiesa.

Verso la fine del secolo XVIII, il giansenismo ridusse sempre più i suoi aspetti teologici e andò configurandosi come una tradizione di cattolicesimo ortodosso, ma con forti esigenze di rigore morale, di partecipazione attiva a una fede vissuta in comunicazione con l'intero popolo cristiano: in questo senso influenzò la formazione giovanile e tutta l'esperienza cattolica del Manzoni.

alle cerimonie e feste religiose, al teatro vero e proprio). Alle arti della scena e della visione si riconosce un'alta capacità di persuasione per cui la Chiesa è indotta a utilizzarle ampiamente ai propri fini (con particolare abilità si impegnano in esse i gesuiti, cfr. 5.5.5).

Le scuole religiose

La Chiesa si impadronisce dell'istruzione, eliminando quasi completamente le scuole pubbliche laiche che nei secoli precedenti si erano diffuse in alcuni centri comunali: si creano allora scuole di diverso grado gestite direttamente dalle istituzioni ecclesiastiche e dagli ordini religiosi. L'alfabetizzazione resta comunque a livelli bassissimi tra i membri delle classi popolari; grandissima cura è invece posta nell'istruzione dei membri della nobiltà e della borghesia cittadina. Rigorosa è poi la formazione del clero, per la quale vengono istituiti i *seminari*.

Attività educativa dei gesuiti

Una preminenza assoluta in campo educativo fu presto acquisita dai gesuiti, che fondarono scuole in tutta Europa per tutti i livelli dell'istruzione, organizzando in modi nuovi quella superiore: a tale scopo crearono dei *collegi*, regolati da leggi rigide, che per tutto il periodo dell'educazione scolastica tenevano gli studenti separati dal contesto della vita sociale. Il corso di studi in un collegio gesuitico diventò ben presto un momento essenziale nella giovinezza dei rampolli della nobiltà italiana (celeberrimo fu il Collegio romano, fondato nel 1551). I piani educativi fissati dai gesuiti per l'istruzione superiore, che miravano ad alti livelli di formazione, resistettero a lungo nei paesi cattolici, spesso fino al nostro secolo: nelle loro grandi linee essi furono dettati dalla *Ratio atque institutio studiorum* (Ordine e istituzione degli studi), il programma di insegnamento elaborato dagli organi dirigenti della Compagnia di Gesù tra il 1586 e il 1599.

L'Indice dei libri proibiti

Il controllo della cultura comportava anche la violenta repressione di tutte le manifestazioni che contraddicevano il programma controriformistico: obiettivo principale di tali scrupoli censori era la produzione libraria, che con la diffusione della stampa veniva pericolosamente a contatto con un pubblico molto più ampio di quello dei dotti e del clero. Si sottopose a un esame attento, scrupoloso, continuo, tutto ciò che era stato scritto nel passato e tutto ciò che si scriveva nel mondo contemporaneo: la data del 1559 ha un valore esemplare per definire i limiti di questa epoca, anche perché in quell'anno venne pubblicato il primo organico *Index librorum prohibitorum* (Indice dei libri proibiti), ossia l'elenco di tutti i libri la cui lettura e il cui possesso dovevano essere considerati, in vario modo, peccaminosi: si andava dai libri eretici a quelli con errori dottrinali, a quelli critici verso il clero e la Chiesa, a quelli che contenevano situazioni oscene o trasgressive.

5.1.4. La cultura ufficiale e istituzionale della Controriforma.

Controriforma e cultura

La Controriforma fece un uso politico-religioso della cultura, in modo compatto e organico: si trattò di un progetto senza precedenti nella storia, e che nella sua vastità sembra addirittura anticipare certi esempi contemporanei di politica culturale. Il clero non ebbe solo il compito di controllare, attraverso l'educazione e la repressione, tutta la cultura contemporanea, ma svolse anche un ruolo di primo piano nell'elaborare nuovi contenuti e nuove forme (ciò venne facilitato dalla tendenza, già forte nella prima metà del secolo XVI, di molti intellettuali a farsi chierici, cfr. 4.1.7). Caratteri originali e intensi assunsero la

GENERI E TECNICHE tav. 58

Mistica della Controriforma

Nello spirito religioso della Controriforma il misticismo ebbe nuovo vigore e impulso, ma in forme che, più che alla passata tradizione cristiana, si richiamavano all'assetto istituzionale della Chiesa post-tridentina, con tutta una serie di cautele dottrinali. Costretta a esprimersi in mezzo a controlli, norme, costrizioni, in un mondo quotidiano cupo e tetro, la *mistica* cattolica affermò comunque in modi originali e intensi la ricerca del dialogo diretto con Dio: per tale via l'individuo poteva raggiungere una sovranità assoluta che era nello stesso tempo perdita di sé e di tutti i vincoli terreni.

Nella ricerca dell'*estasi* mistica si esaltò d'altra parte, molto più che nel passato, la stessa dimensione fisica, facendo appello alla partecipazione dei sensi e del corpo, attraverso una contemplazione delle stesse forme visibili della divinità: la mistica della Controriforma è infatti spesso dominata da una sensualità segreta, accesa e inquietante.

Questo orizzonte di vibrante sensualità diede interessanti esiti letterari, specialmente in Spagna, con santa Teresa de Avila (1515-1582) e san Juan de la Cruz (Giovanni della Croce, 1542-1591). In Italia mancò una poesia mistica e religiosa di alto livello (se si esclude il caso tutto particolare di Campanella, cfr. 5.6.13); ma si scrissero testi di ascesi mistica molto intensi e affascinanti, come quelli delle sante MARIA MADDALENA DE' PAZZI (1566-1607) e CATERINA DE' RICCI (1522-1589).

mistica e la letteratura a essa collegata (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 58).

Il clero prestò attenzione ai più diversi tipi di pubblico e a generi molteplici. I gesuiti, in particolare, costruirono un loro sistema culturale ricco e articolato, aperto alle prospettive più varie, da quelle ufficiali a quelle di intrattenimento e di comunicazione col pubblico laico. Essi mirarono ad appropriarsi di tutti i mezzi di scambio culturale, mostrando una incredibile capacità di adattamento: elaborarono e favorirono esperienze fondamentali dell'arte e della letteratura barocche, attribuendo spesso importanza, più che ai contenuti, variabili e indifferentemente mutuabili, ai contesti e ai sistemi di trasmissione e divulgazione (in questo senso essi sembrano anticipare alcuni aspetti della moderna politica culturale di massa).

L'azione del clero

La Chiesa della Controriforma sviluppò varie iniziative tendenti a uniformare la conoscenza della storia religiosa. Essenziale fu tra l'altro la ricostruzione della storia della Chiesa data dal prete oratoriano CESARE BARONIO (1538-1607), in polemica con la storiografia protestante, nei monumentali *Annales ecclesiastici*, (1588-1607), che testimoniano una nuova metodologia storico-erudita. Particolare sviluppo ebbe lo studio delle vite dei santi, contro le critiche protestanti; e per facilitare il lavoro degli studiosi furono istituite varie biblioteche a Roma e la celebre Biblioteca Ambrosiana a Milano (cfr. DATI, tav. 59).

La cultura ecclesiastica ufficiale

Biblioteche e bibliografie

DATI tav. 59

Le biblioteche pubbliche moderne

La moderna struttura della *biblioteca* comincia a organizzarsi nel corso del secolo xv per impulso degli umanisti e dei poteri politici che li proteggono: si formano innanzi tutto grandi biblioteche laiche private, assai diverse da quelle tradizionali dei monasteri e dei capitoli delle cattedrali; con grande cura si ricerca e si raccoglie il materiale più diverso, soprattutto di origine classica, attuando una politica di acquisti di manoscritti di cui si occupano direttamente gli stessi umanisti. Ricchi cittadini e potenti signori aprono queste biblioteche a un pubblico privilegiato di studiosi e di eruditi: vengono creati ambienti ed edifici appositi per la conservazione e la consultazione dei testi e, inoltre, un'amministrazione efficiente che fa capo a un bibliotecario specializzato (in genere un umanista).

Con lo sviluppo della stampa, la produzione libraria aumenta e fornisce nuovo, vastissimo materiale; le maggiori biblioteche tendono a raccoglierne gran parte, ma senza poter aspirare a una vera completezza: per lo più scelgono di specializzarsi in determinati settori e di raccogliere strumenti di lavoro, di ricerca, di ricostruzione storica.

Data la quantità di libri prodotti, tra il Cinquecento e il Seicento si avverte la necessità di concentrare il materiale in grandi strutture di tipo pubblico e si organizzano supporti di vario tipo che ne facilitino l'uso (opere di consultazione, indici, cataloghi, repertori, raccolte di informazioni, ecc.). La nuova erudizione (cfr. ad esempio 5.1.4) fa delle biblioteche luoghi di documentazione, depositi di conoscenze ampi e praticabili. Ricerca storica e organizzazione del materiale librario raggiungono il loro massimo rigore e il loro più ampio valore

5.1.5. Intellettuali e luoghi istituzionali laici.

La cultura laica

Sarebbe però erroneo inscrivere tutta la cultura italiana di quest'epoca nell'ambito della Controriforma. La letteratura più interessante si sviluppa per lo più fuori dal controllo ecclesiastico, e numerosi sono gli intellettuali laici, appartenenti alla nobiltà o comunque legati alle corti e alle strutture politiche e amministrative dei vari Stati laici; del resto, anche in molti intellettuali vicini al clero, almeno fino all'inizio del secolo xvii, sono rintracciabili atteggiamenti culturali indipendenti.

Attività delle corti

Ancora forte è il peso culturale delle corti, anche se in Italia la loro vivacità sembra di molto diminuita rispetto alla prima metà del Cinquecento. La posizione degli uomini di cultura che vogliono dedicarsi soltanto alle lettere e agli studi è difficile e i principi sono poco disposti a comportarsi da puri e disinteressati mecenati, non si accontentano di essere celebrati, e chiedono prestazioni più precise, capaci di soddisfare interessi concreti.

culturale nella prima metà del Settecento (cfr. 6.2.1), quando acquistano una precisa identità alcune strutture di biblioteche pubbliche di grande importanza.

Nell'Ottocento e nel Novecento si approfondisce sempre più il divario tra le piccole biblioteche, destinate semplicemente alla lettura e allo studio in settori specializzati (si sviluppano anche biblioteche popolari e universitarie) e le grandi biblioteche pubbliche, che si propongono come luoghi di raccolta di un materiale sempre più vario e imponente. Oggi molte grandi biblioteche faticano a tenere il passo con la recente abbondantissima produzione libraria e rischiano a letteralmente di scoppiare: per le loro stesse dimensioni sembrano aver perduto ogni reale rapporto con le esigenze di cultura e di lettura (in Italia, poi, le cose sono complicate da disservizi e da inefficienze burocratiche).

Naturalmente nessuna biblioteca possiede l'intero patrimonio librario prodotto nei vari secoli: alla completezza si avvicinano la grande biblioteca del British Museum di Londra e la Library of Congress di Washington; ricchissima per il passato, ma con molti vuoti per questo secolo, è la Bibliothèque Nationale di Parigi. Negli ultimi decenni si sono mostrate in efficiente espansione solo alcune biblioteche pubbliche o universitarie degli Stati Uniti d'America, che in tempi relativamente brevi sono riuscite a procurarsi quasi tutto il patrimonio della tradizione culturale europea.

Le principali biblioteche pubbliche italiane sono: la biblioteca Laurenziana Medicea, di Firenze; la biblioteca Apostolica Vaticana; la biblioteca nazionale Marciana, di Venezia; la biblioteca Estense, di Modena; la biblioteca Ambrosiana, di Milano; la biblioteca Casanatense, di Roma; la biblioteca nazionale Centrale di Firenze; la biblioteca nazionale Braidense, di Milano; la biblioteca nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, di Roma; la biblioteca nazionale di Napoli.

Alla figura del cortigiano colto, che tratta alla pari col principe e sa dirigerne i progetti più vasti, si sostituisce ora quella del *segretario*, che impiega la sua penna e il suo ingegno per svolgere servizi politici, diplomatici, amministrativi, o per organizzare i minuti rapporti quotidiani, e che vede di conseguenza sempre più ridotto e circoscritto il tempo da dedicare allo studio e alla ricerca letteraria vera e propria (cfr. 5.3.2).

La figura del segretario

In molti ambienti cittadini continuano ad avere un ruolo preminente gli intellettuali legati alle strutture amministrative, alle vecchie magistrature statali, i giuristi, i medici, spesso curiosi di scienze diverse, ecc. Ma – fenomeno nuovo – si moltiplicano le bizzarre figure degli scrittori-avventurieri, militari e servitori di principi, che si inseriscono nel mercato librario con testi che appagano la curiosità per la cronaca contemporanea, che narrano sorprendenti esperienze di viaggio, incontri e intrighi, disastri e battaglie: negli spazi lasciati aperti da una società violenta, tra guerre, vagabondaggi, commerci, imposture, si muove, soprattutto nel Seicento, tutto un mondo di frati sfratati, di nobili rovinati, di mercanti falliti, di soldati disertori, di ingegnosi imbroglioni, pronti a tentare la letteratura con scritti rapidi e improvvisati, che incontrano un certo successo e paiono continuare, in un mondo tanto

Gli scrittori-avventurieri

Gli attori
girovaghi

mutato, il metodo dell'Aretino. A loro si aggiungono le nuove figure degli attori girovaghi della commedia dell'arte (cfr. 5.5.4), intellettuali che quasi rinunciano a ogni precisa identità sociale per affidarsi alla pura immagine scenica di attori-maschere, che si esibiscono in tutti gli ambienti, dalle corti più fastose alle piazze più misere. Esistono poi artisti senza radici, che non si riconoscono in nessun luogo e in nessun ruolo e la cui vita poggia tutta sul talento, sulla capacità di osservare il mondo, di partecipare a tutti i suoi aspetti, anche i più «bassi» e marginali.

Gli artisti

Le accademie

Gli intellettuali dunque spesso patiscono varie forme di sradicamento e di insicurezza sociale, ma trovano una sorta di zona protetta nelle *accademie* che, ricollegandosi alle similari istituzioni sorte nella prima metà del Cinquecento, si diffondono dopo la metà del secolo nella maggioranza dei centri urbani, con statuti molto minuziosi, con regole spesso rigide e sistematiche, anche se con prospettive culturali modeste (cfr. DATI, tav. 60). Eludendo i grandi problemi del presente, gli intellettuali riuniti nelle accademie affrontano temi spesso futuri, impegnandosi in un esercizio tutto «chiuso» della letteratura, ridotta a codice per iniziati (una formula tipica della cultura del Seicento); tuttavia viene formandosi, proprio in questo modo, un ceto intellettuale che è omogeneo per attività e per interessi.

DATI tav. 60

Accademie

Le *accademie* nascono nell'Italia del secolo xv come luoghi e occasioni di incontro, di aggregazione, di confronto, di discussione tra gli umanisti: si tratta di strutture libere e aperte, che vogliono promuovere una cultura estranea alle istituzioni della tradizione medievale. Il termine *accademia*, di origine greca, designò inizialmente la scuola filosofica di Platone, che si riuniva nei giardini di Accademio: e passò poi a indicare incontri e riunioni di carattere del tutto informale; ma a un certo punto questi incontri cominciarono a darsi regole, a fissarsi scadenze periodiche, a legarsi a iniziative pubbliche. I partecipanti si chiamarono *accademici*, elessero dei capi o responsabili della loro attività, si collegarono a poteri e a gruppi politici: i loro incontri si trasformarono in istituzioni, con statuti che assegnavano loro compiti precisi e regolavano lo svolgimento della loro attività.

Tra il secolo xv e l'inizio del xvi le accademie continuano a sorgere in modo spontaneo, in rapporto a precise scelte e programmi culturali; ma a partire dagli anni Venti e Trenta del Cinquecento esse assumono l'aspetto di istituzioni che garantiscono una sorta di sicurezza agli intellettuali, e sono soprattutto occasione di aggregazione tra chi si interessa di cultura anche nel modo più esteriore e formale. Molto spesso esse si scelgono nomi strani, peregrini, e i loro membri devono assumere nomi accademici fittizi, spesso altrettanto curiosi. Nelle adunanze accademiche si leggono e si discutono testi appositamente

5.1.6. Una cultura di opposizione.

Nonostante la dura repressione praticata dall'assolutismo e dalla Controriforma, varie posizioni di critica e di rifiuto del sistema sociale e culturale dominante si manifestano nella libera ricerca intellettuale, nelle indagini della nuova scienza, nella resistenza di antiche tradizioni. Fuori dagli schemi totalizzanti della società di Antico regime, c'è una cultura che si batte contro le norme e le formule vigenti, contro i dogmi religiosi, contro le autorità filosofiche e scientifiche, contro i più rigidi codici letterari. Tra immense difficoltà, opponendosi al rigido controllo esercitato dall'intolleranza religiosa e dall'assolutismo dei sovrani, questa cultura progetta una politica razionale, una conoscenza libera e critica, una comunicazione aperta tra fedi e coscienze diverse. Questa cultura trova spazi maggiori fuori d'Italia, soprattutto in Francia e nei paesi protestanti (basti ricordare i nomi di Montaigne, di Descartes, di Spinoza); ma in essa si iscrive l'opera di tre grandi intellettuali italiani come Bruno, Campanella e Galilei, che in vari modi ebbero a scontrarsi con i poteri dominanti. Una serie di persecuzioni, condotte soprattutto dalla Chiesa, proietta un'ombra nefasta

Una conoscenza
criticaUna nuova
coscienza
intellettuale

composti dai membri: molte accademie si chiudono così nella mera riproduzione di una cultura tutta superficiale, con pura funzione di intrattenimento; ma altre definiscono programmi e iniziative ambiziose e di portata nazionale. Alcune cercano di porsi in modo autonomo rispetto ai poteri principeschi ed ecclesiastici; altre si collegano strettamente al potere, vengono protette e promosse dai sovrani, si fanno espressione di cultura ufficiale e cortigiana. Nel Cinquecento e nel Seicento proliferano in tutta Italia le accademie letterarie, e si ha l'impressione che tutta la storia culturale del tempo sia segnata dai loro progetti e conflitti (numerose, tra l'altro, le loro pubblicazioni collettive). Al fenomeno delle accademie letterarie (cfr. 5.1.5) si affianca nel corso del Seicento quello tutto nuovo e diverso delle accademie scientifiche (cfr. 5.7.1), anche se ci sono accademie in cui gli interessi letterari e scientifici appaiono convergenti. Al proliferare di queste istituzioni, l'Accademia dell'Arcadia alla fine del Seicento (cfr. 6.1.7) tentò di opporre un modello culturale valido a livello nazionale, che nel Settecento s'imporrà effettivamente in tutta Italia come immagine di moderata razionalità, modo di partecipazione alla società dei letterati, espressione di un «buon gusto» spesso puramente formale. Nonostante il successo dell'Arcadia, il secolo xviii vede l'impovertirsi del peso culturale delle accademie letterarie, della loro capacità di rispondere alle autentiche esigenze degli intellettuali; ma esse continueranno a sorgere, a svilupparsi, a morire, a rinascere fino al nostro secolo, e moltissime ne esistono ancora oggi. A differenza dell'Italia, i grandi Stati assoluti europei conobbero un nume-

segue

ro ridotto di centri accademici: all'estrema varietà della situazione italiana essi opposero organismi centralizzati, espressione della cultura ufficiale dell'intero paese o destinati a promuovere al più alto livello la ricerca scientifica.

Dopo il 1860 il nuovo Stato unitario italiano riconobbe ufficialmente molte istituzioni accademiche locali (che si allontanarono spesso da una mera destinazione letteraria e mirarono a ricoprire campi anche molto diversi del sapere, articolandosi in *classi* di materie). Il regime fascista, a sua volta, cercò di costruire un organismo accademico ufficiale e centralizzato, fondando con il decreto del 7 gennaio 1926 la Reale Accademia d'Italia, che iniziò la sua attività nel 1929, affermandosi come espressione della cultura di regime, e che nel 1939 incorporò l'antica Accademia dei Lincei. Alla caduta del fascismo il ruolo di istituto accademico nazionale è stato attribuito alla stessa Accademia Nazionale dei Lincei, che ha accolto la disciolta Reale Accademia.

su tutta la cultura italiana, che resterà a lungo bloccata nei suoi slanci e nelle sue prospettive; ma da quelle persecuzioni nasce anche la consapevolezza di un distacco irrevocabile tra cultura asservita al potere e cultura critica.

La letteratura clandestina

A parte Bruno, Campanella e Galilei, molteplici sono gli atteggiamenti eterodossi, spesso prudentemente dissimulati. C'è tutta una letteratura di opposizione che guarda verso l'Europa e che in Italia trova una parziale libertà di espressione soltanto a Venezia: una ricca letteratura clandestina, una letteratura enigmatica che non sempre è possibile interpretare con chiarezza.

I libertini

Nel secolo XVII si designano come *libertini* (cfr. PAROLE, tav. 61) coloro che praticano la miscredenza verso tutte le fedi rivelate, pur considerandole utili come strumenti di dominio sociale, e che tendono verso forme di religione naturale o verso un vero e proprio ateismo (spesso, infatti, sono chiamati *ateisti*).

Un importante centro di cultura libertina è rappresentato dall'Accademia degli Incogniti, che viene fondata a Venezia nel 1630 dal nobile Giovan Francesco Loredano (1606-1661).

5.1.7. I centri culturali.

Lo Stato pontificio

Se si dà un rapido sguardo ai maggiori centri della penisola, è facile riconoscere in quest'epoca l'assoluta preminenza di Roma, da dove si irradia tutta la politica culturale della Controriforma ma, all'interno dello Stato pontificio, la forza organizzativa e la capacità di penetrazione della Chiesa suscitano notevoli iniziative anche in altre città (soprattutto a Bologna, dove sopravvivono le antiche tradizioni universitarie e cittadine e dove l'aristocrazia municipale è particolarmente intraprendente e curiosa). Venezia, che resta il principale polo editoriale della penisola, si presenta per vari aspetti come l'anti-Roma: le sue

Venezia

PAROLE tav. 61

Libertino/Libertinismo

La parola latina *libertinus* nasce come forma aggettivale di *libertus*, "schiaivo affrancato": *libertini* erano i liberti stessi o i loro discendenti. Nel corso del secolo XVI la parola francese *libertin* indica sia i liberti antichi sia i contemporanei che seguono l'ateismo; e tra i secoli XVI e XVII vengono chiamati libertini coloro che rifiutano di aderire ai dogmi della fede rivelata, sia nella versione cattolica sia in quella protestante (dagli atei veri e propri a coloro che seguono forme di religiosità laica, ermetica, non confessionale). Libertino è in ogni caso chi crede nella libera ricerca intellettuale e distingue la propria esperienza e la propria conoscenza dai valori collettivi e dalle fedi tradizionali. La necessità di difendersi dal controllo spietato della Controriforma e delle chiese riformate crea una sotterranea solidarietà e contatti segreti tra i libertini, che per lo più appartengono alla nobiltà (cfr. 5.1.6); ma a questa forma di pensiero si collegano anche personaggi di diversa origine, come Bruno e Campanella.

Nella Francia del Seicento la parola *libertin* passa a designare anche la ricerca di spontaneità nello stile e nel comportamento, in opposizione alle costrizioni della logica e dell'equilibrio formale; mentre col termine di *libertinage*, "libertinaggio", si indica non soltanto la miscredenza religiosa, ma anche ogni atteggiamento volutamente dissoluto e licenzioso, indifferente ai valori morali e dedito invece al soddisfacimento dei piaceri dei sensi. Libertino è colui che coltiva la miscredenza intellettuale, la trasgressione morale, il culto cieco della propria individualità e affetta un'aristocratica superiorità sul volgo (queste prospettive si sintetizzano nel personaggio di don Giovanni, cfr. DATI, tav. 94).

Nel corso del secolo XVIII, col trionfo dell'Illuminismo, le connotazioni intellettuali e nobiliari del termine vengono progressivamente meno: il senso di *libertino* si restringe all'ambito del comportamento morale e sessuale, in cui è usato ancor oggi, come sinonimo di «dissoluto», «licenzioso».

istituzioni repubblicane e le sue tradizioni la mettono spesso in contrasto, pur tra cautele ed esitazioni, con la Spagna e con le pretese della Chiesa, la inducono a contatti con i paesi riformati e stimolano una vita culturale relativamente libera. Soprattutto tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento Venezia costituisce il principale punto di riferimento per molti intellettuali che non si riconoscono nell'oppressivo sistema dominante in Italia; ma la crisi economica porta la città, nel corso del secolo XVII, a rinchiudersi su se stessa, a salvaguardare essenzialmente il proprio spazio e le proprie tradizioni. La sua editoria segna il passo e la sua cultura si orienta sempre più verso il teatro e lo spettacolo.

Le varie corti indipendenti sopravvissute ai rovesci delle guerre d'Italia oscillano tra grandi ambizioni e fasi di incertezza e di arretramento. La corte degli Estensi, dopo un ultimo momento di splendore, entra in una grave crisi, legata alla perdita di Ferrara e al trasferimento a Modena (ma cfr. 5.2.1). A Mantova, e in alcune corti

Le corti indipendenti

minori della Val Padana, si svolge un'intensa attività culturale fino alla guerra dei trent'anni. I grandi disegni politici concepiti dal duca di Savoia Carlo Emanuele I conferiscono, per alcuni decenni, una singolare forza di attrazione alla corte di Torino, che vede la presenza, in momenti diversi, di Tasso, Guarini, Marino, Tassoni e altri letterati.

Firenze A Firenze, dopo il lungo regno di Cosimo I e la trasformazione da lui guidata della tradizione municipale fiorentina in senso cortigiano (cfr. 4.6.11), maturano nuove esperienze manieristiche sotto il suo bizzarro successore, Francesco I (1574-87), e sotto l'abile e intraprendente Ferdinando I (1587-1609). Ma l'ambiente fiorentino si caratterizza sempre più per i suoi orientamenti classicistici, evidenti nella ricerca della purezza linguistica e di forme espressive chiare e razionali, in polemica con le tendenze barocche prevalenti in Italia; un peso notevole vi hanno la ricerca scientifica e le espressioni musicali e teatrali.

Napoli Nell'Italia meridionale la dominazione spagnola aggrava la situazione di isolamento e marginalità dei centri minori. A Napoli, data l'assenza di una vera corte, la cultura rimane prerogativa della nobiltà, ma si arricchisce di caratteri originali grazie al contatto con la realtà cittadina (allora Napoli era la città più popolosa d'Europa): al rapporto col mondo e la lingua spagnola fa da contrappeso la curiosità per il mondo popolare e per il dialetto napoletano.

Milano e Genova Città prive di corte, ma dalla vita culturale vivace, sono Milano (dove si avverte la presenza di un cattolicesimo severo, ma impegnato nell'azione sociale, rappresentato da personaggi come i cardinali Carlo, 1538-1584, e Federico Borromeo, 1564-1631), e Genova, che vive il momento di maggiore vivacità letteraria della sua storia e dove tra l'altro si sviluppa una forma particolare di romanzo (cfr. 5.4.7).

5.1.8. L'ossessione della politica.

Specializzazione della politica In tutta la società europea dominata dall'Antico regime si presta grande attenzione all'arte politica, che raggiunge punte di estrema specializzazione e si definisce come una particolare sfera di comportamento, regolata da leggi volte esclusivamente alla difesa, alla conservazione e all'espansione dello Stato.

Proliferano gli scritti su questo argomento, che hanno il fine di comprendere i metodi di gestione del potere e le sue leggi, e di definirne le forme più accettabili. Spesso questa trattatistica si pone dal punto di vista dei principi (gli autori sono in qualche modo legati al potere o aspirano a esserlo); altre volte assume invece, anche se a livello puramente teorico, posizioni alternative, addirittura polemiche nei confronti del sistema assolutistico. Questa letteratura ruota attorno al concetto di *ragion di Stato*, in uso nella stessa esperienza politica quotidiana per giustificare anche i comportamenti e le azioni più spregiudicate, che ripugnano al comune senso morale. Con tale concetto si intendono le necessità intrinseche all'agire politico, la centralità assoluta dell'«interesse» degli organismi statali, la preminenza della politica su ogni altro aspetto dell'esperienza umana.

Fortuna di Machiavelli e di Tacito Nella riflessione sulla «ragion di Stato» ci si confronta con alcuni temi essenziali del pensiero di Machiavelli, la cui opera viene condannata, sia in campo cattolico sia in campo protestante: ma nello stesso tempo nella teoria e nella

pratica politica si diffonde un *machiavellismo* che giustifica l'impiego della doppiezza, dell'ambiguità, della crudeltà, del più spietato cinismo (ma cfr. 4.2.11). Oltre a Machiavelli, si legge con interesse uno storico latino che aveva descritto in modo esemplare il comportamento dispotico e tirannico, pur condannandolo duramente: si tratta di Tacito, che nei suoi *Annales* aveva narrato a fosche tinte il regno dell'imperatore Tiberio.

Una delle riflessioni più organiche su Tacito fu condotta da un autorevole letterato, nato a Lecce e vissuto nei suoi ultimi anni nella Firenze medicea, SCIPIONE AMMIRATO (1531-1601), autore dei *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1594). La fortuna di Tacito si fece sentire anche nello stile della prosa volgare, grazie alla traduzione del fiorentino BERNARDO DAVANZATI (1529-1606), che trasferì abilmente nel toscano la scrittura secca, concisa e tagliente dell'originale latino.

Fuori d'Italia la nuova trattatistica politica fu comunque più ricca e originale; in Italia furono prevalenti le prospettive che legavano la «ragion di Stato» alla morale e alla religione. Si ammettevano la natura tutta particolare degli organismi politici e statali e la necessità dei comportamenti più spregiudicati e «machiavellici», purché fossero subordinati alle finalità della Chiesa controriformistica.

Secondo questo orientamento si mosse soprattutto la compagnia di Gesù, e fu proprio un gesuita, il piemontese GIOVANNI BOTERO (1544-1617), insegnante ed educatore (che nel 1590 lasciò la Compagnia di Gesù, e fu poi a servizio di Carlo e Federico Borromeo e di Carlo Emanuele I di Savoia), a pubblicare il trattato politico più fortunato del tempo, *Della ragion di stato* (1589). In esso la specificità della vita politica e della sfera del potere viene subordinata al riconoscimento dei precetti morali e religiosi della Chiesa: si fanno così coincidere interesse politico e interesse religioso, a tutto vantaggio di una rassicurante buona coscienza.

Più ricche di sfumature, e coscienti dell'ambiguità della «ragion di Stato» e delle contraddizioni della «prudenza» politica, sono altre opere, come il breve trattato, apparso nel 1621 in un'opera più ampia, del faentino LUDOVICO ZUCCOLO (1598?-1630), *Della ragion di stato*, o quello - dallo stesso titolo - del medico milanese LUDOVICO SETTALA (1555-1633), in sette libri, apparso nel 1627.

Ma la trattatistica politica dell'epoca non si esaurisce nella riflessione sulle forme e i metodi dell'assolutismo. Numerosi sono infatti i tentativi volti a definire i modelli repubblicani, che si riallacciano agli ideali della libertà aristocratica cari agli umanisti del primo Quattrocento (cfr. 3.3.7); tuttavia, rispetto alla tradizione umanistica, si ha ora una più specifica attenzione verso le forme istituzionali delle repubbliche e verso il loro complesso funzionamento. Ricordiamo le opere di PAOLO PARUTA (1540-1598), attivo esponente della nobiltà veneziana, che scrive i dialoghi *Della perfezione della vita politica* (1579) e *l'Istoria veneziana* (1605), composta in qualità di storiografo ufficiale della Repubblica.

In un ambito diverso si collocano invece i teorici delle *utopie* (cfr. PAROLE, tav. 62), che elaborano modelli di Stati perfetti che non coincidono con la realtà, ma si propongono come alternativi alla situazione contemporanea, come immagini astratte e puramente mentali di ciò che dovrebbe essere la politica, e prospettano riforme o modificazioni tanto radicali quanto inattuabili. Tra i molti trattati ricordiamo almeno *La città felice* (1553) di quel singolare filosofo che fu FRANCESCO PATRIZI da Cherso (1529-1597), e soprattutto il dialogo *La città del sole*, certamente l'opera più significativa di Tommaso Campanella (cfr. 5.6.12).

Il tacitismo

La trattatistica italiana

Ragion di Stato e morale

La letteratura repubblicana

I teotici delle utopie

PAROLE tav. 62

Utopia

Dal greco *ou*, "non", e *tópos*, "luogo", *utopia* indica letteralmente "un non luogo, un luogo che non esiste": la parola fu coniata dall'umanista inglese Tommaso Moro (Thomas More, 1478-1535), che così intitolò un suo trattato latino, stampato nel 1516, in cui descriveva un'immaginaria isola felice, governata dalla ragione. A partire dallo scritto di Moro, con *utopia* si indica qualsiasi modello di società perfetta, in cui la vita umana si realizzi raggiungendo un pieno equilibrio; e, in modo estensivo, si designa così qualsiasi progetto assoluto, qualsiasi disegno di radicale modificazione della società, qualsiasi modello di mondo felice, senza conflitti e senza ingiustizie. Da questo punto di vista, l'utopia percorre tutta la storia della cultura occidentale, in conflitto perpetuo col realismo politico e sociale, con l'accettazione degli assetti sociali costituiti.

5.1.9. Le «buone lettere» contro l'assolutismo: Traiano Boccalini.

Un atteggiamento di opposizione e insieme di profondo interesse per la tematica della «ragion di Stato» è quello di TRAIANO BOCCALINI (1556-1613), nato a Loreto da un architetto, entrato nell'amministrazione dello Stato pontificio con vari incarichi giuridici e di governo, ma duramente avverso al potere ecclesiastico e all'alleanza della Chiesa con la monarchia spagnola, tanto che nel 1612 abbandonò le sue funzioni, rifugiandosi a Venezia dove morì l'anno successivo.

Fedele alla tradizione letteraria italiana, alle sue matrici laiche e comunali, allo spregiudicato antipedantismo di tanta letteratura «comica» volgare, Boccalini diffida di tutti gli astratti sistemi normativi, sia in campo letterario che in campo politico. Considera le «buone lettere» uno strumento essenziale di critica all'assolutismo e all'ideologia della Controriforma, in un'ottica repubblicano-aristocratica che individua nel modello veneziano il regime politico da imitare e aspira a un programma nazionale unitario contro la dominazione spagnola. Ma egli è ben cosciente del distacco dal passato e guarda lucidamente ai problemi del presente, senza rifugiarsi in disegni utopici.

L'opera sua più celebre è costituita dai *Ragguagli di Parnaso*, pubblicati e diffusi parzialmente nel 1607 col titolo di *Avvisi dei menanti di Parnaso*, e poi col titolo definitivo in due centurie, apparse nel 1612 e nel 1613 a cui seguirono altri «ragguagli» postumi. Si tratta di una serie di comunicazioni di tipo giornalistico (ragguagli, appunto), spesso molto brevi, che si fingono inviate sulla terra dal Regno di Parnaso, di cui è re Apollo. Vi si riferiscono vari eventi che hanno luogo in quel Regno e soprattutto le reazioni dei suoi abitanti all'attualità contemporanea (il popolo di Parnaso è costituito da letterati, politici e altri personaggi, lì riuniti in una dimensione atemporale). Descrivendo le reazioni del Parnaso agli eventi dell'Italia e dell'Europa assolutistica, i processi che si svolgono alla corte di Apollo, le decisioni che vi vengono prese, i decreti che vi vengono promulgati, Boccalini oscilla ambiguan-

Tradizione laica,
e critica
ai sistemi
normativiIl modello
venezianoI Ragguagli
di Parnaso

te tra la polemica più dura ed esplicita e l'ironia più inafferrabile e mascherata. Il punto di vista dell'autore non viene mai comunicato esplicitamente al lettore: il suo pensiero più autentico si traveste di continuo sotto giudizi equivoci. Nel tempo dell'assolutismo e della Controriforma, questo gioco di maschere è comunque necessario per far passare una prospettiva di opposizione. Boccalini lo conduce fino in fondo, con una prosa ricca di deformazioni, che corrode i contorni della rappresentazione, trasformando così il mitico Parnaso, patria della poesia, in una corte affollata da personaggi di rilievo della storia e della letteratura, ridotti però a figurine paradosali e maniacali.

Ironia e polemica

5.1.10. La vita e la battaglia politico-religiosa di Paolo Sarpi.

PAOLO SARPI, il più grande storico italiano di quest'epoca (cfr. DATI, tav. 53), è un chierico che le circostanze e le competenze portano a vivere da protagonista l'opposizione alla Controriforma e al predorfinio spagnolo, e a condurre una battaglia politico-religiosa non solo ideale, ma radicata in una situazione concreta.

Un chierico
avverso alla
Controriforma

Nato a Venezia il 24 agosto 1552 da modesta famiglia, Pietro Sarpi entrò nel '66 nell'ordine dei Servi di Maria (serviti), assumendo il nome di Paolo e dedicandosi a studi giuridici, filosofici e scientifici. Si accostò a quanti, insoddisfatti dei risultati del Concilio di Trento, ambivano a una riforma più profonda della Chiesa e a una pacificazione col mondo protestante. All'interno dell'ordine servita Sarpi raggiunse presto posizioni importanti, arrivando nel 1585 alla carica di procuratore generale. Si trasferì dunque a Roma, ma l'esperienza dell'ambiente romano, con gli intrighi, le ipocrisie e l'intolleranza che vi dominavano, deluse le sue speranze in una riforma della Chiesa. Tornato a Venezia nel 1589, pur non abbandonando l'ordine, accentuò il proprio distacco morale dalle gerarchie ecclesiastiche e guardò con crescente simpatia alla Riforma protestante.

La vita

Nei primi anni del nuovo secolo la Repubblica di Venezia gli chiese opera di consulenza su questioni di diritto ecclesiastico, relative soprattutto ai rapporti giuridico-istituzionali con la Chiesa. Erano questioni che divenivano sempre più gravi e complesse, per la volontà della Repubblica di affermare la propria autonomia dalle pesanti ingerenze degli organismi della Controriforma.

La collaborazione
con Venezia

Nel 1605 i contrasti con Roma divennero particolarmente tesi, per l'opposizione del papa Paolo V alle leggi veneziane che vietavano la costruzione di chiese o la vendita di beni a ecclesiastici senza il consenso del Senato, e alle azioni giuridiche intraprese dalla Repubblica contro sacerdoti accusati di reati comuni (secondo il papa, questi sacerdoti dovevano essere giudicati dai tribunali ecclesiastici). Reagendo alla resistenza di Venezia, il papa lanciò contro di essa, nel 1606, l'*interdetto*, cioè il divieto di celebrare funzioni religiose; ma la Repubblica dichiarò non valido il provvedimento pontificio, imponendo al proprio clero di celebrare il culto regolarmente, cercando sostegni internazionali (soprattutto presso la Francia di Enrico IV) e suscitando una campagna polemica contro il Papato. Nominato teologo e canonista della Repubblica, Sarpi occupò un posto di prima fila in questa battaglia, scrivendo relazioni per gli organi ufficiali e opere polemiche e intrecciando molteplici contatti internazionali. Al di là dell'oggetto specifico della contesa, egli si orientò verso la richiesta di un concilio generale, criticò aspramente il potere temporale dei

I contrasti
con Roma

papi, rivendicò i valori del Cristianesimo delle origini. La mediazione della Francia mise fine alla contesa nel 1607, con un compromesso che deludeva però le speranze riposte da Sarpi in una possibile riforma generale. Su di lui, che era stato scomunicato, si abbatté la vendetta ecclesiastica, con un attentato avvenuto nell'autunno 1607; ferito da tre pugnalate, ma sfuggito alla morte, Sarpi ricevette il sostegno dell'opinione pubblica veneziana ed europea.

Tra il 1607 e il 1610 si infittirono i suoi rapporti con corrispondenti stranieri, specie francesi e protestanti, ed egli si avvicinò agli anglicani, nel proposito di suscitare iniziative politiche antispagnole e di favorire tendenze protestanti nella Repubblica di Venezia. L'accostamento di Sarpi alla Riforma protestante si limitò però all'ideale di una netta separazione tra Stato e Chiesa, di un ritorno della Chiesa alla povertà originaria, di una sua rinuncia a ogni potere coercitivo; egli non era invece interessato a questioni teologiche e dottrinali. A questa attività si collegano due importanti lavori storici: *l'Istoria dell'interdetto*, sulla recente esperienza (uscita postuma a Ginevra nel 1624), e il *Trattato delle materie beneficiarie*, che segue la storia della gestione dei beni materiali ed economici da parte della Chiesa (pubblicato solo nel 1684).

Sarpi continuò a prestare la propria consulenza giuridico-politica alla Repubblica e a seguire la situazione internazionale, riponendo le sue speranze soprattutto nella politica inglese, come mostra il suo carteggio con l'ambasciatore inglese Dudley Carleton. Fu appunto il Carleton a stimolarlo all'impresa della *Istoria del concilio tridentino*, grande arma polemica contro la Chiesa della Controriforma, il cui manoscritto venne portato a Londra per iniziativa di un emissario dell'arcivescovo di Canterbury e là edito a stampa nel 1619, sotto lo pseudonimo di Pietro Soave Polano (l'opera, subito inserita nell'Indice dei libri proibiti, fu stampata in Italia solamente nel 1689-90).

Dopo il grande sforzo dell'*Istoria* Sarpi, in un alternarsi di speranze e delusioni, morì nella sua città il 15 gennaio 1623.

Nel condurre la sua lotta, Sarpi si riallacciò alla più recente tradizione laica e civile, in primo luogo a Machiavelli e Guicciardini. Tuttavia, rispetto ai due grandi fiorentini, egli possedeva una più articolata specializzazione tecnico-giuridica ed era interessato alle scienze della natura. La sua azione politica e la sua opera storiografica si erano d'altra parte concentrate sui rapporti tra il Papato e il potere laico e sui problemi causati dall'aggressività espansionistica della Chiesa della Controriforma. La sensibilità religiosa della sua giovinezza era entrata ben presto in crisi di fronte a quello che gli appariva come un processo degenerativo della Chiesa rispetto alla purezza e alla povertà delle origini. La sua perfetta conoscenza dei meccanismi istituzionali della Chiesa lo aveva poi convinto che era impossibile la riforma del sistema ecclesiastico e che era necessario combatterlo sul terreno politico e istituzionale, rafforzando le strutture statali, ponendo l'accento sul loro valore giuridico autonomo e cercando alleanze contro il connubio tra il Papato e l'assolutismo spagnolo.

Questa scelta indusse Sarpi ad accantonare le discussioni dottrinali e ad affidare la propria esperienza religiosa a uno spazio individuale e interiore; e nella vita quotidiana egli si impose una attenta cura della propria immagine pubblica. Le posizioni politiche più coraggiose e coerenti erano inevitabilmente guardate con circospezione; e dall'epistolario di Sarpi si ricava una testimonianza esemplare della difficoltà di intraprendere una vita intellettuale libera,

Contatti
con il mondo
protestante

Stesura
del capolavoro

Una battaglia
istituzionale

Immagine pubblica
ed esperienza
interiore

della necessità di portare una «maschera», se si vuole mantenere un sia pure ristretto spazio di azione politica (anche in un ambiente relativamente aperto come quello veneziano). La volontà di continuare comunque la sua battaglia, restando all'interno della sua città, spiega d'altra parte le sue indecisioni nei confronti della Riforma, che alcuni gli rimproverarono, e la sua esitazione verso le proposte ricevute di emigrare in Inghilterra.

5.1.11. *L'Istoria del concilio tridentino.*

Il capolavoro di Sarpi, in otto libri, prende le mosse dal papato di Leone X, considera le reazioni della Chiesa alla Riforma protestante, segue i primi tentativi di indire un concilio e si sofferma sui numerosi ostacoli che vi si frappongono; si addentra poi più in particolare nelle vicende del Concilio di Trento (1545-63), descrivendone le sedute estenuanti, gli intrighi politici, le lunghe interruzioni, fino alla conclusiva affermazione dell'autorità papale e alla recisa condanna dei propositi di mediazione con la Riforma.

Sarpi è lontano dalla storiografia umanistica e, al di là di ogni prospettiva letteraria o retorica, inaugura una storiografia di tipo tecnico-istituzionale. La sua è la prima grande opera centrata non su vicende militari, movimenti di popoli e di eserciti, conflitti tra principi e signori, ma su una realistica e spesso minuta ricostruzione e analisi di una materia giuridica e istituzionale. Sarpi segue un percorso coerente e drammatico, che precipita verso un esito negativo, rovinoso per la storia della Chiesa e della Cristianità. Come la *Storia d'Italia* di Guicciardini, anche *l'Istoria del concilio tridentino* è la storia di una caduta: nella sottile dialettica delle strutture ecclesiastiche, nelle controversie programmatiche che caratterizzano il Concilio di Trento e la sua preparazione, si insinua il senso di una degenerazione ineluttabile.

La critica serrata di Sarpi si esprime spesso attraverso le voci e i pareri dell'opinione pubblica (metodo narrativo, questo, molto amato dall'autore) o attraverso squarci di tagliente ironia, che animano l'aridità tecnica del discorso e mostrano lo squilibrio esistente tra i propositi manifestati dagli uomini e la realtà dei risultati pratici poi raggiunti. La sintassi si costruisce in periodi precisi e determinati, ma come spinti da una forza negativa anonima, la stessa che determina i «mancamenti degli uomini». Dietro la perversa dialettica politico-istituzionale che porta la Chiesa sempre più lontana da una vera prospettiva religiosa, Sarpi sente però l'imperscrutabilità del volere divino, il potere di un Dio di cui non è possibile individuare i fini in termini umani.

Nella sua visione negativa e addirittura «catastrofica» del Concilio di Trento Sarpi è certamente tendenzioso, ma questa stessa parzialità conferisce alla sua opera una forza drammatica notevole, tanto maggiore quanto più l'autore si addentra nella ricostruzione di conflitti e scontri istituzionali. Le medesime grandi qualità di scrittura non possono invece essere riconosciute all'opera che, per confutare Sarpi, fu parallelamente scritta da parte cattolica, e cioè *l'Istoria del Concilio di Trento* del gesuita SFORZA PALLAVICINO (1607-1667), cardinale a partire dal 1657, pubblicata nel 1656-57 (sull'autore cfr. anche 5.4.8).

Storia
di una caduta

Una storiografia
tecnico-
istituzionale

Imperscrutabilità
del volere divino

5.1.12. *L'Italia fuori d'Italia.*L'espansione
della cultura
italiana

Nella seconda metà del Cinquecento e all'inizio del Seicento la cultura italiana appare in piena espansione internazionale. I grandi modelli elaborati all'epoca delle guerre d'Italia raggiungono ora grande diffusione, contribuendo in modo essenziale al sorgere in tutta Europa di nuove esperienze artistiche e letterarie; soprattutto Francia, Inghilterra e Spagna si mostrano ricettive alle forme italiane. L'imitazione e la rielaborazione di modelli italiani è poi particolarmente evidente nel campo delle arti figurative.

Contatti
con le corti
europee

A ciò si aggiungono l'attività di mercanti e finanziari italiani nelle più importanti città europee e l'emigrazione di molti intellettuali dal nostro paese nelle corti delle monarchie assolute o in ambienti cittadini dell'Europa settentrionale. Gli intellettuali italiani cercano sistemazioni economiche vantaggiose, prestigio e onori, ma soprattutto la possibilità di esprimersi senza subire pesanti condizionamenti. Spesso, specialmente in Francia e in Inghilterra, essi acquisiscono posizioni di rilievo, fino a diventare amministratori e veri e propri faccendieri politici: ma ciò li mette spesso in cattiva luce e contribuisce a creare quell'immagine negativa dell'italiano intrigante e «machiavellico» (cfr. 4.2.11) che resisterà a lungo nell'immaginario europeo.

Gli intellettuali
italiani nel
contesto europeo

Resta il fatto che le relazioni internazionali danno vita a un nuovo contesto culturale europeo a cui l'Italia partecipa a pieno titolo: i maggiori intellettuali del tempo (Bruno e Campanella, Sarpi e Galilei) operano scelte che non sarebbero concepibili fuori dalla rete di rapporti che essi stabiliscono con dotti e signori di tutta Europa. Rapporti simili vengono allacciati anche da poeti come Tasso e Marino, che impongono il proprio prestigio fuori d'Italia.

I modelli stranieri
in Italia
nel sec. XVII

Molteplici fattori, e in primo luogo la situazione politica e sociale, costringono del resto la cultura italiana a guardare con curiosità modelli comportamentali, letterari e artistici che vengono dall'esterno. La lingua e la cultura spagnola improntano molti aspetti della nostra vita sociale per tutto il secolo XVII; nella seconda metà del secolo ha però una più vigorosa penetrazione il classicismo francese, sviluppatosi nei primi decenni del regno di Luigi XIV.

Graduale rinuncia
alla problematicità

Nel corso del secolo XVII la nostra cultura perde audacia e problematicità; e, dopo la tormentata vicenda di Galilei, perde anche quel fascino che aveva sempre esercitato sul resto d'Europa. Fuori d'Italia, e soprattutto in Francia, continua a imporsi quasi solo attraverso le varie forme dello spettacolo: gli Italiani diventano sempre più noti come tecnici del divertimento, dell'intrattenimento sociale, della finzione teatrale. Musicisti, scenografi, attori e autori drammatici circolano in tutta Europa; i nuovi generi italiani dell'opera per musica, del balletto di corte, della commedia dell'arte suscitano dappertutto mode, varianti e imitazioni. Mantiene intatto il suo ascendente anche la grande arte barocca.

Alla fine del Seicento, gli aspetti che caratterizzano l'immagine dell'Italia di fronte alle culture straniere sono da una parte il sistema religioso-ecclesiastico (con ciò che rimane del peso politico della Chiesa romana), dall'altra l'abilità tecnica degli artisti, soprattutto quella mirata a suscitare effetti spettacolari, ultima testimonianza di un glorioso passato. Nel volgere di meno di un secolo, il centro della cultura europea si sposta irrimediabilmente altrove.

5.2. Torquato Tasso

5.2.1. *Splendore e crisi della corte ferrarese.*

Non si può parlare dell'opera di Tasso senza tener conto della cultura ferrarese del secolo XVI che, raccolta attorno alla corte estense, cerca di costruire un sistema di forme letterarie volte a suscitare un nobile «piacere» in dame, signori, cavalieri, cortigiani, funzionari. Essenziale per questa cultura è la rivendicazione di una continuità con la precedente tradizione locale, impostasi a livello nazionale nel primo trentennio del secolo grazie all'Ariosto; anzi, si assiste a un tentativo di istituzionalizzare quella tradizione in opposizione alle tendenze normative e moralistiche che prevalgono nell'Italia della Controriforma.

Una tradizione
non moralistica

La corte estense presenta ancora forti caratteri «laici», e la cultura che essa promuove è ricca di curiosità, di aperture e tiene conto dei modelli classicistici nazionali (cfr. il cap. 4.4), pur restando animata da un gusto tutto particolare per il romanzesco, le forme edonistiche e fantastiche, l'avventura, lo spettacolo. La corte ama dilettarsi con immagini di pura evasione, in cui la vita quotidiana si esalti in forme leggere e perfette: tende a scenografie splendide dove trionfino le «armi» e gli «amori», l'eroismo militare e cavalleresco, come l'eroticismo più languido ed estenuato.

Laicità
della cultura
estense

Sotto i duchi Ercole II (1534-1559) e Alfonso II (1559-1597), Ferrara si propone di confermare la propria caratteristica di centro produttore di una cultura cortigiana piacevole ed edonistica, offrendo spazio a intellettuali di corte che si presentano come professionisti, creatori di forme di consumo per un pubblico aristocratico.

Una produzione
di intrattenimento

L'ambiente letterario ferrarese partecipa intensamente ai dibattiti e agli esperimenti sul *poema eroico* (difendendo il modello «romanzesco» rappresentato dall'*Orlando furioso*), sulla *tragedia* e sulla *favola pastorale* (cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 63, 47 e 66).

Rappresentante esemplare della cultura ferrarese fu GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO (1504-1573), suprema autorità letteraria sotto il ducato di Ercole II, studioso ed erudito molto attento alle discussioni sulla poetica aristotelica. Egli si impegnò come autore in generi letterari diversi, spaziando dalla tragedia (una delle più importanti tragedie del Cinquecento è la sua *Orbecche*, ma cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 47) al poema cavalleresco, alla novella (con gli *Ecatommitti*, 1565) a generi intermedi che egli definì con i termini di *tragicommedia* e di *satira attata alle scene* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 66). Di grande importanza sono anche i suoi trattati teorici del 1554, da cui sorse una disputa con GIOVAN BATTISTA NICOLUCCI

Giovanni Battista
Giraldi Cinzio

Ferrara passa
allo Stato
pontificio

detto il PIGNA (1530-1575), altro personaggio di spicco della corte ferrarese. Ma la vita culturale ferrarese, che costituisce lo sfondo necessario per comprendere le opere di Tasso e di Guarini, era minacciata da varie difficoltà politiche e dinastiche che precipitano con la morte di Alfonso II (1597), quando la città e il territorio di Ferrara passarono sotto la diretta giurisdizione dello Stato della Chiesa. La corte si trasferì a Modena, dove, pur tra tante nostalgie per lo splendore del passato, si svilupparono alcune esperienze importanti per la letteratura del secolo XVII (si possono ricordare i nomi di Tassoni e di Testi).

5.2.2. Una vita segnata dalla «malinconia».

La famiglia

TORQUATO TASSO nacque a Sorrento l'11 marzo 1544. La madre (Porzia de' Rosi) veniva da una nobile famiglia toscana; il padre BERNARDO TASSO (1493-1569), discendente da un'antica famiglia bergamasca altrettanto nobile, aveva peregrinato al servizio di vari signori come cortigiano e militare, durante il convulso periodo delle guerre d'Italia, e si era fatto conoscere come uno dei più eleganti gentiluomini letterati; dal 1531 fu al servizio del condottiero Ferrante Sanseverino, principe di Salerno. Al momento della nascita di Torquato, Bernardo si trovava in Piemonte, dove partecipava alle operazioni della guerra franco-spagnola, e continuò poi a viaggiare senza sosta, mentre la famiglia (che comprendeva, oltre a Torquato, una figlia più grande, Cornelia) passava prima a Salerno, poi a Napoli. La lontananza di Bernardo divenne definitiva quando nel '52 il suo signore venne dichiarato fuori legge dal viceré spagnolo Pedro de Toledo e costretto all'esilio.

Gli anni
dell'esilio

Dopo aver iniziato gli studi a Napoli presso i gesuiti, Torquato raggiunse il padre a Roma nel 1554, e lì ebbe nel febbraio del '56 l'improvvisa e dolorosa notizia della morte della madre; nel settembre dello stesso anno il padre lo inviò a Bergamo, presso i parenti, e l'anno successivo lo chiamò a Urbino, dove egli si era trasferito, al servizio del duca Guidubaldo II della Rovere. Qui Torquato fu compagno di studi del principe Francesco Maria e fece le sue prime prove letterarie, guardando con entusiasmo ai modelli cortigiani, che in Urbino si appoggiavano sul ricordo del mondo del *Cortegiano* di Castiglione. Nel '59 seguì il padre a Venezia, dove cominciò a scrivere un poema sulla prima Crociata, *Gierusalemme*, primo abbozzo del suo futuro capolavoro, proprio mentre Bernardo, dopo lunghi ripensamenti, si occupava della stampa di un poema cavalleresco in cento canti, l'*Amadigi* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 63).

Gli studi
universitari

Dal novembre 1560 Torquato fu a Padova, per seguire studi di diritto, che però abbandonò ben presto, per passare alla filosofia e all'eloquenza. Comunque, oltre al rapporto con i maestri universitari padovani, per la sua ampia formazione culturale e per i suoi interessi orientati verso la filosofia platonica e aristotelica fu essenziale il rapporto con l'Accademia degli Infiammati e con Sperone Speroni (cfr. 4.4.16). Seguendo il modello del padre, scrisse un poema cavalleresco che pubblicò a Venezia nel '62, il *Rinaldo* (la società letteraria del tempo, per distinguerlo dal padre, iniziò a chiamarlo il Tassino). Dal novembre del '62 fu all'università di Bologna, da cui dovette allontanarsi nel gennaio '64 perché accusato di aver scritto una satira su professori e studenti; tornò così a Padova, dove fu ammesso nell'Accademia degli Etereici, col nome di Pentito.

Aveva intanto avuto rapporti con le corti di Ferrara e di Mantova; aveva stretto

GENERI E TECNICHE tav. 63

Poema eroico

Il fascino dei modelli classici e i riferimenti fatti dalla *Poetica* di Aristotele all'epica di Omero suscitavano nel corso del secolo XVI molteplici tentativi di riprodurre in forma moderna il genere epico classico: questi dovettero però confrontarsi con la tradizione cavalleresca e col successo dell'*Orlando furioso*, la cui struttura libera e aperta non soddisfaceva le più rigorose norme classicistiche, soprattutto quella dell'unità d'azione.

Mentre presso il pubblico di medio livello riscuoteva notevole fortuna tutta una produzione minore di poemi legati alla tradizione cavalleresca, i letterati classicisti cercavano di fissare la forma regolata e severa del *poema epico* che, come frutto di una cultura estremamente elaborata, finiva per risultare lontanissimo dall'epica vera e propria (cfr. TERMINE BASE 21 e 0.3.3).

I primi e più importanti tentativi di poema eroico apparvero nel 1548, con *L'Italia liberata dai Goti* in endecasillabi sciolti del Trissino e con *Girone il cortese* di Luigi Alamanni. L'Alamanni scrisse anche un altro poema, stampato postumo nel 1570, basato, come l'*Iliade*, sull'assedio di una città, l'*Avarchide*. Ambizioso compromesso fra tradizione romanzesca e aspirazioni classicistiche fu quello di Bernardo Tasso con l'*Amadigi* (cento canti in ottave, stampato nel 1560), basato sullo schema di un romanzo spagnolo in prosa del tardo Quattrocento. In proposito va anche ricordato il Giraldo (cfr. 5.2.1) autore di un poema classico-mitologico, l'*Ercole* (1557).

Il frutto di queste prove e discussioni fu raccolto nella *Gerusalemme liberata* del Tasso, poema eroico veramente all'altezza del mondo contemporaneo, ricco di elementi cavallereschi e romanzeschi: sull'onda del suo successo venne meno la tradizionale produzione di romanzi, e per tutto il secolo XVII si produsse un consistente numero di poemi eroici, legati alle esigenze ideologiche e ai modelli di comportamento della società aristocratica italiana. Questi poemi, quasi tutti in ottave, prendevano spesso spunto da vicende e da personaggi contemporanei, e avevano di solito smaccate intenzioni celebrative. Tra i tanti ricordiamo: la *Gotiade* (1582) di Gabriello Chiabrera (cfr. 5.4.5); la *Fiorenza difesa*, apparsa postuma nel 1641, di NICCOLA VILLANI (1590-1636); il *Conquistato di Granata* (1650) del marchigiano GIROLAMO GRAZIANI (1604-1675).

amicizia con personaggi che sarebbero stati per lui importanti, come Scipione Gonzaga (1542-1593), destinato alla carriera ecclesiastica (diverrà cardinale nel 1588); aveva cercato amori eleganti e mondani, tra turbamenti e schermaglie (scrisse numerose rime d'amore, dedicate a una Lucrezia Bendidio, damigella di Eleonora d'Este, conosciuta ad Abano, e a una Laura Peperara, figlia di un mercante, conosciuta a Mantova). Aveva inoltre iniziato la sua riflessione teorica sulla poesia con i *Discorsi dell'arte poetica*.

Amicizie
e vita mondana

Una data decisiva per la sua carriera letteraria è l'ottobre 1565, quando entrò come cortigiano al servizio del cardinale Luigi d'Este. Arrivato a Ferrara per le nozze di Alfonso II con Barbara d'Absburgo, rimase affascinato dalla città, che gli apparve, come ricorderà più tardi, «una meravigliosa e non più veduta scena dipinta e lumi-

Ferrara

nosa, piena di mille forme e di mille apparenze». Si gettò con entusiasmo nella « commedia » della vita di corte, facendosi apprezzare per la sua cultura e per la sua brillante eleganza da gentiluomini, letterati, dame, e in primo luogo dalle sorelle del duca, Lucrezia ed Eleonora, per le quali scrisse varie rime. Il servizio per il cardinale comportava anche incombenze pratiche, ma Tasso si distinse soprattutto per l'impegno nella vita culturale.

Dopo il grande dolore suscitato dalla morte del padre, nel 1570-'71 Torquato compì un viaggio in Francia, al seguito del cardinale Luigi, e stabilì importanti contatti con la cultura cortigiana francese. Lasciato il servizio del cardinale, nel gennaio '72 entrò al servizio del duca: non si accollò compiti precisi, ma svolse varie attività culturali e di rappresentanza. Seguirono anni assai intensi e ricchi di successi; al '73 risalgono l'*Aminta* e l'inizio della tragedia *Galealto re di Norvegia* (rielaborata poi nell'87 col titolo di *Re Torrismondo*). Nell'aprile del '75 egli ultimava la stesura del poema sulla Crociata, dal titolo ancora incerto, dedicato al duca Alfonso (a lui e alla sorella Lucrezia egli lo lesse nell'estate). A coronamento del successo riscosso venne nominato nel novembre 1575 storiografo di corte, in sostituzione di Pigna, morto in quello stesso anno.

Ma l'immersione nella vita cortigiana e la forte tensione creativa erano state segnate da un qualcosa di eccessivo, si erano rette sul filo di un equilibrio psicologico precario che, una volta terminato il poema, si spezzò: la gioia del successo si trasformò presto in insoddisfazione, in desiderio di fuga, in ricerca nostalgica di valori perduti. All'opera compiuta Tasso guardò con appassionato orgoglio e insieme con insicurezza: cosciente dei notevoli risultati raggiunti, voleva però renderla aderente nel modo più rigoroso possibile alle norme letterarie e religiose dominanti. Si sentiva anche insicuro della sua fede cattolica: assillato dai dubbi, aspirava a piegarsi alle verità più certe, assolute e autoritarie.

Nel tentativo di sfuggire a questo stato di insoddisfazione, si recò a Roma in occasione del giubileo, alla fine del 1575. Lì decise di sottoporre il poema a quattro autorevoli revisori, l'amico Scipione Gonzaga, Flaminio de' Nobili, Silvio Antoniano e Sperone Speroni. Ma negli anni successivi, la pedanteria e il moralismo dei revisori accrebbero in lui malesseri e intimi conflitti, ora inducendolo a piegarsi ai suggerimenti ricevuti, ora spingendolo a scatti di insofferenza e ribellione. Del resto, egli stesso non esitava a intervenire sul suo testo, apportandovi correzioni e modifiche, con tormentoso accanimento.

In questo clima di tensione, vari episodi incresciosi complicarono la sua vita ferrarese, sospesa tra manie di persecuzione, disagi, spirito ribelle e desiderio di sottrarsi e di incolparsi. Nel 1576 subì un'aggressione da parte del cortigiano Ercole Fucci, con cui aveva avuto un contrasto. Il 17 giugno 1577 assalì con un coltello un servitore da cui si credeva spiato; nello stesso mese si autoaccusò al Tribunale dell'Inquisizione: assolto, fu scontento dell'assoluzione. Il duca, preoccupato dei pericoli anche politici che le stranezze del suo cortigiano potevano procurare, lo invitò a ritirarsi nel convento di San Francesco. Ma da lì Tasso fuggì, viaggiando per l'Italia, finché non tornò a Sorrento dove si presentò in incognito alla sorella Cornelia, comunicandole la propria morte. Di fronte al dolore della donna, svelò la propria identità e trascorse alcuni giorni sereni. Il rimpianto per il mondo cortigiano lo riportò a Ferrara, da dove nel '78 si spostò in altri centri padani, giungendo, in cerca di una impossibile quiete, a Urbino, presso il vecchio compagno di studi Francesco Maria della Rovere, divenuto duca, e a Torino, dove offrì i propri servizi ai Savoia.

Tornato a Ferrara nel '79, mentre si celebravano le nozze tra Alfonso e Marghe-

Al servizio
del duca

Un fragile
equilibrio

Revisione
del capolavoro

La crescente
inquietudine

rita Gonzaga, in casa Bentivoglio inveì contro il duca e perdette il controllo di sé. Il duca lo fece rinchiodare come pazzo nell'ospedale di Sant'Anna. Torquato vi restò fino al luglio 1586. Dopo quattordici mesi di dura segregazione ebbe a disposizione alcune stanze e poté riprendere a studiare e scrivere, col permesso di ricevere visite e uscire per brevi passeggiate. La sua mania di persecuzione si legava a un crescente desiderio di autopunizione, peraltro contrastato dalla convinzione di essere vittima di ingiustizie. Attraverso una copiosa serie di lettere, rivolte a principi, signori, ecclesiastici, uomini di cultura, cercò di difendere la propria dignità personale, giustificandosi anche di fronte al duca di Ferrara; e rivendicava ostinatamente la libertà di movimento che gli era negata. A Sant'Anna scrisse numerose rime e gran parte dei dialoghi, poi rivisti e pubblicati in periodi diversi (una prima edizione di *Rime e prose*, in sei parti, apparve tra l'81 e l'87).

Ma proprio dalla poesia Tasso ricevette nuovo motivo di agitazione; più in particolare lo turbò la pubblicazione del poema, che venne fatta prima che egli potesse completarne la revisione, e che scatenò violente polemiche. La *Gerusalemme liberata* ottenne comunque un grandissimo successo, proprio mentre il poeta chiedeva con sempre maggiore insistenza la sua liberazione. Finalmente, nel luglio 1586 fu lasciato partire da Ferrara e affidato a Vincenzo Gonzaga, il quale l'anno dopo succedette al padre Guglielmo nella guida del Ducato di Mantova.

Il suo soggiorno mantovano fu comunque breve. In preda a indecisioni e malesseri Tasso preferì sottrarsi all'ambiente cortigiano e cercare l'appoggio di amici ed estimatori di altro tipo, rivolgendosi soprattutto al mondo ecclesiastico romano. Dopo un viaggio a Bergamo, si diresse a Roma, rifiutando le richieste del Gonzaga che voleva riaverlo presso di sé. Tasso visse gli ultimi anni alternando soggiorni romani e napoletani presso amici ed estimatori, oppure trovando ospitalità presso vari monasteri. Tra il '90 e il '91 fu per brevi periodi a Firenze e a Mantova.

Aspirava intanto a una poesia religiosa nuova e componeva varie opere d'occasione per celebrare coloro che lo ospitavano, e curava edizioni e riedizioni dei suoi scritti. Ma i suoi sforzi erano soprattutto concentrati sul totale rifacimento del poema, apparso col nuovo titolo di *Gerusalemme conquistata* nel 1593. Preso dalla malinconia e da un senso di stanchezza, dopo lunghi periodi di malattia parve trovare quiete e consolazione a Roma, dove nel novembre '94 Clemente VIII gli assegnò una pensione e gli promise di incoronarlo poeta, intendendo rinnovare nella Roma della Controriforma la gloriosa cerimonia di cui era stato protagonista Petrarca (cfr. 2.4.1) e celebrare in tal modo il valore sociale e religioso della sua attività.

Ma la sua salute non era più in grado di reggere: ammalatosi gravemente nel marzo 1595, passò gli ultimi giorni in preghiera, nell'attesa della morte, che lo raggiunse in seguito a una violenta febbre il 25 aprile 1595. Il suo corpo, sepolto nella chiesa del convento di Sant'Onofrio, fu poi meta, specialmente in età romantica, di appassionati pellegrinaggi di scrittori.

5.2.3. Conflitti psicologici e figura intellettuale di Tasso.

Le vicende umane di Tasso diedero luogo a un vero e proprio « mito biografico »: la sua figura e la sua opera furono viste come segni estremi dell'infelicità che il genio incontra nei rapporti con il mondo e con le costrizioni sociali. Questo mito si lega alla stessa concezione tassiana della letteratura. Egli vi-

Internamento
al Sant'Anna

Pubblicazione
clandestina
della *Liberata*

Il soggiorno
mantovano

Roma e Napoli

Gli ultimi anni

Il mito
biografico

Assolutizzazione
dell'esperienza
poetica

de nell'attività letteraria un valore assoluto, ne fece il luogo del supremo riconoscimento di sé. Non era un atteggiamento del tutto nuovo, nella nostra storia letteraria: a questo proposito abbiamo già incontrato i casi esemplari, pur tra loro contrastanti, di Dante e Petrarca. Ciò che è peculiare e colpisce in Tasso è però l'identificazione totale con le proprie opere, il confronto continuo con i valori sociali dominanti, l'aspirazione ossessiva al successo. Dante e Petrarca opponevano – peraltro in modi diversi – il valore della loro persona e dei loro scritti alla società circostante: le loro esperienze biografiche non si esaurivano nella letteratura. Per Tasso, invece, la letteratura è tutto, è un modo di offrirsi interamente al pubblico, dal rapporto col quale egli cerca successo e gloria.

Valore
totalizzante
della corte

Il luogo deputato a questo riconoscimento sociale veniva da Tasso individuato nella corte, con cui egli aspirava a instaurare un rapporto immediato, assoluto, per esservi accolto in modo felice e gratificante; ma gli artifici, le norme, le strutture di potere, i condizionamenti economici della corte impediscono che un intellettuale subalterno come Tasso possa ricevere una contropartita adeguata alle sue aspettative. Nell'amara esperienza quotidiana egli si accorge così dell'impossibilità di un'identificazione completa e felice con l'ambiente a cui si rivolge: ecco allora l'insoddisfazione, il senso di sradicamento, il desiderio di fuga, la ricerca delle proprie origini perdute. Questa situazione spinge sempre più Tasso a tornare sulle sue lacerazioni affettive, sulla mancanza di una vera patria, sulla perdita precoce della madre e sulla vita agitata e itinerante del padre. Questi rappresenta per lui il modello di cortigiano e di scrittore, un punto di riferimento obbligato: concentrandosi su un grande poema eroico, Torquato ripete in proprio l'esperienza di Bernardo. Con la sua opera si propone di diventare ciò che il padre non ha potuto essere fino in fondo; ma proprio da qui gli deriva un oscuro senso di colpa, in quanto ripetere l'esperienza paterna è anche un modo di porsi come suo concorrente e quindi di tradirlo.

Un'intima
conflittualità

La figura paterna

Il rapporto
con l'autorità

Per questa ragione l'atteggiamento di Torquato verso l'autorità in genere è ambiguo: in essa egli scorge sempre qualcosa di «paterno», si tratti dell'autorità dei principi (in primo luogo Alfonso II), di quella delle accademie e delle regole letterarie ufficiali (che si esprime anzitutto attraverso i censori del suo poema) o di quella della Chiesa della Controriforma (egli vive la religione come sottomissione a verità assolute e indiscutibili). Tasso accetta l'autorità in tutte le sue forme, ma in fondo non riesce a uniformarsi interamente. La coscienza del proprio valore individuale lo induce a vagheggiare una libertà impossibile, continuamente contraddetta dalla sua sottomissione; questo scontro tra libertà soggettiva e norma sociale accresce il suo senso di colpa, lo spinge a comportamenti autopunitivi, ad autoaccuse, a desideri di espiatione (esemplare in tal senso la sua autodenuncia all'Inquisizione nel '77); nello stesso tempo egli vede attorno a sé una serie di ingiusti persecutori e soffre di manie di persecuzione.

La sua «malinconia» e la sua «follia» sono l'esito estremo di questi conflitti. Solo quando può aggrapparsi a valori rassicuranti, da cui non si sente schiacciato, Tasso può trovare momenti di quiete e di pace interiore (come gli accade negli ultimi anni frequentando gli ambienti della Roma controriformistica).

Possiamo seguire i percorsi tortuosi di questa complessa situazione psicologica e intellettuale nel fittissimo epistolario, che testimonia appieno della rete di relazioni sociali in cui il poeta si inserisce e del suo continuo bisogno di giustificare ogni comportamento, di difendersi (numerossime sono tra l'altro le lettere sulla revisione del poema). Parte di queste *Lettere* furono pubblicate quando egli era ancora in vita, nel 1587 e nel 1588; secondo gli schemi della comunicazione epistolare del tempo, l'autore vi si impegna a costruire un'immagine di sé socialmente accettabile. Ma il personaggio che ne scaturisce non corrisponde ai contemporanei modelli classicistici dello studioso e dell'uomo di cultura composto e misurato. Il lettore, piuttosto, viene avvolto da una retorica insinuante, da una interminabile serie di motivazioni con le quali l'autore intende definire il valore sociale della propria esistenza, finendo però per trasmettere un senso di costrizione e di sofferenza. Documenti sconvolgenti sono alcune lettere scritte da Sant'Anna, nelle quali (forse per la prima volta nella storia) una condizione di profondo malessere psichico si comunica nella parola letteraria, attraverso tortuose modulazioni stilistiche e sottili schemi retorici. Del resto è proprio il nesso tra letteratura e tensione psichica a giustificare, insieme al mito biografico, l'interesse che suscita l'inquietta esperienza di Tasso.

La testimonianza
dell'epistolario

5.2.4. La scrittura lirica.

Nel corso della sua vita Tasso scrisse una grande quantità di liriche, per varie circostanze. Un primo gruppo di liriche d'amore venne pubblicato già nel 1567, in una raccolta di *Rime de gli Academicci Eterei*; altre apparvero in antologie e raccolte del tempo. Solo più tardi l'autore si preoccupò di raggrupparle nei volumi di *Rime e prose*, stampati a partire dall'81. Negli ultimi anni del soggiorno a Sant'Anna iniziò una risistemazione generale, che doveva approdare all'edizione della *Prima parte delle Rime*, apparsa a Mantova nel '91 (contenente le liriche d'amore), a cui seguì nel '93, a Brescia, la *Seconda parte* (contenente *Laudi ed Encomi*, e cioè le liriche encomiastiche). Tasso non riuscì poi a realizzare il suo proposito di far seguire la stampa di una *Terza parte* di rime religiose e di una *Quarta parte* di rime varie destinate soprattutto alla musica. La produzione lirica per Tasso è un modo di partecipare alle occasioni sociali, secondo il costume corrente del petrarchismo cortigiano; egli considera la lirica come il primo, necessario livello della letteratura, come un modo naturale di mettere a punto il proprio stile, di cercare sfumature e forme espressive che avrebbero trovato approfondimento nel poema.

Le edizioni

Nella lirica di Tasso manca, per così dire, un centro: le *Rime* infatti non ruotano attorno a un'esperienza modello, ma seguono direzioni molteplici (come rivela la distinzione, voluta dallo stesso autore, tra rime d'amore, rime encomiastiche e rime religiose). Altra novità rispetto al petrarchismo di Bembo (novità importante per il futuro della lirica italiana) è il recupero del rapporto con la musica, riconoscibile nel ritmo e nel linguaggio delle rime amorose e testimoniato dalla produzione di *madrigali* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 64).

Novità
delle *Rime*

Partendo da situazioni sentimentali elementari o da figure naturali semplicissime, Tasso ricava echi dolci e leggeri, movimenti musicali percorsi da una sognante affettività. La sua sapienza stilistica si serve anche di cadenze proprie della poesia popolare, e gli permette di raggiungere effetti fonici attraverso

Musicalità
della poesia
tassiana

Madrigale

Componimento lirico, di misura piuttosto breve, strettamente legato alla musica; è di origine incerta e si è sviluppato comunque nell'ambito della più raffinata poesia d'arte. Incerta è anche l'origine della parola *madrigale*, che può essere fatta risalire al latino *madricalis*, "semplice, legato alla madre", oppure a *matrix*, "chiesa madre, cattedrale", in cui si eseguiva la musica polifonica.

La forma originaria del madrigale, assai praticata nel secolo XIV, era costituita da una successione di endecasillabi, di numero variabile da sei a quattordici, ripartiti in brevi strofette con vari incontri di rime e comunque con rima baciata finale. Cantati a più voci, con fioriti e preziosi incastri di linee di canto, i madrigali costituiscono spesso i risultati più prestigiosi della musica polifonica: musicalmente raggiunsero la loro perfezione nel Cinquecento (assestandosi in una nuova forma intorno al 1530), specie per opera di musicisti fiamminghi.

Nel corso del Cinquecento, in rapporto con i mutamenti dello stile musicale, la struttura metrica del madrigale si semplificò, riducendosi a una sola stanza di endecasillabi e/o settenari, a rima libera o senza rima, ma comunque conclusa da una rima baciata (e come stanza di madrigale poteva perciò essere assunta una semplice ottava, tant'è vero che vennero musicate come madrigali numerose stanze dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*). Nell'ambito della poesia manieristica, i testi poetici dei madrigali erano dedicati soprattutto a temi amorosi - svolti con toni galanti, leggeri e complimentosi - ma anche a temi morali e religiosi.

pause ed esitazioni sintattiche o ripetizioni di singole parole; il ritmo del verso si specchia in se stesso, si allarga in riprese di forte intensità, è insieme fragile e incantato, sostenuto non tanto dai significati, quanto dalla lieve trama dei suoni.

Questa musicalità si realizza nel modo più libero nei madrigali, mentre nei sonetti amorosi si traduce in forme più controllate, che rielaborano i modelli raffinati della poesia d'amore classica e romanza. Da madrigali e sonetti emergono affascinanti immagini femminili, che si identificano con una natura carica di sensualità: siamo condotti in un mondo floreale fresco, rugiadoso e profumato, fatto di aurore pungenti e vibranti, di notturni lunari splendidi e sontuosi. È un mondo di delicatezza femminile, in cui sempre appare qualcosa di spettacolare e cerimoniale, quasi fosse osservato dal balcone di un palazzo.

Questo senso dello spettacolo viene ripreso e amplificato nelle numerosissime liriche encomiastiche. Qui Tasso cerca di tradurre negli schemi e nelle strutture metriche della lirica volgare i modelli della lirica eroica classica, in primo luogo quelli di Pindaro e Orazio: percorre cioè la strada del *pindarismo* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 65). Egli prende spunto da immagini emblematiche nelle quali sono ben riconoscibili il signore o la famiglia che la poesia intende esaltare.

Spesso il tono encomiastico lascia però insinuare accenti autobiografici dolorosi

Sensualità
e spettacolo
nelle rime
amoroze

Il pindarismo

e appassionati: la gloria dei potenti viene vista come una emanazione assoluta e sovrana che può proteggere e consolare la vita infelice del poeta, offrendogli un porto sicuro dove sedare i propri affanni; è il caso della celebre canzone *Al Metauro* (*O del grand'Apennino*), dell'estate del '78.

Un ancora più evidente bisogno di conforto domina le rime religiose, composte per la maggior parte negli ultimi anni. Qui Tasso immette nell'onda musicale del linguaggio lirico i temi della pietà controriformistica, spesso in toni plumbei e monotoni, ma anche con accenti nuovi rispetto a quelli della lirica religiosa e di pentimento di tipo petrarchesco. Il poeta appare nelle vesti di un devoto che attraverso la preghiera aspira a lenire il proprio dolore, dato dalla sua condizione di mortale, conformandosi ai riti più esteriori, cupi ma insieme rassicuranti, del cattolicesimo.

Le rime religiose

5.2.5. *Il paradiso pastorale dell'Aminta*.

Alla tradizione della *favola pastorale* sviluppatasi a Ferrara negli anni Quaranta e Cinquanta (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 66) si ricollega l'*Aminta*, «favola boschereccia» scritta da Tasso nel 1573 e rappresentata nell'estate di quel-

Sintesi tra mondo
cortigiano e mondo
pastorale

Pindarismo

Con questo termine ci si riferisce in genere all'imitazione del grande lirico greco Pindaro (secolo V a.C.): pindarica è ogni poesia di tipo corale, destinata a celebrare grandi imprese, ricca di elementi mitologici ed eroici, piena di arditi passaggi da un tema all'altro, da una figura all'altra, che sembrano saltare ogni immediata continuità logica (i cosiddetti *voli pindarici*). Pindaro compose sia *inni* (componimenti rivolti a esaltare la divinità, in genere scritti in esametri) sia *odi* (in cui celebrava i vincitori dei diversi giochi ellenici, con complessi schemi strofici). Vari furono nel Cinquecento i tentativi di riprodurre in volgare gli schemi e i temi delle odi, anche se molto spesso si guardò al modello dell'ode latina, ampiamente usata nella lirica umanistica e legata all'imitazione di Orazio. L'imitazione di Pindaro si svolse in un primo momento soprattutto come ricerca di espressione alta, atta a magnificare principi e signori della società cortigiana: il *pindarismo* si affermò all'interno del genere delle canzoni eroiche, per un suo linguaggio assorto e dai toni elevati, per la sua predilezione per i temi oscuri ed enigmatici, spesso rapidamente condensati in alcune figure (aspetti, questi, ricorrenti nella lirica manieristica, e in particolare nelle canzoni eroiche e celebrative di Torquato Tasso, cfr. 5.2.4).

I poeti francesi della Pléiade costruirono strutture metriche che in qualche modo tentavano di riprodurre quelle assai complesse di Pindaro: e in parte si mosse in questa stessa direzione il Chiabrera (cfr. 5.4.5), che elaborò odi pindariche basate su un compromesso tra gli schemi della canzone petrarchesca e forme metriche più vicine al modello antico.

GENERI E TECNICHE tav. 66

Favola pastorale

Genere drammatico che si sviluppa nel corso del secolo XVI dal convergere di diversi modelli; l'esperienza del teatro cortigiano del tardo Quattrocento, la cui tematica mitologica si svolgeva sullo sfondo di paesaggi naturali, indusse a cercare apposite forme sceniche (si parlò in proposito di *scena boschereccia*). L'*Arcadia* del Sannazaro diffuse l'immagine di un mitico mondo pastorale, di una malinconia dolce ed evanescente; la curiosità per la forma tradizionale dell'*Ecloga* si associò all'intenzione classicistica di creare una forma drammatica moderna, diversa dalla commedia e dalla tragedia, partendo dalle sparse tracce presenti nella letteratura antica (per esempio da un genere particolare come quello del *dramma satiresco*). Nella prima metà del Cinquecento vari ed eterogenei furono gli esempi di questa forma drammatica. Alla corte di Ferrara la sperimentazione del genere venne perseguita con determinazione: qui Giovan Battista Giraldi Cinzio tentò una traduzione in forma moderna del dramma satiresco antico con la sua *Egle*, che faceva riferimento al *Ciclope* di Euripide, rappresentata nel 1545; si affermò un tipo di favola basata non su figure ed episodi mitologici, ma su intricate vicende amorose a lieto fine tra semplici pastori, ambientate in un'*Arcadia* indefinita e senza tempo. Questa forma raggiunse un perfetto equilibrio nell'*Aminta* del Tasso, che si impose subito come modello. Grande successo ebbe anche *Il pastor fido* del Guarini, che tentò, attraverso la favola pastorale, un compromesso tra le forme classiche della tragedia e della commedia, definendolo *tragicommedia*. Nella successiva tradizione europea la tragicommedia ebbe però sviluppi anche molto lontani dagli schemi pastorali: il termine fu impiegato per forme teatrali varie e composite, differenti tanto dai modelli classici, quanto dalle prospettive delle opere bucoliche cinquecentesche. La favola pastorale continuò a essere un genere importantissimo nel Seicento e ancora nel Settecento, specialmente nel teatro di corte; di temi e schemi della favola pastorale fece grande uso il *melodramma*; e in essa l'Accademia dell'*Arcadia* (cfr. 6.1.7) vide uno dei grandi modelli letterari italiani.

Spontaneità
e artificio

l'anno nei giardini dell'isoletta di Belvedere. Con quest'opera, Tasso attua una sintesi tra dimensione pastorale e mondo cortigiano: l'immagine poetica tradizionale dei pastori, già ampiamente rinnovata dall'*Arcadia* di Sannazaro, si trasforma ora definitivamente in specchio dell'elegante vita di corte, imponendo un modello che resisterà fino al Settecento. L'organismo drammatico dell'*Aminta* sembra muoversi in due direzioni opposte: da una parte una vita semplice e sentimenti spontanei, che rappresentano una felice evasione dalle illusioni del mondo delle corti; dall'altra gli aspetti più frivoli ed edonistici della vita cortigiana, la ricerca del piacere e della dolce comunicazione amorosa. La spontaneità dell'universo pastorale finisce così per combinarsi con l'artificio e con la sapienza letteraria e mondana più sottile. Le forme della vita naturale si attecchiscono negli schemi della lirica petrarchistica, che già nelle rime amorose Tasso aveva saputo piegare a sfumature languide e a gesti manierati.

L'universo pastorale permette di teatralizzare e mettere in scena alcuni personaggi che raffigurano esponenti della corte ferrarese. Tra questi, Tirsi non è altro che un'esplicita immagine dell'autore: incline a una disincantata saggezza, sazio delle gioie, dei piaceri, degli splendori della vita di corte, egli è turbato da una sotterranea insoddisfazione, da desideri che non possono realizzarsi. Vi è poi il personaggio femminile di Dafne, immagine di matura dama di corte, maestra nelle scherzaglie amorose, ma attraversata da un disincanto ancora più forte, dovuto alla coscienza del consumarsi e del perdersi di ogni bellezza materiale, e dell'artificio che si nasconde dietro ogni atto, anche quello apparentemente più ingenuo e spontaneo. Infine Elpino, dietro il quale si intravede la figura di Pigna, capofila della cultura cortigiana ferrarese.

I personaggi

Queste figure osservano e guidano la semplice vicenda della «favola», che presenta l'amore innocente, pieno di dedizione, del giovane pastore Aminta per la bella e ritrosa ninfa Silvia. Secondo uno schema tradizionale nella poesia pastorale, la ninfa fugge, l'amore e preferisce la caccia, vivendo a contatto della natura. Dafne cerca di convincere Silvia ad accettare l'amore di Aminta, mentre a sua volta Tirsi aiuta Aminta a vincere la sua timidezza e ad avvicinarsi a Silvia con maggiore determinazione. Le parole e le azioni di Dafne e di Tirsi sembrano voler trasformare a tutti i costi in spettacolo la ritrosia e l'innocenza dei due giovani, nutrita di sentimenti intensi ma elementari; il possibile rapporto tra i due appare al loro sguardo come una promessa di inafferrabile e sensualissima dolcezza.

L'amore
di Aminta
e di Silvia

Quasi nessuna delle azioni essenziali dell'esile intreccio si svolge sulla scena, quasi tutte vengono narrate in dialoghi tra i vari personaggi, e i racconti creano simmetrie, duplicazioni, moltiplicazioni di figure e di eventi, punti di vista incrociati e sovrapposti. Il dramma procede in un susseguirsi di sorprese, sempre raccontate o suscitate da altri racconti. Nell'atto III la pastorella Nerina indica una serie di circostanze che fanno credere che Silvia sia morta, sbranata dai lupi, e il racconto getta nella disperazione Aminta. Ma Silvia torna in scena nell'atto IV: chiarisce l'equivoco sulla sua morte, ma apprende nel contempo che Aminta, disperato, si è ucciso gettandosi in un burrone: messa di fronte alla forza dell'amore di Aminta, Silvia si pente della sua ritrosia e rimpiange l'amante perduto. Nell'atto V veniamo però a sapere da Elpino che anche quella di Aminta è stata una morte apparente, perché la sua caduta è stata attutita da un provvidenziale cespuglio, e che ora tra i due giovani trionfa finalmente l'amore.

Le azioni
raccontate
e l'intreccio

La vicenda sfiora e respinge la tragedia, nel gioco convenzionale delle morti apparenti degli amanti. Il pubblico può così guardare all'innocenza, al dolore e infine alla felicità amorosa di Silvia e di Aminta con dolce compiacimento. I cori che concludono ogni atto intendono proprio offrire un insegnamento di gaia sapienza mondana ed erotica, invitando gli spettatori a identificarsi con la scena e a entrare senza sofferenze nel suo orizzonte. Il coro dell'atto I invita ad amare e ad afferrare l'ora che fugge («Amiam, che 'l Sol si muore e poi rinasce»); quello dell'ultimo atto esalta la dolcezza di una vita amorosa fatta non di pericolosi «tormenti», come quelli patiti dai due giovani prima della felicità, ma di «soavi disdegni / e soavi ripulse, / risse e guerre, a cui segua, / reintegrando i cori, o pace o tregua».

I cori

Lo stile, semplice e insieme manierato, scorre rapidamente nei dialoghi, nelle descrizioni sensuali, nelle appassionante effusioni amorose; ma nello stes-

Lo stile

so tempo si piega e si riavvolge su se stesso, in repliche e corrispondenze interne, in giochi concettosi. Tasso compie qui il miracolo di far apparire spontaneo e naturale il più smalzato artificio cortigiano.

5.2.6. *Genesi, composizione, revisione del poema eroico.*

Un poema
sulla prima
Crociata

L'esempio del padre, impegnato nell'elaborazione dell'*Amadigi*, spinse Torquato, fin dall'adolescenza, a interessarsi alla narrazione in versi e ai poemi cavallereschi. Molto presto nacque in lui l'idea di un poema sulla prima Crociata e sulla liberazione del Santo Sepolcro di Gerusalemme dagli infedeli. In quegli anni, dominati dal nuovo spirito religioso della Controriforma, circolava d'altra parte ampiamente nel mondo cattolico l'idea di una lotta contro i Turchi intesa appunto come una nuova Crociata.

Il *Gerusalemme*

Giovanissimo, tra il '59 e il '61, mentre il padre curava la stampa dell'*Amadigi*, Torquato scrisse 116 stanze del primo libro di un poema dedicato al duca di Urbino Guidubaldo II della Rovere, il *Gerusalemme* (stanze conservateci da un manoscritto non autografo). Lasciato in sospenso questo ambizioso progetto, Tasso preferì poi porsi sulla via più sicura del romanzo cavalleresco e a diciotto anni, nel '62, pubblicò un poema in dodici canti in ottave, il *Rinaldo*, che narra la giovinezza del celebre paladino cugino di Orlando. Pieno di entusiasmo e di calore, il poema ha tutto l'aspetto di un giovanile tentativo volto a conquistare una tradizione e un linguaggio poetico, e non presenta momenti originali o di particolare forza narrativa. Vi si sente l'eco del poema del padre, ma la scelta di centrare la narrazione su un giovane protagonista porta all'esaltazione di un ideale di gloria allo stato nascente, a una felice scoperta del mondo nella sua varietà e nella sua ricchezza.

Il *Rinaldo*,
fantasia eroica
giovanile

L'ingresso alla corte di Ferrara nel '65 e il più diretto contatto con un pubblico appassionato dei poemi cavallereschi spinsero Tasso a precisare e approfondire il proprio progetto, al quale riprese a lavorare tra il '65 e il '66. Parallelamente alla composizione del poema, Tasso si impegnò nella stesura dei *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, letti prima del '70 all'Accademia Ferrarese, ma pubblicati solo nell'87.

Prima stesura
del poema

La prima stesura del poema, in ottave e in venti canti, era terminata nell'aprile 1575, e nell'estate l'opera venne letta ad Alfonso II e alla sorella Lucrezia; Tasso vi era arrivato attraverso varie fasi, alternando un intenso lavoro su gruppi di canti diversi a interruzioni, correzioni, rimaneggiamenti; subito egli si pose il problema della revisione. Le numerose lettere scambiate con i revisori, da lui stesso designati, e con altri dotti personaggi mostrano come agli occhi dell'autore il testo restasse aperto a interventi e modificazioni continue, in un intreccio di problemi letterari, retorici, morali, religiosi e psicologici.

L'edizione pirata
del 1580

L'edizione
integrale del 1581

Durante la segregazione al Sant'Anna fu più difficile, per l'autore, controllare la diffusione del testo, che passava per le mani dei revisori e dei lettori più diversi. Da uno dei manoscritti circolanti fu tratta a Venezia nel 1580 un'edizione pirata dei primi quattordici canti del poema, col titolo *Goffredo*. Per riparare al danno, il poeta mise fine alle esitazioni e affidò al fedele Febo Bonnà la prima edizione integrale del poema, col titolo *Gerusalemme li-*

berata; dedicata al duca Alfonso II, essa apparve a Ferrara nel giugno 1581 (con una *Allegoria* del poema, scritta dallo stesso autore) e venne ristampata nel luglio dello stesso anno.

Assai differente da questa edizione è quella curata più tardi da Scipione Gonzaga, apparsa a Mantova nel 1584, la quale presenta alcuni interventi di censura, dovuti sia all'autore sia al curatore. Il successo diede subito luogo a una serie di riedizioni e ristampe, per lo più basate sul testo di quest'edizione. Le edizioni moderne si rifanno invece al testo definitivo e non censurato del 1581.

L'edizione
del 1584

Già nel 1584, quando il poeta era ancora a Sant'Anna, scoppiò una violenta polemica in seguito alla pubblicazione di un dialogo del capuano CAMILLO PELLEGRINO (1527 ca.-1603), *Il Carrafa o vero dell'epica poesia*, in cui la *Gerusalemme* veniva considerata superiore all'*Orlando furioso*, soprattutto per la sua «locuzione artificiosa». Questo dialogo suscitò un forte risentimento a Firenze, dove la locale cultura accademica insorse in difesa della misura e dell'equilibrio classico del linguaggio ariostesco. Il primo a scendere in campo fu Leonardo Salviati (sul quale cfr. 5.3.4), con una *Difesa dell'Orlando furioso* (1584), a cui seguirono vari altri scritti. Colpito in prima persona dalle dure critiche che i toscani rivolgevano al suo poema, Tasso pubblicò nell'85 una *Apologia della Gerusalemme liberata*.

La polemica
sulla *Liberata*
e l'*Apologia*

Intanto l'autore continuava angosciosamente a interrogarsi sui problemi posti dai revisori. Desiderando uniformarsi alle regole aristoteliche e alla severa ideologia della Controriforma, intraprese una totale riscrittura del poema; rimodellò così situazioni, schemi, episodi richiamandosi direttamente all'*Iliade* di Omero, riducendo e attenuando tutto ciò che poteva apparire in contrasto con una rigida compattezza strutturale. Approntò un poema completamente diverso dal precedente, col titolo di *Gerusalemme conquistata*, in ventiquattro canti (lo stesso numero dei libri dell'*Iliade*), dedicato a Cinzio Aldobrandini, che apparve in due edizioni, a Roma nel 1593 e a Pavia nel 1594.

La *Gerusalemme*
conquistata

Nel nuovo testo venivano espunti interi episodi del precedente e respinti ai margini gli accenti più sensuali ed erotici, mentre per contro si intensificavano le immagini di un eroismo austero e magniloquente, di una religiosità cerimoniosa e celebrativa. Come sostegno a questo nuovo lavoro Tasso rielaborò completamente i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicando nel '94 i sei libri dei *Discorsi del poema eroico*; e motivò e difese esplicitamente la nuova struttura del poema nel *Giudizio sopra la Gerusalemme da lui medesimo riformata*.

5.2.7. *Intorno al poema: la poetica di Tasso.*

In Tasso la creazione poetica si connette strettamente alla riflessione critica e teorica: la sua scrittura cerca sempre di confrontarsi con schemi programmatici e norme generali. Egli risente a fondo dell'orientamento che la cultura letteraria aveva assunto con la diffusione delle poetiche aristoteliche (cfr. 4.4.16), un orientamento teorico che si incontra con il bisogno di giustificare il proprio comportamento di uomo e di scrittore e di ottenere riconoscimenti sociali.

Scrittura creativa
e riflessione
teorica

Le categorie fondamentali di questa ossessione critico-teorica sono definite già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, legati alle prime fasi di redazione della *Gerusalemme liberata*. Tutte le riflessioni successive,

le complicazioni e le modificazioni dei punti di vista – attestate dalle lettere che hanno per argomento la revisione del poema, dai più tardi *Discorsi del poema eroico* e dagli altri numerosi scritti polemici e apologetici – non spostano la base teorica fissata fin dalla giovinezza.

Il poema eroico
moderno

Il problema che preoccupa fin dall'inizio Tasso è quello del passaggio dal romanzo cavalleresco della tradizione ferrarese a un *poema eroico* moderno, fondato sui canoni dell'epica classica (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 63). Il riferimento agli schemi classici (e a quanto sull'epica dice Aristotele nella *Poetica*) non può però prescindere, per il poeta, dalle richieste del pubblico contemporaneo, dalle aspettative dell'ambiente cortigiano, che alla letteratura chiede diletto, ma anche valori stabili e paradigmatici (ed è quindi assai diverso dal pubblico a cui si rivolgeva l'Ariosto).

Funzione, ambito
e strumenti
della poesia

Tasso mira a un classicismo moderno, appoggiandosi su nozioni tratte dalla poetica aristotelica e su altre derivate dalla tradizione retorica e da quella platonica. Partendo dalla nozione fondamentale di poesia come *imitazione* delle azioni umane, egli affronta il problema relativo alla scelta della *materia* del poema eroico, sulla base dei rapporti tra poesia e storia e tra vero, verisimile e meraviglioso. Mentre alla storia appartiene l'ambito del *vero*, alla poesia compete quello del *verisimile* (ciò che appare vero, o che si avvicina al vero). La poesia epica deve rappresentare le azioni più nobili e illustri, gli effetti della virtù più alta: deve ricorrere perciò a contenuti storici e costruirvi sopra finzioni che abbiano una forte sembianza di realtà. Ma alla poesia è intrinseco il fine del *diletto*, e per raggiungerlo occorre integrare il verosimile con il *meraviglioso*. Bisogna comunque evitare le favole pagane, le invenzioni fantastiche gratuite, e rivolgersi al *meraviglioso cristiano*, che nella coscienza del pubblico riveste appunto un carattere di verisimiglianza e nello stesso tempo può garantire il diletto che si prova di fronte agli eventi soprannaturali.

Verisimile
e meraviglioso
cristiano

Quanto alla *forma* da dare alla materia (la «testura» della «favola»), gli eventi vanno presentati non come sono effettivamente accaduti, ma come dovrebbero essere accaduti, e cioè nel modo più verisimile e più mirabile, trasfigurando – ma non stravolgendo – il nucleo originario della storia. La *favola*, centro generativo dell'azione, deve essere «unica»: il metodo ariostesco della «moltitudine delle azioni» e della varietà viene da Tasso rifiutato in nome di un'esigenza di organicità e di coerenza. Egli è convinto però che la varietà sia una fonte essenziale del diletto: ritiene che l'unità e l'organicità dell'azione debbano risultare da cose di diversa natura. Il poema deve porsi in definitiva come un'immagine dell'universo, deve avere l'aspetto di «un picciolo mondo» unitario e organico, ma ricco di situazioni.

Unità
dell'azione

Una poetica
costruita
su tensioni
contrapposte

Questa concezione del poema eroico (realizzata nella *Gerusalemme liberata*) si regge insomma su un difficile equilibrio tra termini opposti come storia e finzione, verisimile e meraviglioso, unità e varietà: storia, verisimile, unità sono termini che alludono a idee di stabilità, perfezione immutabile, serietà morale, elevazione eroica; finzione, meraviglioso, varietà si richiamano all'esigenza del diletto e della comunicazione con il pubblico e consentono un gioco letterario nutrito di sottili artifici e ambigue fascinazioni. Gran parte delle critiche dei revisori e dei ripensamenti dell'autore sono dovuti proprio alla difficoltà di mantenere questo equilibrio tra tensioni contrapposte.

5.2.8. La struttura narrativa della Gerusalemme liberata.

Si è accennato (cfr. 5.2.6) alla sensibilità per il tema della Crociata manifestata dalla società cattolica nella seconda metà del Cinquecento. Questo tema rispondeva ad aspirazioni sia religiose che militari, poteva esprimere una ripresa in chiave controriformistica dei valori feudali e cavallereschi, dare sfogo a una fantasia di rivalsa contro il mondo orientale e soprattutto esorcizzare l'incubo dell'espansione turca.

Il tema
della Crociata

L'assedio e la conquista di Gerusalemme da parte dei Crociati nel lontano 1099 si presentava d'altra parte a Tasso come un evento unitario, che fondeva motivi bellici e motivi religiosi e che in virtù della sua distanza storica gli avrebbe permesso di arricchire la narrazione con elementi di finzione. Il tema dava poi ampio spazio al «meraviglioso cristiano», chiamando in causa interventi di Dio e degli angeli a favore dei Crociati, e delle forze infernali a favore degli infedeli.

Distanza storica
e meraviglioso
cristiano

Dato che non si narra interamente la prima Crociata, ma solo la fase finale – dall'ingresso dei Crociati in Palestina alla presa della città santa e del Santo Sepolcro – l'azione ha in Gerusalemme il suo centro, proprio come Troia era al centro dell'azione dell'*Iliade*, modello a cui Tasso si ispirava.

Centralità
della città santa

Nei venti canti del poema le imprese, gli atti eroici, i desideri, gli ostacoli che sorgono dall'iniziativa dell'esercito crociato, si alternano alle difese, alle astuzie, agli inganni (ma anche alle gesta valorose) delle forze islamiche e pagane. Il vero protagonista dell'azione è naturalmente l'esercito crociato. Sul campo cristiano vigila il capitano Goffredo di Buglione, unanimemente eletto capo dell'esercito all'inizio del poema. Sotto la sua guida un insieme di cavalieri di diversa provenienza si trasforma in un corpo unico, indirizzandosi verso un obiettivo comune. Ma a Gerusalemme – luogo sacro per eccellenza e oggetto del desiderio e del movimento dell'esercito cristiano – si sono perversamente insediate le forze del male, le quali determinano movimenti centrifughi, che spingono i cavalieri a errare e ad allontanarsi dal loro obiettivo. Tra queste defezioni, la più grave è quella del giovane Rinaldo (capostipite degli Estensi), il quale, per volere divino, è destinato a contribuire in modo decisivo alla distruzione della selva di Saron, i cui incantesimi impediscono ai cristiani di procurarsi il legno per costruire le macchine da guerra, e alla conquista della città santa. Prigioniero della maga Armida, nel paradiso erotico delle Isole Fortunate, agli antipodi di Gerusalemme, Rinaldo viene liberato da due pii cavalieri che compiono un lungo viaggio fino a quelle isole. Purificatosi delle scorie terrene, Rinaldo può partecipare con successo all'assalto finale.

Tendenza centripeta
e movimenti
centrifughi

Il movimento centrifugo e il ritorno verso il centro (la città santa) mostrano come la *Gerusalemme liberata* sia costruita su una *peripezia*. Nella trattatistica aristotelica questo termine stava a indicare i mutamenti di situazione nella tragedia: Tasso ebbe ben presente lo schema classico della tragedia, tanto che alcuni critici hanno potuto ritrovare nel tessuto del poema un raggruppamento dei canti in cinque serie, provviste di caratteri simili a quelli che i teorici di poetica attribuivano ai cinque atti della tragedia.

Peripezia
e schema tragico

5.2.9. *Il sistema delle forze e dei personaggi.*Mondi e valori
rigidamente
separati

Protagonista collettivo del poema è l'esercito crociato (sostenuto dagli interventi divini) che rappresenta i valori con cui l'autore e il suo pubblico esplicitamente si identificano. Quanto ai pagani, si distinguono tra coloro che vengono presi d'assedio a Gerusalemme e coloro che agiscono altrove: ne risulta un insieme eterogeneo di popoli e personaggi i quali incarnano tutto ciò che è barbaro e lontano dai valori morali e civili; essi possono contare sull'aiuto delle forze infernali, ma solo finché Dio non impedisce loro di agire. Contrapponendo il mondo cristiano a quello pagano, Tasso procede con notevole schematico ideologico, che esclude quei momenti di solidarietà e di alleanza tra lo schieramento cristiano e quello saraceno, frequenti nella poesia cavalleresca italiana fino ad Ariosto.

Il campo del bene e il campo del male sono insomma irrevocabilmente separati. In entrambi, però, risaltano alcuni personaggi che raggiungono una autonomia ignota alla tradizione cavalleresca: la grande vicenda collettiva viene qui a incarnarsi in intense esperienze individuali che ne complicano i significati, ne arricchiscono le sfumature, vi inseriscono risvolti segreti e inquietanti, capaci di mettere in dubbio la stessa rigida distinzione tra bene e male. Gli eroi dell'epica antica – che pure Tasso tiene molto presenti – si trasformano in personaggi travagliati da incertezze e contraddizioni. Essi non si distinguono dalle masse solo per il loro smisurato valore, ma anche per le loro qualità psicologiche, la loro inquietudine e problematicità. Benché tra loro diversi, sono legati gli uni agli altri da corrispondenze che sembrano tradurre le diverse facce dell'io del poeta, dando corpo ai suoi vari desideri e fantasmi.

Qualità
psicologiche
degli eroiIl capitano
Goffredo

Tra gli eroi cristiani spiccano il capitano Goffredo e due giovani di origine italiana, Rinaldo e Tancredi. Meno suggestivo è il primo, ispirato in gran parte dall'Enea virgiliano, e caratterizzato da atteggiamenti morali e religiosi che ne fanno un esemplare eroe controriformistico. In lui (che ha il compito di dare omogeneità all'azione dei Crociati) Tasso esprime un'istanza di ordine, che corrisponde al modello di «unità» che egli cerca di realizzare nel poema; tuttavia il rigore di Goffredo è spesso insidiato dal dubbio, dalla difficoltà di prendere rapide decisioni e di tenere unito un esercito composito come quello cristiano. Il comportamento eroico e religioso di Goffredo non appare così del tutto semplice e lineare, ma contrastato e drammatico.

Rinaldo

Rinaldo, la cui partecipazione è essenziale per la riuscita dell'impresa, rappresenta invece l'eroismo allo stato puro, la giovinezza tutta rivolta all'azione fisica, la decisa volontà di affermazione (lo muovono «d'onore brame immoderate ardenti»). È un eroe «solare», che viene momentaneamente traviato non da un ripiegarsi su di sé, ma dalla sua disponibilità e audacia. Dopo essersi liberato della magia erotica di Armida, trova con facilità la via della purificazione, che gli permette di distruggere la selva infernale. In lui si concentrano gli aspetti più squillanti e «positivi» della tradizione cavalleresca che Tasso aveva già vagheggiato nel giovanile *Rinaldo* (del cui protagonista questo eroe ripete non casualmente il nome).

Figura «malinconica» e notturna è invece Tancredi, chiuso in un dramma interiore generato dall'amore per la guerriera pagana Clorinda. È questo amore a separarlo dall'esercito cristiano, a provocare in lui distrazioni e atti mancati. Tancredi si rende protagonista di un «errore» sconvolgente, quando, dopo un lungo duello, uccide proprio l'amata Clorinda, scoprendone l'identità solo nel momento in cui la donna, in punto di morte, gli chiede di essere battezzata. Turbato dai propri fantasmi, Tancredi non riesce a vincere i malefici della selva, e anche il suo contributo alla battaglia finale per la presa di Gerusalemme si risolve in un'impresa tutta individuale: il duello con Argante, che si svolge in un luogo appartato, lontano dalla scena principale. In Tancredi resiste l'immagine «cortese» dell'eroe vittima di una malattia d'amore immedicabile; ma quell'immagine si complica di più sottili sfumature, tanto che il personaggio può apparire quasi come un primo esempio di eroe romantico.

Tancredi

Quanto agli eroi pagani, Tasso li fissa in immagini di forza rovinosa, priva di prospettive morali e razionali. Essi rimandano all'eroismo più elementare e cieco della tradizione cavalleresca, condannato alla sconfitta per il suo carattere «barbarico». Su tutti emergono le due figure di Argante e di Solimano, la cui forza smisurata vuole affascinare e insieme turbare il lettore: nella loro azione si insinua una vena di tragica malinconia, che si connette all'attesa di una fine irrimediabile, quasi nel desiderio di dissolvere insieme a se stessi il proprio mondo e la propria civiltà.

Gli eroi pagani

Un posto particolare spetta alle eroine pagane, che hanno la funzione – per così dire ideologica – di distogliere gli eroi cristiani dai loro obiettivi, ma che si impongono come immagini di affascinante femminilità, tanto lontane da quelle consuete della tradizione romanzesca. Con Clorinda, Armida ed Erminia, Tasso crea tre figure che corrispondono ad altrettante proiezioni sociali e individuali della donna. Clorinda si ricollega alla figura della donna-guerriera, ma presenta un lato segreto e inafferrabile (complicato dalla storia delle sue origini cristiane e dalla richiesta di battesimo in punto di morte). Il suo fascino sta nel mostrarsi e nel ritrarsi, nel non potersi rivelare in quanto donna se non dileguandosi e cancellandosi.

I personaggi
femminili

Clorinda

Quella di Armida, la maga allettatrice che travia con la sua bellezza i cavalieri cristiani, è invece un'esplicita immagine erotica, esprime una sontuosa fascinazione teatrale e segna il trionfo della sensualità, in un mondo di apparenze e di sinuosi splendori. Innamoratasi del prigioniero Rinaldo e da lui abbandonata, essa cerca un'improbabile vendetta amorosa, fino a trasformarsi nel finale, dopo un tentato suicidio, in una debole e remissiva fanciulla, che Rinaldo accetta come sposa.

Armida

Erminia, all'opposto, è una bellezza tutta raccolta in se stessa, che sempre sceglie di mettersi da parte e nascondersi: il suo amore inconfessato per Tancredi si nutre a lungo di ricordi, attese, esitazioni, paure, aspira ad annullarsi in una comunicazione dolce e spontanea, al di là di ogni conflitto, estranea alle schermaglie e alle lotte con cui l'amore è solito affermarsi nella vita sociale. Il suo desiderio più profondo – realizzato nel finale – è quello tutto materno di assistere, proteggere e consolare l'eroe ferito.

Erminia

5.2.10. *Temi e simboli del poema.*

Un addensarsi di significati sotterranei

Sotto il movimento narrativo della *Gerusalemme liberata* si avverte come una forza nascosta, l'urgere di significati sotterranei, più intensi e sottili di quelli offerti dalla clamorosa azione eroica.

Il «picciolo mondo» rappresentato offre al lettore varietà di situazioni, ricchezza di colori, figure, eventi, colpi di scena teatrali e spettacolari; e la tensione narrativa esibisce con chiarezza il proprio significato ideologico (che oppone le forze del bene e dell'ordine civile, morale e religioso a quelle del male, del disordine, della barbarie). Ma al di là di tutto ciò si intravedono inquietudini, malesseri, desideri comuni al poeta e al suo pubblico. I molteplici temi del racconto si caricano di valore simbolico, mettono in circolo fantasie sotterranee, si riallacciano a strati profondi dell'anima collettiva e alle stesse radici antropologiche del narrare; nello stesso tempo affondano nella sensibilità dell'autore, nei suoi fantasmi personali, nei desideri, nelle censure, nelle contraddizioni del suo io. È forse la prima volta che si incontra nella letteratura un'opera di tale densità psichica, così carica di segni sotterranei e inquietanti.

Il paesaggio e il disegno narrativo

Pieno di risonanze è prima di tutto il paesaggio, che, per la sua ricchezza di sfumature e di echi, è stato spesso definito «lirico». Esso può essere dolcissimo o ambiguo, rassicurante o minaccioso, dare voce a stati d'animo ombrosi e contrastanti o fare da cornice spettacolare a gesti eroici. Su ogni lettore agisce la suggestione di assorti paesaggi notturni e lunari o di albe stillanti e rugiadosi. Ma occorre tenere ben presente che tutti gli aspetti del paesaggio partecipano direttamente alla complessità del disegno narrativo.

Spesso queste vedute si allargano verso una più ampia percezione della natura e dei suoi ritmi di vita e di morte, che porta quasi il narratore a scendere nel grembo segreto della terra e a identificarsi con esso; e una vera e propria discesa è quella dei due cavalieri che devono liberare Rinaldo e si calano nella grotta sotterranea del mago cristiano di Ascalona, dove è la fonte di tutti i fiumi e da dove è possibile contemplare, protetti da un'accogliente cavità, l'immensa ricchezza della natura.

L'eroismo

Il mondo naturale diventa così sfondo e cassa di risonanza anche dell'universo eroico. Tutte le prove di coraggio vengono a scontrarsi, d'altra parte, con le condizioni materiali, lo spazio, il clima, la resistenza fisica delle cose e dei corpi. Siamo molto lontani dalle disinvolute imprese dei cavalieri dei romanzi tradizionali, dalle facili carneficine in cui si esercitavano i Paladini di Boiardo e Ariosto: qui le gesta eroiche sono segnate dallo sforzo, insidiate dall'orrore della morte e del sangue, ridimensionate da uno sguardo amaro, consapevole della devastazione portata dal ferro, dal fuoco, dalle macchine militari.

La religiosità

L'orizzonte religioso è contraddistinto da una pietà rituale e cerimoniosa, tra visioni di forze angeliche, messe, processioni; ma alcune figure, come quella del mago d'Ascalona, mostrano la ricerca di una più profonda comunione con Dio e con lo spirito segreto della natura. La religiosità di Tasso, al di là dei suoi aspetti esteriori e celebrativi, tende in realtà ad attingere poteri nascosti,^a

portare alla luce forze spirituali celate sotto le varie forme della vita naturale. Essa è animata da un'esigenza di «meraviglioso», identificabile non tanto nelle favole e nelle invenzioni «dilettevoli», quanto nelle forze «magiche» sottese alla realtà visibile.

Alla magia positiva si oppone la magia negativa e diabolica, fascio di forze e di influssi che devia l'uomo dal retto cammino, che ostacola l'affermarsi dell'ordine morale e civile. Ma con la magia diabolica si insinuano nel poema suggestioni affascinanti, sulle quali l'autore indugia con ambigua adesione. Così negli incanti della selva di Saron si condensano tutti i desideri inappagati, le censure e i traumi di cui è fatta la vita di coloro che tentano di penetrarvi.

La magia

La magia più ossessivamente presente è quella di tipo erotico, che si esprime attraverso molteplici figure seducenti, sirene che promettono felicità senza limiti, nella gioia del più intimo contatto corporeo, in un vortice di artifici, fascinazioni, allettamenti. Anche quando non è direttamente legato all'azione magica, l'amore appare sempre nella *Liberata* come qualcosa di malizioso, che intreccia artificio e naturalezza, che mostra e nasconde gli oggetti del desiderio: le figure femminili hanno una natura sensuale e fascinosa, anche quando, come Clorinda, negano addirittura l'amore e la femminilità.

Il tema erotico

Il rapimento estatico dell'eros e del piacere trova il suo culmine nel giardino-labirinto di Armida, nelle Isole Fortunate, dove il godimento più effimero si prolunga in una magica assenza di tempo. Questo giardino è abitato da figure esotiche, compreso un pappagallo che canta uno struggente invito ad affermare l'ora che fugge. Si tratta di immagini del male e del peccato, nemiche dei valori eroici e cristiani; ma, in pagine che sono tra le più sensuali di ogni letteratura, Tasso si lascia catturare dal «porto del mondo» che esse rappresentano. Il paradiso amoroso dell'*Aminta* torna qui più rigoglioso, come promessa di evasione dalle costrizioni sociali, come negazione felice ma caduca di ogni dovere, di ogni funzione strumentale, di ogni ideale civile e morale.

Il giardino di Armida

5.2.11. *Stile e linguaggio.*

Nella sua riflessione teorica, Tasso pose grande attenzione all'*elocuzione*. Dalla sua profonda conoscenza della tradizione retorica tardo-antica e della poesia classica e volgare ricavò la convinzione che, per suscitare nel lettore la «meraviglia», fosse necessario uno «stile magnifico e sublime». La *magnificenza* doveva essere espressione del «divino furore» del poeta epico, capace di comunicare «quasi con un'altra mente e con un'altra lingua»; il *sublime* (cfr. TERMINI BASE II) doveva legarsi al «peregrino» ricercare espressioni e forme in consuete, lontane da ogni significazione «propria». Occorreva però evitare l'oscurità e tendere piuttosto a una chiarezza superiore, non «umile», sostenuta da fulminea «energia».

Concezione tassiana dello stile

Il linguaggio della *Liberata* realizza la «magnificenza» attraverso l'uso di figure retoriche, vari calchi letterari classici e volgari (in primo luogo da Omero, Virgilio, Dante, Petrarca), una continua frattura del ritmo metrico e sintattico. La lirica di

Il linguaggio della *Liberata*

Della Casa rimane per Tasso modello essenziale per costruire un *parlar disgiunto*, fatto di continui spostamenti di parole, inversioni dell'ordine sintattico, rotture tra svolgimento sintattico e svolgimento metrico (ne è strumento essenziale l'*enjambement*, in cui il Tasso eccelle, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 56).

Il «parlar disgiunto»

Il «parlar disgiunto» porta il linguaggio, nel suo stesso procedere, fuori da ogni dimensione «comune», lo allontana dal fluire naturale, suscitando perciò la «meraviglia». Si ottiene così una «locuzione artificiosa», caratterizzata da un ininterrotto legame tra disgiunzione e ripetizione. La frattura si stringe intimamente alla ripresa, a replicate rispondenze tra forme linguistiche e tra figure retoriche: il discorso e il ritmo dell'ottava procedono in un sovrapporsi di movimenti contrastanti, che si ripetono, si divaricano e si conciliano continuamente. C'è un perpetuo scindersi in entità che si specchiano l'una nell'altra e specchiandosi sembrano dissociarsi e allontanarsi; c'è una singolare compresenza di simmetria e asimmetria (in questo senso una figura retorica essenziale, e molto amata dal Tasso, è quella del *chiasmo*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 67).

Una lingua labirintica

Con l'intreccio tra disgiunzione e ripetizione Tasso crea una vasta gamma di effetti, svela ed esalta tutte le capacità foniche e visive del linguaggio, a cui attribuisce echi e baleni che vanno in molteplici direzioni. Le parole si avvolgono suadenti e musicali attorno alle figure, a tutto ciò che si manifesta o si nasconde ai sensi. Eccezionali risultano le descrizioni «in movimento», che seguono il ritmo stesso della narrazione, svelando progressivamente i propri oggetti. Le forme maggiormente cariche di fascino (specie nelle descrizioni della bellezza femminile) si svelano attraverso un sottile gioco di punti di vista, tra l'apparire e il nascondersi, l'offrirsi e il sottrarsi.

GENERI E TECNICHE tav. 67

Chiasmo

Figura retorica opposta al *parallelismo*: essa «consiste nella posizione incrociata di elementi corrispondenti in gruppi che si corrispondono tra loro» (H. Lausberg): il nome *chiasmo* si riferisce alla struttura della lettera greca χ (*chi*), che ha appunto una forma incrociata. Un esempio si può trarre addirittura dal primo verso dell'*Orlando furioso*, «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori»: si tratta di due gruppi corrispondenti, il primo costituito da *donne* e *cavallier* (che possiamo designare con le lettere A e B) e il secondo da *arme* e *amori*. È evidente che il secondo gruppo ha i due elementi in posizione opposta rispetto al primo: *arme* corrisponde a *cavallier* (e lo possiamo perciò designare B'); *amori* a *donne* (e lo possiamo designare perciò A'). L'ordine in cui si presentano i vari elementi è perciò incrociato: ABB'A'. Si veda ancora un esempio tratto dal Tasso, che ne fa grandissimo uso: «entra da un lato e fuor per l'altro passa» (*Gerusalemme liberata*, XVIII, 69). Qui l'incrocio si attua tra due gruppi costituiti da verbo + complemento di luogo (AB: *entra da un lato*, nel primo gruppo; B'A': *per l'altro passa*, nel secondo).

Nella storia del linguaggio poetico italiano gli artifici tasseschi hanno svolto l'essenziale funzione di rompere definitivamente l'equilibrio e l'armonica partitura di tipo petrarchesco, basata su una regolare distinzione tra membri, su svolgimenti dolcemente simmetrici. La nuova, fortissima concentrazione musicale, sensuale, sentimentale, non si esprime più in un organismo linguistico astratto, depurato e fluente, com'era appunto quello petrarchesco, ma in una nuova lingua ricca di colori e di suoni intrecciati. È una lingua labirintica, che si contorce su se stessa, che si appropria di tutti gli schemi classicistici piegandoli ai propri fini; non cerca nuovi materiali, non intende contrapporsi alla depurazione classicistica del volgare operata da Bembo, ma la complica dall'interno, con un estenuante lavoro stilistico e retorico.

Superamento dei modelli classicistici

5.2.12. Una tensione senza soluzione.

Molti interpreti della *Liberata* hanno fatto riferimento a generi diversi da quello narrativo a cui il poema appartiene, soprattutto attribuendo un carattere «tragico» oppure «lirico» alla poesia di Tasso.

Lecture diverse

Le interpretazioni in chiave «tragica» trovano un'immagine esemplare nello sguardo che, nell'ultimo canto, il pagano Solimano, salito in cima alla torre di David, rivolge al campo di battaglia («mirò, quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia de lo stato umano...»). Esse insistono a ragione sulla cupa visione che nel poema si offre dell'intera vita umana, della violenza bellica, della fortuna; sul senso struggente di caducità e di rovina che insidia le forme della bellezza e del piacere; sulla dimensione spettacolare che gli eventi vi assumono (come apparizioni sulla scena del «teatro del mondo»); sul collegamento della sua struttura allo schema classico della tragedia, cfr. 5.2.8.

L'interpretazione tragica

Altri interpreti hanno scorto dietro l'invenzione narrativa il richiamo fascinoso di valori osteggiati dalla cultura ufficiale del tempo, a cui peraltro aderiva l'esplicita coscienza dell'autore: sia la rappresentazione del mondo pagano, sia le promesse di felicità contenute in episodi come quello del giardino di Armida susciterebbero consenso a livello inconscio, mentre gli aspetti eroici e religiosi costituirebbero un omaggio di facciata ai valori repressivi della Controriforma.

L'interpretazione psicoanalitica

Sia l'interpretazione «tragica» sia quella che insiste sull'emergere di valori «repressi» presentano aspetti parzialmente convincenti. Non si deve però trascurare che nel «teatro del mondo» tassiano la realtà non si dà nel modo lineare proprio della tragedia classica, ma in «un movimento di cerchi concentrici» (C. Varese), dove ogni punto di vista si scontra col proprio opposto, rendendo impossibile un'unica scelta di comportamento, definitiva e rassicurante.

Gli incontri del «teatro del mondo»

Le distinzioni ideologiche, l'esaltazione dei valori ufficiali, eroici e religiosi, l'esigenza di ordine e di conformismo si compongono artificiosamente con le più pericolose tentazioni dei sensi, col fascino dell'evasione e della molteplicità. Le forze benefiche e positive come quelle malefiche e distruttive, l'ordine repressivo come gli allettamenti edonistici, tutto appare come qualcosa che cattura e trattiene e insieme spinge a fuggire. Si tratta di contraddizioni prive di

qualsiasi possibilità di soluzione, che l'autore vive sempre in modo estremo e dolente senza nessuna concessione al comico o all'ironico. Siamo ben lontani dall'Ariosto, incline a una ironica denuncia delle illusioni umane, all'affermazione di una ragione non assoluta, ma aperta e relativizzante.

Un mondo
che combina
gli opposti

Qui non c'è ironia. Non c'è la gioiosa alternanza dei contrari, ma la loro compresenza minacciosa; non il sorriso di fronte alla relatività del giudizio degli uomini, ma un'ansia segreta di fronte all'intrecciarsi di ordine e caos, di unità e molteplicità, di eroismo ed edonismo. La fascinazione e il terrore provocati da un mondo che combina gli opposti, il demone della «malinconia», si celano dietro lo sguardo dello scrittore, che si definisce un «peregrino errante».

La squillante narrazione epica trova la sua forza proprio nell'impossibilità di quietarsi e appagarsi e la maniacale coscienza critica di Tasso complica fino all'estremo questa inquietudine, questa tensione verso una realtà contraddittoria e inestricabile. Tutto ciò mostra il carattere manieristico dell'opera tassiana: manieristica è la tortuosa tensione che Tasso scopre nella dimensione psicologica, fisica, culturale, simbolica; manieristico è il dominio di questo mondo labirintico ottenuto attraverso un supremo sforzo formale, il bisogno di una libera espressione dell'io ricondotto però sotto il controllo dell'artificio linguistico e narrativo; manieristica è l'ossessiva complicazione impressa alle forme classicistiche. Questa grande epica offre l'immagine di una realtà che si svela e si nasconde, che affascina e avvelena; essa conduce la cultura classicistica italiana a percepire una tensione già tutta «moderna», ignota ai grandi modelli elaborati nella prima metà del secolo XVI.

Il manierismo
tassiano

Una tensione
moderna

5.2.13. La conversazione «malinconica» dei Dialoghi.

Tasso si impegnò nella scrittura di dialoghi in prosa soprattutto negli anni di Sant'Anna, inserendosi in modo originale in un genere ampiamente coltivato nel Quattrocento e nel Cinquecento. Il dialogo gli permetteva di mostrare all'esterno, toccando liberamente gli argomenti più vari, la sua volontà di mantenere una conversazione «degnata» con un mondo colto e aristocratico, anche nella difficile situazione della prigionia. Egli se ne servì per costruire una sorta di autobiografia intellettuale mettendo in scena la sua figura di uomo sofferente, il suo inappagato desiderio di pace interiore, la sua «malinconia», presentandosi come interlocutore, per lo più col nome di Forestiero Napoletano.

Un'autobiografia
intellettuale

Il dialogo
tassiano

Tra il 1578 e il 1594 furono scritti ben ventisei dialoghi, che spesso conobbero redazioni e rifacimenti successivi. Questi dialoghi partono da alcuni materiali filosofici per sottoporli a una sottile elaborazione retorica e a un fitto gioco di riferimenti e citazioni letterarie. La filosofia e il sistema delle scienze vengono riattraversati con una logica ostinata e cavillosa, che combina punti di vista platonici e punti di vista aristotelici. A Tasso ciò non interessa tanto come obiettivo teorico, quanto come base per dar vita a uno spettacolo della comunicazione, a giochi di posizioni e di distinzioni. In definitiva si tratta di maschere sociali, di modi su cui si costruiscono i rapporti umani.

Ma, proprio perché usata come maschera sociale, la filosofia viene insistentemente messa a confronto con le inquietudini dell'autore, le sue tensioni psicologiche, il suo bisogno di dare una «nobile» immagine di sé: i dialoghi costruiscono una sorta di «teatro intellettuale» di Tasso, registrando le difficoltà con cui egli vive la cultura come sistema di comunicazione globale.

La filosofia
come spettacolo

L'assillante preoccupazione per la dimensione sociale e pubblica della cultura porta spesso Tasso a rielaborare in modo originale alcuni suggestivi motivi di origine platonica. Ecco allora il motivo degli spiriti che entrano in contatto con l'io e che affollano il mondo, trasmettendo e facendo agire i valori intellettuali: a essi è dedicato il più celebre dei dialoghi, *Il Messaggiere*, a cui l'autore lavorò con tre redazioni diverse, nell'80, nell'83 e nell'87.

Suggestioni
platoniche

Altro celebre dialogo è *Il padre di famiglia*, scritto nell'80 e stampato nell'82, che prende spunto dall'ospitalità ricevuta dall'autore, durante un viaggio a Torino nel settembre 1578, in una dimora di campagna presso Borgo Vercelli. Un mondo sereno accoglie il viaggiatore stanco e disilluso: la famiglia emerge come luogo di equilibrio e misura, in cui è possibile vivere una saggia esistenza lontano dai clamori delle corti e del mondo politico.

Il Messaggiere
e *Il padre*
di famiglia

Nel dialogo intitolato *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, scritto all'inizio dell'85, la scelta dello studio come mezzo per sfuggire al disordine della vita sociale appare insidiata dalla minaccia della molteplicità. Tutta la cultura letteraria e filosofica viene qui ricondotta all'instabilità, a un'infinita varietà di opinioni che rendono difficile e illusorio ogni orientamento.

Il Malpiglio
secondo

Nel loro insieme i dialoghi cercano proprio la strada di un equilibrio – sia pure provvisorio – tra i molteplici punti di vista che la cultura letteraria e filosofica può fornire su temi specifici e sulle situazioni sociali. La prosa, attenta ai riflessi sociali, procede con un'argomentazione stringente e nervosa, che pare spesso aprirsi alle reazioni del lettore-ascoltatore, mentre a volte si chiude nell'ascolto di risonanze e di allucinati echi interiori.

La prosa
dei dialoghi

5.2.14. La scrittura tragica.

La familiarità con la *Poetica* di Aristotele spingeva Tasso a rivolgere un'attenzione particolare alla tragedia, il genere più direttamente analizzato dal trattato aristotelico (cfr. TERMINI BASE 21 e GENERI E TECNICHE, tav. 47). Oltre a impiegare schemi «tragici» per la composizione della *Gerusalemme liberata*, il poeta mise mano, fra il '73 e il '74, a una tragedia dal titolo *Galealto re di Norvegia*. Rimasta interrotta, essa fu poi ripresa dopo la liberazione dal Sant'Anna: Tasso ne cambiò i nomi dei protagonisti, vi apportò altre variazioni, e la concluse dandole il nuovo titolo *Il re Torrismondo* e stampandola a Bergamo nel 1587, con dedica a Vincenzo Gonzaga.

Il re Torrismondo

Lo sfondo geografico dell'azione, che si svolge in un tempo imprecisato, è una regione nordica (di cui Torrismondo è appunto il re), compresa tra il Regno dei Goti e quelli di Norvegia e di Svezia. Tra lampi di barbarica violenza e di valore cavalleresco, tra passioni incontenibili, sullo sfondo di una natura tempestosa, con mari eternamente agitati e rocce e abissi sferzati dal vento, Tasso mostra tutta la sua curiosità per le storie e le leggende del Nord dell'Europa.

L'ambientazione
nordica

In questo paesaggio cupo e desolato i personaggi si muovono smarriti; i lunghi

Un conflitto
tra amore
e amicizia

discorsi, le fitte narrazioni e descrizioni, le lamentazioni e gli oscuri presagi non riescono a creare un rapido movimento teatrale. L'azione è dominata in gran parte dal conflitto tra amore e amicizia vissuto da Torrismondo, che ama – riamato – la principessa di Norvegia Alvida, ma ha promesso di offrirla in sposa all'amico Germondo, re di Svezia. Nell'atto IV la situazione si complica con l'emergere del tema dell'incesto, attraverso il quale la tragedia pare ricollegarsi, ma in modi solo esteriori, all'*Edipo re* di Sofocle. Torrismondo scopre che l'amata Alvida è sua sorella, e l'azione precipita col suicidio di Alvida e Torrismondo e col lamento funebre dei sopravvissuti (riecheggiato dal coro finale *Abi lacrime, abi dolore*).

5.2.15. *Le ultime opere.*

Una produzione
occasionale

La produzione poetica dell'ultimo decennio della vita di Tasso, a parte il lavoro di riscrittura del poema eroico, appare per lo più occasionale, legata a personaggi che lo protessero e ospitarono, o a pratiche di devozione religiosa.

Le opere
di devozione

Elementi encomiastici si trovano nel poemetto in ottave, lasciato incompiuto alla stanza 102, *Il Monte Oliveto*, scritto nel 1588 come tributo al monastero di Napoli di cui il Tasso era allora ospite. Si tratta di un'esaltazione della solitudine monastica, del contatto che essa permette con una natura ordinata e regolare, qui rappresentata dal giardino del monastero. Tutta rivolta a produrre effetti esteriori è la pietà religiosa che impronta altri due poemetti in ottave, *Le lagrime di Maria Vergine* e *Le lagrime di Gesù Cristo*, scritti e pubblicati a Roma nel 1593.

Le sette giornate
del mondo creato

Ma il tentativo più ambizioso di poesia religiosa degli ultimi anni fu il poema in endecasillabi sciolti *Le sette giornate del mondo creato* con la narrazione della creazione, basata su molteplici fonti (il *Genesi*, in primo luogo). Scritto tra il '92 e il '94, pubblicato postumo nel 1607, questo poema cerca di concentrare in sé la sterminata complessità dell'universo, il suo spettacolo variegato e multiforme, afferrandone il respiro segreto e profondo, la vita generata dal soffio creatore di Dio (vari gli spunti che Tasso trae dalla filosofia platonica). Il lettore viene insistentemente invitato a tenere in giusto conto la potenza divina, il carattere meraviglioso della creazione, e a ricavarne atteggiamenti di piena e compunta devozione.

5.3. Dal Manierismo al Barocco

5.3.1. *Nuovi codici culturali.*

Già nel capitolo 4.4 si è visto come alla fondazione dei nuovi modelli classicistici succeda ben presto, nel corso del secolo XVI, una fissazione di norme linguistiche e sociali sempre più puntigliose e articolate: l'esigenza di uniformità e di rigore ideologico della Controriforma non fa che confermare e rafforzare queste tendenze.

Si diffonde, per la prima volta nella storia, l'abitudine a pensare che ogni comportamento o espressione dell'uomo debba essere coerente con principi superiori già dati e definiti, e che si debba escludere ogni condotta trasgressiva o semplicemente casuale. Nello stesso tempo si separano tra loro e si specializzano i campi dell'esperienza. Anche la diffusione della stampa favorisce l'imposizione di schemi fissi, di modelli uniformi e moltiplicabili, nei confronti dei quali i lettori non hanno più quell'autonomia di cui godevano nel passato i pochi possessori di manoscritti. Al pubblico dei dotti è succeduto un pubblico più vasto, stratificato ed eterogeneo, in gran parte formato da un'aristocrazia subalterna, al servizio delle corti o impegnata nella burocrazia cittadina, non sempre in grado di comprendere messaggi originali e complessi.

A un pubblico più ampio di quello della letteratura, perché costituito anche dal popolo incolto o analfabeta, si rivolgono le arti figurative, specialmente la pittura sacra: di qui l'imposizione di cautele e norme ancora più rigide di quelle relative alla letteratura. La Chiesa della Controriforma, nel definire i limiti e le funzioni della rappresentazione figurativa, promuove una ricca trattatistica, che elabora schemi decisivi per l'analisi e l'interpretazione delle opere d'arte (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 58).

Ma numerose e sempre più forti, specie all'inizio del Seicento, sono le tendenze che esaltano la libertà dalle norme, che chiedono alla cultura una più diretta e libera comunicazione con la realtà naturale: e in molti autori si intrecciano e sovrappongono in modo contraddittorio il culto delle regole e l'esigenza di libertà (a questo intreccio risalgono tra l'altro i conflitti che segnano la vita e l'opera di Tasso). Ossessione delle regole e ricerca di libertà fanno comunque avvertire sempre più la distanza dagli antichi e dal mondo classico.

Lo spazio mondiale, dilatato dalle scoperte geografiche e insieme diviso dai contrasti religiosi, conosce possibilità e prospettive prima del tutto ignora-

Regole
e comportamenti

I nuovi lettori

Le arti figurative

Tendenze
antinormative

te, e numerosi sono gli autori che esplicitamente sostengono la superiorità del mondo moderno su quello antico, dando avvio a quella *querelle des anciens et des modernes*, "disputa degli antichi e dei moderni", che esploderà in Francia nel tardo Seicento (cfr. 6.1.4). Dal predominio della rigida normativa classicistica si passa, in questo contesto, al rifiuto delle regole, all'esaltazione dell'«ingegno» nella sua più totale libertà.

Uso sociale
della cultura

Ma, sia nel periodo del trionfo delle norme (quasi tutta la seconda metà del Cinquecento), sia in quello dell'esaltazione dell'«ingegno» (gran parte del Seicento), resta fortissimo il bisogno di connettere la produzione culturale all'uso sociale. Infatti si cerca comunque un sapere organizzato in repertori, fissato in inventari, che offrano temi e forme da riprodurre e combinare variamente.

Cataloghi,
repertori e rimari

La stampa favorisce il formarsi e il diffondersi di cataloghi che ripartiscono la cultura in una serie di voci parziali, dove ciascuno può cercare ciò che lo incuriosisce, senza doversi impadronire di campi di sapere troppo vasti.

Per la poesia si diffondono i *rimari*, elenchi di parole in rima, il cui utilizzo consente anche ai più sprovveduti di elaborare componimenti di ogni genere. Molto usati sono anche i repertori di immagini, che offrono al consumo della società aristocratica figure di significato e valore simbolico, riconducibili alla tradizione medievale e umanistica; e nelle più varie occasioni della vita sociale si ricorre a immagini associate a motti, le cosiddette *imprese* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 68).

GENERI E TECNICHE tav. 68

La letteratura delle immagini

Le immagini figurate avevano avuto grande importanza nella cultura medievale, come simboli di più profonde verità, come strumenti per riconoscere le virtù e i vizi degli uomini, l'ordine generale della natura, le manifestazioni di Dio: le immagini servivano a costruire un vero sistema di comunicazione universale. Con l'Umanesimo questa disposizione acquista un senso nuovo, anche per la cura più rigorosa con la quale si esaminano le immagini lasciate dall'antichità; e nell'interpretarle si cerca di attribuire valori morali, storici, esemplari a figure, cicli figurativi. Anche il lavoro dei pittori si accompagna spesso a uno studio accurato dei valori e dei significati dei soggetti e dei particolari anche più minuti: si imitano o si reinventano le immagini antiche, non per semplice compiacimento erudito, ma nella convinzione che esse celino delle verità costanti, dei modelli morali che la pittura deve riassumere in sé.

A partire dal Trecento si compongono in tutto l'Occidente europeo molti scritti dedicati all'interpretazione dei significati simbolici di immagini molteplici, e tra essi ha una grande fortuna la *Genealogia deorum gentilium* del Boccaccio (cfr. 2.5.16). La grande attenzione al valore simbolico delle immagini trovò tra Quattrocento e Cinquecento uno stimolo essenziale nelle tendenze neoplatoniche ed *ermetiche* (cfr. PAROLE, tav. 36), che vedevano nella comuni-

5.3.2. Dalla «civil conversazione» alla «dissimulazione onesta».

Lo specializzarsi delle funzioni all'interno delle corti e il formarsi di un ceto di gentiluomini con compiti specifici (cfr. 5.1.5) rende irrealizzabile, nel secondo Cinquecento, il modello di comportamento proposto dal *Cortegiano* (cfr. 4.4.5). La normativa più dettagliata del *Galateo* (cfr. 4.6.10), priva di ampie prospettive ideali, agisce fortemente sulla società aristocratica della Controriforma. A essa si può in parte ricollegare il fortunato dialogo di STEFANO GUAZZO, di Casale Monferrato (1530-1593), *La civil conversazione* (1574), che offre un'immagine molto articolata del rapporto sociale come «forma del vivere», che intende adattare alcuni generici modelli umanistici a un mondo nobiliare ora frantumato e differenziato.

Stefano Guazzo

Sempre più «specialistici» sono i trattati dedicati alle funzioni intellettuali, come quelli, molto numerosi, sui «segretari». La situazione politica e religiosa favorisce d'altra parte una letteratura che definisce le forme di un comportamento sociale «prudente», atto a garantire la sopravvivenza negli intrighi delle corti e del mondo politico.

Alcuni trattatisti

Impegnati a definire l'ambiguità dei rapporti sociali sono alcuni grandi autori stranieri, soprattutto francesi e spagnoli, ma anche in Italia (dove hanno notevole diffusione i trattati del gesuita spagnolo Baltasar Gracián, 1601-1658) queste tematiche vengono affrontate con particolare sagacia, come dimostrano alcuni scritti del nobile bolognese, vissuto a lungo in Spagna, VIRGILIO MALVEZZI (1595-1654).

cazione per immagini il segreto di una sapienza che superasse i limiti della parola e fosse capace di immergersi nel movimento divino della natura; veniva quindi attribuita grande importanza ai *geroglifici*, letti come i segni dietro ai quali gli antichi Egizi nascondevano la loro sapienza.

Di questo sapere per immagini si fece anche largo uso nelle occasioni più correnti della vita cortigiana: come segni del modo di essere dell'uomo, le figure vennero usate da principi, signori, cavalieri, per mostrare la propria dignità ed eccellenza, per attribuire al proprio apparire in società profondi valori simbolici. Grande fu perciò l'interesse per gli *emblemi*, immagini del tipo più vario, in cui si poteva fissare un valore astratto, che fosse segno dell'essere sociale di un individuo, di una famiglia, di un gruppo, di un'istituzione; e immensa fortuna ebbe il trattato latino *Emblemata* del giurista milanese ANDREA ALCIATO (1492-1550), uscito a Parigi nel 1534. Altrettanto diffuse furono le *imprese*, combinazioni di figure accompagnate da un motto (per lo più in latino), che venivano scelte in occasioni particolari dai gentiluomini per significare (ma in modo oscuro e cifrato) una propria intenzione o un proprio proposito morale (ciò che intendevano «imprendere»). Sul tema vennero scritti moltissimi trattati, a partire dal *Dialogo dell'imprese militari e amorose* di Paolo Giovio (cfr. 4.1.11); e la combinazione di motti e immagini proposta dalle imprese si collegava strettamente con l'uso cortigiano della poesia.

Torquato Accetto È probabile che a una tendenza di opposizione si colleghi TORQUATO ACCETTO (nato a Trani intorno al 1590), rimatore di buon livello e autore del breve trattato *Della dissimulazione onesta*, apparso a Napoli nel 1641. L'Accetto vede nella *dissimulazione* (definita come «una industria di non far veder le cose come sono») un modo essenziale di difesa dell'animo nobile e dei valori positivi nel violento contesto sociale: un mezzo di resistenza simile a quello impiegato dalla bellezza per manifestarsi nella natura, e opposto alle maschere e alle simulazioni di cui si servono il potere e la prepotenza.

5.3.3. Le polemiche letterarie.

Quasi un genere letterario Nella seconda metà del secolo XVI le polemiche letterarie, che sembrano costituire una pratica costante del costume italiano, danno luogo, anche per effetto della diffusione della stampa, a un vero e proprio genere di scrittura: si assiste a una ricca produzione di libelli, composti e velocemente fatti stampare da autori che contendono tra loro su questioni che a noi oggi possono apparire incomprensibili.

Le principali controversie Spesso le polemiche servirono ad approfondire analisi e interpretazioni delle opere letterarie e a definire con maggiore chiarezza il senso di certe scelte culturali. A parte le svariate dispute sulla lingua (su cui cfr. 5.3.4), occorre ricordare almeno quattro controversie che ebbero grande eco e lunghe ripercussioni in tutta Italia:

Intorno a Dante 1. La polemica su Dante, sollevata da vari scrittori fiorentini già intorno al 1550, in risposta alle riserve espresse dal Bembo e poi da vari altri autori sulla lingua di Dante, sulle sue componenti «basse» e «plebee», e ritenuta non consona alla religiosità della Controriforma e alla precettistica aristotelica.

Ariosto e Tasso 2. La polemica sulla *Gerusalemme liberata* (su cui cfr. 5.2.6), che quasi subito assunse i caratteri e i toni di una accanita disputa tra sostenitori del Tasso e sostenitori dell'Ariosto, e contribuì comunque a far apprezzare la componente innovativa dell'opera tassiana rispetto alla tradizione italiana: i letterati fiorentini, che furono sostenitori della poesia dell'Ariosto, precisarono in quest'occasione la loro preferenza per un classicismo misurato e razionale, che vedevano minacciato dall'artificiosità del linguaggio proposto dal Tasso.

Un nuovo genere 3. La polemica sulla tragicommedia (su cui cfr. 5.5.2), che definì i caratteri di un nuovo «genere», estraneo alla tradizione aristotelica.

Novità del Marino 4. La polemica relativa all'*Adone* del Marino (cfr. 5.4.4), suscitata, dopo la morte dell'autore, nel 1627, dalla pubblicazione dell'*Occhiale* di TOMMASO STIGLIANI (1573-1651), nel quale erano contenute aggressive caricature del poema.

5.3.4. La situazione linguistica.

Una lingua colta nazionale L'affermazione del modello linguistico proposto dal Bembo, si accompagnò, nel corso di tutto il Cinquecento, a una serie di nuove esperienze letterarie (concernenti soprattutto i generi più «aperti», come la novellistica e la commedia), agli intensi rapporti instauratisi tra i più importanti centri culturali italiani, ai continui contatti con le letterature degli altri paesi. A livello nazionale si impose,

come lingua di cultura, una lingua a base toscana, più vicina al fiorentino letterario del Trecento che alla parlata contemporanea, ma arricchita di elementi provenienti da diverse aree italiane e potenziata dagli usi linguistici correnti nelle corti dell'Italia settentrionale e centrale. Su questa lingua colta «di base» si fonda la maggior parte delle scritture italiane in tutta l'epoca della società di Antico regime. Ma due fattori opposti ne modificano e ne ampliano continuamente l'orizzonte: da una parte vi agisce una singolare carica retorico-stilistica (che si muove sia nella prospettiva del Manierismo, sia in quella del Barocco); dall'altra parte un'esigenza di precisione e di concretezza, che induce a ben illuminare gli aspetti visivi della realtà (un'esigenza interpretata soprattutto dal linguaggio scientifico). A questi due fattori se ne aggiunge un terzo, di rilevanza non minore: la persistenza e la vitalità dei dialetti regionali e locali, ancora parlati dagli strati popolari e in molte aree anche dalle classi elevate, e che vengono usati come strumento di sperimentazione linguistica, per rovesciare comicamente i modelli della letteratura più «alta» o per rappresentare la vita delle plebi (ma cfr. 5.4.9).

In tale contesto, Firenze pare come arroccata nella difesa del proprio primato, impegnata a rivendicare la purezza e l'equilibrio originario della sua lingua, considerata come il solo modello praticabile di linguaggio letterario italiano. Gli scrittori fiorentini, infatti, elaborano e propongono, nella seconda metà del secolo XVI, un compromesso tra le tesi del Bembo e quelle che propugnano l'uso, in sede letteraria, del fiorentino corrente e contemporaneo: essi delineano così un modello di fiorentino «puro», pronto a recepire la vivacità del parlato, ma attento anche agli ornamenti e alle bellezze formali, legato alla tradizione letteraria del Trecento e non contaminato da forme linguistiche di altra origine.

Gli ambienti cortigiani e accademici della Firenze medicea intendevano così richiamarsi alla lingua della Firenze comunale, secondo un gusto di impronta sempre più classicistica. Uno dei maggiori sostenitori di questo orientamento fu LEONARDO SALVIATI (1540-1589), autore degli *Avvertimenti della lingua sopra l'Decameron* (1584-86) e leader indiscusso della nuova Accademia della Crusca, fondata nel 1582 proprio col fine di vagliare la perfetta lingua fiorentina. Il Salviati diede avvio al progetto di un vocabolario che fissasse, con la testimonianza degli autori degni di imitazione, le norme della corretta lingua toscana: la prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, in un solo volume, uscì nel 1612 (cfr. DATI, tav. 69).

Nel corso del Seicento numerosi furono gli interventi polemici nei confronti delle scelte della Crusca e le proposte che suggerivano in maggiore contatto con gli usi linguistici contemporanei.

5.3.5. Un termine per l'arte del Seicento: il Barocco.

Per definire gran parte dell'arte e della letteratura del Seicento si usa il termine *barocco*, la cui origine è relativamente incerta (cfr. PAROLE, tav. 70), ma che già nel secolo XVIII veniva impiegato per designare negativamente le forme bizzarre, distorte, irregolari, non rispettose delle regole di armonia e di proporzione che caratterizzavano la produzione artistica del secolo precedente.

DATI tav. 69

Vocabolari e dizionari

L'enciclopedismo medievale (cfr. O.I.4 e I.4.2) aveva prodotto varie raccolte di vocaboli, in cui la spiegazione dei termini era collegata a informazioni e a nozioni che andavano molto al di là del semplice aspetto linguistico: questi repertori non ricoprivano l'intero campo della lingua, ma si limitavano a una scelta di voci, sulla base di esempi ricavati da un numero più o meno ampio di testi. La produzione di repertori di questo tipo trovò una nuova vitalità, in Italia e fuori, con il diffondersi della stampa, che contribuì anche alla diffusione, nel corso del secolo XVI, di veri e propri vocabolari e dizionari, che raccoglievano in ordine alfabetico il più ampio numero di parole di una particolare lingua, riportando come esempi citazioni da testi diversi e definendo i differenti usi e significati di ogni vocabolo. I due termini *vocabolario* e *dizionario*, usati quasi sempre come sinonimi, erano già conosciuti e utilizzati in forma latina nel Medioevo: *vocabularium* (dal latino classico *vocabulum*, "vocabolo") e *dictionarium* (dal latino classico *dictio*, "dizione, esposizione"). Si deve tener presente, che la parola *vocabolario* viene usata anche per indicare l'insieme di parole usato da un autore, una persona o un gruppo, indipendentemente dall'esistenza di un volume che le raccolga (mentre *dizionario* si riferisce necessariamente al libro che le elenca e le spiega).

I primi vocabolari che mirarono a proporsi come strumento di lavoro e di studio di un'intera lingua riguardarono l'ambito classico, considerato dalla cultura umanistica più prestigioso e meglio definito (fondamentali il *Thesaurus linguae latinae*, 1532, di Robert Estienne e il *Thesaurus graecae linguae*, 1572 di Henzi Estienne, entrambi, apparsi in Francia). Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* fu il primo grande vocabolario di una lingua moderna; ma esso fu preceduto nel Cinquecento da una ricca produzione di consultazione più veloce, che talvolta si confondeva ancora con le compilazioni enciclopediche, e che per lo più si offriva come strumento per un buon uso della lingua; questo *Vocabolario*, risultato della collaborazione collettiva degli accademici della Crusca, ha avuto nel corso dei secoli cinque edizioni: 1612 1623, 1691 (3 voll.), 1806-11 quella assai arricchita iniziata nel 1863 e arrestata nel 1923 alla lettera O (volume XI).

Il dizionario più ricco, di citazioni da testi di tutta la storia letteraria italiana è il *Grande dizionario della lingua italiana* (Utet, Torino) iniziato nel 1961 sotto la direzione di Salvatore Battaglia, ora diretto da Giorgio Barberi Squarotti: ne sono usciti finora quindici volumi. Tra i numerosi dizionari funzionali per un uso comune, attualmente sul mercato, vanno ricordati: F. Palazzi, *Novissimo Dizionario della Lingua Italiana*, nuova edizione a cura di G. Folena, Fabbri, Milano 1982 [1939]; G. Devoto, G.C. Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, Selezione Reader's Digest, Milano 1987 [1971]. Consigliabili, per la ricchezza e l'aggiornamento, sono il *grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Garzanti, Milano 1987, e M. Dogliotti, L. Rosiello (a cura di), *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli, Bologna 1984.

te. Nella seconda metà dell'Ottocento si cominciò a usare il termine non più in senso negativo, ma per indicare in positivo i caratteri dell'architettura e dell'arte figurativa del Seicento (anzitutto l'opera di artisti come Bernini e Borromini); in seguito esso è stato esteso anche alla letteratura e alla musica.

Si è giunti così a denominare *età barocca* tutta la civiltà del secolo XVII e, a parte poche eccezioni, si è data una valutazione estremamente favorevole della ricchezza e dell'inventività del Barocco, riconoscendo in esso una singolare vicinanza a molti aspetti della sensibilità e della ricerca artistica contemporanea.

Per ciò che ci riguarda, dobbiamo innanzi tutto distinguere il Barocco dal Manierismo poiché ai due termini vengono spesso attribuiti significati estensivi e generici, che finiscono col renderli equivalenti.

Da un punto di vista cronologico, occorrerà precisare che il Manierismo è un fenomeno soprattutto cinquecentesco (cfr. 4.1.9), che in Italia si svolge a partire dagli anni Venti e Trenta fino alla fine del secolo e che fuori d'Italia è vitale ancora all'inizio del Seicento. Il Barocco è invece un fenomeno che dagli ultimi decenni del Cinquecento si prolunga variamente fino al Settecento: nell'ambito della letteratura esso entra in crisi già intorno al 1660, lasciando il passo a forme stilistiche più classiche e razionali.

Comune al Manierismo e al Barocco è lo stravolgimento degli schemi e dei modelli equilibrati del Classicismo: ma il Manierismo agisce all'interno delle forme classiche, come dentro una prigione, corrodendole e facendole quasi ripiegare su se stesse; il Barocco tende invece a far esplodere quelle forme,

Barocco
e ManierismoI limiti
cronologiciRapporto
con il classicismo

PAROLE tav. 70

Barocco

Vi sono varie ipotesi sull'origine del termine *barocco*: secondo Croce, esso sarebbe stato ricavato dalla sigla con cui, nella logica medievale, veniva designato un tipo di sillogismo particolarmente complicato e cavilloso; secondo altri studiosi, esso deriva dal francese *baroque*, a sua volta derivato dal portoghese *barroco*, nome di una perla irregolare e bizzarra con il quale ci si riferiva in genere, già nel Seicento, a forme strane e inusitate. Non è escluso che tra queste due accezioni originarie ci sia stata una convergenza di significati.

La prima chiara utilizzazione del termine *barocco*, non in senso negativo, ma con l'intento di definire uno stile artistico, è contenuta nell'opera dello storico dell'arte Heinrich Wölfflin (1864-1945) *Renaissance und Barock* (Rinascimento e Barocco, 1888); a essa è seguita una ricca e varia applicazione del vocabolo, in primo luogo nel campo della storia dell'arte (anche se più tardi si sono avute interferenze con il termine *manierismo*). Per ciò che riguarda la storia della letteratura, si è fatto ricorso al termine solo nel nostro secolo, oscillando tra usi in chiave «negativa» (come quello di Croce nella *Storia dell'età barocca in Italia*, 1929) e usi in chiave «positiva» o addirittura entusiastica, che talvolta rischiano di estendere il barocco a categoria universale (cfr. 5.3.5 e 5.3.6).

proiettandole all'esterno, variandole e moltiplicandole, in una ricerca ossessiva del «nuovo»; esso tende alla metamorfosi, alla trasformazione incessante.

Trionfo della spettacolarità

Il Manierismo tende a scomporre i particolari, a separarli tra loro; il Barocco tende a moltiplicarli, a immetterli in una sorta di vortice senza confini. Esso comporta nuovi rapporti tra le diverse arti, uno scambio continuo tra le varie tecniche: in ciò svolgono un ruolo-guida l'architettura e il teatro, che per loro natura coordinano materiali e procedimenti eterogenei. Questi rapporti danno luogo a una esuberante varietà di piani: si assiste a un trionfo della spettacolarità, degli effetti scenografici, proiettati in direzioni molteplici.

Anche nel Manierismo si manifestava una forte tendenza alla teatralità: esso faceva un grande uso della scena, insistendo – con gusto intellettualistico e astratto – sulla scomposizione dei piani, sul ripiegarsi e avvolgersi dei discorsi e delle immagini su se stesse; la scena barocca si dispiega invece verso l'esterno, amplificando il movimento, esaltando e ostentando i giochi visivi, consumandoli nel loro stesso apparire.

Il rapporto con il pubblico

Il Manierismo, arte introversa, ha rapporti tortuosi e difficili col pubblico, spesso sembra occultare la comunicazione; il Barocco, invece, cerca sempre di sollecitare il piacere e la meraviglia del pubblico mediante un uso sensuale ed edonistico dei mezzi artistici, dei quali potenzia le capacità di illudere e di ingannare. Questa attenzione si lega spesso alla precisa intenzione di controllare la mentalità e le disposizioni psicologiche dei destinatari: specie nel campo dello spettacolo e delle arti figurative il Barocco si configura spesso come azione sulle masse, per piegarle – con grandi trovate visive e illusionistiche – a una stupida accettazione dell'ordine costituito e dei valori religiosi. Gli artisti barocchi sembrano così anticipare certe invenzioni della comunicazione di massa, l'uso attuale della «persuasione occulta» e della «manipolazione».

Barocco e Controriforma

In questo senso il Barocco si connette all'azione della Controriforma, alle sue iniziative pedagogiche; e i gesuiti si dimostrarono particolarmente abili nell'impiegare le risorse visive per agire sulla coscienza popolare. Non sono tuttavia accettabili le interpretazioni che riducono tutta l'arte barocca a una diretta espressione della Controriforma. Il Barocco non si può ricondurre a un univoco contesto storico: i suoi molteplici aspetti si sviluppano infatti in situazioni varie e contrastanti. E, specialmente per ciò che riguarda la letteratura, occorrerà molta cautela nel precisare le motivazioni storiche del Barocco, ricordando inoltre che non è giusto attribuire a qualunque esperienza letteraria del Seicento l'appellativo *barocco* e che nel Seicento italiano ed europeo si svolgono anche esperienze di diversa natura.

Barocco e cultura seicentesca

5.3.6. Temi e forme del Barocco.

Una nuova rappresentazione della natura

L'arte barocca fa emergere nuovi contenuti e modi artistici, moltiplica il repertorio dei motivi e delle forme tradizionali e conquista territori di esperienza prima inesplorati. In primo piano è la natura, sontuosa e inesauribile, in cui i mondi minerale, vegetale e animale proliferano, generando un intreccio infini-

to di spazi e di punti di vista. Nella tradizione occidentale avevano sempre dominato immagini limitate, misurate, precostituite della natura, comunque subordinate al controllo dell'uomo: ora essa si dilata secondo prospettive innumerevoli, si lascia percorrere in tutte le direzioni, fiorisce, si trasforma e si consuma, assumendo riflessi lussureggianti e quasi scorrendo in un flusso continuo: ogni aspetto della realtà appare dinamico, trasmutabile.

Forte è l'attenzione alla fisicità dei corpi, che si lasciano avvolgere dalla natura circostante, che vivono e pulsano in intensa unione con la luce, con gli oggetti, con gli spazi: le carni si offrono nella loro bellezza, si svelano e si nascondono, promettono segreti piaceri e si dileguano come inafferrabili, immerse in un senso di languore e di sfinimento. Erotismo e sensualità si fondono ambigualmente con le tensioni religiose e mistiche: l'osservatore viene chiamato a contemplare le forme corporee della divinità, a partecipare con i sensi alla visione stessa di Dio. E ossessiva è la curiosità per il disfarsi dei corpi e della materia terrena, costante il gusto per le scene funebri e catastrofiche, per la putrefazione e per la morte. L'«orrore», il brutto, il deforme non vengono più assunti soltanto in chiave comica (come avveniva in passato), ma divengono componenti di un nuovo, paradossale tipo di bellezza: ecco figure femminili del tutto fuori dai canoni dell'estetica classica, accostamenti inattesi tra il nobile e il vile, tra il grazioso e l'osceno, tra il prezioso e il povero; ecco bellezze vestite di stracci o segnate da deformità fisiche, ecco pulci o altri insetti infiltrarsi tra vesti lussuose e carni profumate.

Attenzione alla fisicità

Erotismo e senso della morte

Si porge attenzione alle forme più banali della quotidianità, allo squallore e alla volgarità che si insinuano anche nelle esistenze più nobili: alle figure di compiuta e composta perfezione si preferiscono i particolari insoliti, che possono rivelare sia il lusso più sontuoso, sia la sordidezza del mondo reale. Lo sguardo si rivolge alle cose concrete della vita sociale: agli utensili di ogni giorno e agli strumenti nati dalle recenti invenzioni, come cannocchiali o congegni meccanici capaci di animarsi, di avere un loro autonomo movimento.

Uno sguardo sulla quotidianità

Degli uomini interessano gli aspetti più opposti e contraddittori: si esaltano l'eroismo, la forza, la dignità, l'onore, il lusso, l'animosità, la prepotenza, ma si guarda con curiosità anche alla miseria, al vagabondaggio, ai comportamenti marginali e irregolari: l'immaginazione oscilla tra le due figure opposte dell'eroe cavalleresco e del vagabondo.

Eroismo e marginalità

Queste molteplici immagini, in vorticoso movimento, corrispondono a un rinnovato uso dell'antica nozione di *teatro del mondo* (molto cara anche al Manierismo): il mondo viene visto come uno sterminato spettacolo, in cui si confondono la maschera e la verità, in cui tutte le cose si riflettono reciprocamente e stupiscono (ma cfr. il cap. 5.5). Ogni testo barocco tende a moltiplicare le sue prospettive e i suoi punti di vista: per far questo utilizza apertamente gli strumenti della retorica, sorprende il lettore con il gioco dei traslati, tiene desta la sua attenzione con le più sottili manipolazioni del discorso. Tra le varie figure retoriche, quella preferita dal Barocco è la *metafora* (insieme a forme più indeterminate di analogia): essa permette di trascorrere tra gli aspetti più diversi della realtà, di tradurre nella scrittura ogni dinamismo di forme.

Metafora e analogie

5.3.7. *Concettismo e arguzia: la trattatistica barocca.*La retorica
barocca

Il Barocco rifiuta il linguaggio normale, i livelli più semplici e neutri della lingua e nello stesso tempo mette ai margini gran parte delle regole che erano state elaborate nel corso delle discussioni di poetica e di retorica del Cinquecento. Mentre il Manierismo cercava continue giustificazioni teoriche, tentava di ricondurre ogni espressione letteraria a motivazioni ampie e articolate, il Barocco fa in genere riferimento a nozioni teoriche piuttosto generiche, al cui fondo c'è sempre l'idea che la poesia debba procurare piacere e meraviglia, sfruttando gli effetti sensuali del linguaggio: la retorica viene così svuotata dei suoi caratteri filosofici e del suo tradizionale orizzonte «civile» e ridotta a questi aspetti viene attribuita una capacità di suscitare «analogie» inesauribili).

Il concettismo

Tale atteggiamento è alla base del *concettismo*, un metodo fondamentale della letteratura barocca, che, attraverso l'uso di *concetti*, impreziosisce ossessivamente il linguaggio, ne esaspera l'artificiosità, vi crea effetti sorprendenti, destinati a «pungere» il lettore: di qui l'elaborazione di scritture ricercate e nettamente caratterizzate, che ricevono denominazioni particolari fuori d'Italia (in Inghilterra si ha l'*eufuismo*, in Francia il *preziosismo*).

Definizione
di *concetto*

Di solito il *concetto* viene definito in modi piuttosto vaghi, sulla base delle accezioni fornite dalle poetiche cinquecentesche (all'origine sta il termine aristotelico di *diánoia*, più spesso tradotto con "sentenza"). Il concettismo tende a svegliare la meraviglia mediante immagini, trasferendo nella parola la pungente vivezza dell'apparenza visiva (come quando ad esempio si definisce la gelosia «del giardino d'Amor loglio ed ortica»: in ciò gioca naturalmente un ruolo fondamentale la metafora). Questa convergenza di parole e visione si giustifica pienamente all'interno di quello scambio tra tecniche e arti diverse che è abituale nel Barocco.

Ingegno,
arguzia e spirito

La facoltà di produrre concetti viene indicata col termine *ingegno*, che sottolinea proprio la capacità di trasferire le cose da un ambito a un altro, di illuminarle in modo nuovo mutando i loro normali contesti e rapporti. Altri termini molto diffusi sono *acutezza* e *arguzia*, (che rilevano il ruolo dell'*ingegno* e dei *concetti*), e *spirito* (il concettismo vuol essere «spiritoso», intendendo però suscitare non il riso ma la meraviglia di fronte all'inaspettato). Ad *arguzia* e a *spirito* si collegano i vari termini usati nelle altre lingue europee: *esprit* in francese, *agudeza* in spagnolo, *wit* in inglese, *Witz* in tedesco.

Il *Cannocchiale*
aristotelico

Tra i numerosi testi teorici, importante e fortunato fu il *Cannocchiale aristotelico* del conte torinese EMANUELE TESSAURO (1592-1672), che visse una vita assai movimentata (fu gesuita fino al '34, poi lasciò la Compagnia restando prete e servendo variamente alla corte dei Savoia). Nel *Cannocchiale aristotelico* il metodo arguto intende limitarsi all'ambito della comunicazione «civile», ma in realtà si rivela come un modo di comunicazione universale: arguta è la natura, nel suo continuo trapassare da elemento a elemento; arguto è addirittura Dio nel suo comunicare con l'uomo. Lo strumento principe dell'arguzia è la metafora. Con sottigliezza Tesauro distingue i vari modi per coniare le metafore, facendo di tutta la realtà e di tutto il linguaggio un'unica, immensa macchina metaforica e del suo trattato un allucinante laboratorio di trasformazione linguistica.

Metodo arguto
e metafora

5.4. La letteratura barocca

5.4.1. *Caratteri della letteratura barocca in Italia.*

La cultura del Novecento ha in vari modi rivendicato l'interesse e la modernità del Barocco, rivalutando tutta la grandezza di alcuni poeti «concettisti», soprattutto inglesi (Richard Crashaw, John Donne) e spagnoli (Luis de Góngora). Ma questo interesse non è mai riuscito a ribaltare del tutto la valutazione negativa che, a partire dal Settecento, ci si è abituati a dare della letteratura barocca in Italia. In realtà l'attenzione contemporanea per i sontuosi effetti retorici e stilistici, per la sorprendente novità dei temi e dei procedimenti barocchi, deve fare i conti col fatto che la produzione letteraria italiana, a differenza di quella di altri paesi, non annovera nessun autentico capolavoro, nessun testo che abbia dimostrato di resistere all'usura del tempo: nella miriade di opere pubblicate intorno alla prima metà del secolo XVII si possono trovare infinite curiosità e svariati motivi di interesse; ma sono pochissime quelle la cui lettura non finisca per essere insidiata dalla noia, da un senso di vuoto, di fatuità o di oppressione. E ciò vale soprattutto per la poesia, in cui quasi sempre si avverte una mancanza di concentrazione, qualcosa di frettoloso e provvisorio.

Una produzione
senza capolavori

Se la poesia da un lato appariva sempre più (come già era accaduto nel secolo XVI) una forma di scambio e di presenza all'interno della società nobiliare, dall'altro essa non corrispondeva più all'esigenza, tipica del petrarchismo bembesco, di legare la comunicazione poetica a modelli ideali; la parola poetica tendeva a imporsi e a mostrarsi all'esterno, a fare effetto sui lettori, a esaltare le forme della vita presente. Sembravano così sparire ogni dissidio e frattura tra il linguaggio e il mondo sociale e storico, mentre ancora nel Tasso un simile conflitto e la sua esasperazione avevano suscitato risultati sconvolgenti.

Linguaggio
poetico
e sistema
letterario

I maggiori scrittori di quegli anni, variamente legati alla nobiltà laica, vivono la loro attività intellettuale in una piena dimensione mondana, cercando di affermarsi tra principi, corti, intrighi politici e militari, con una esteriore adesione al sistema della Controriforma e una grande curiosità verso i nuovi orizzonti internazionali. Per questi intellettuali il materiale della tradizione antica e recente ispira un'infinità di temi e forme, disponibili a sempre nuove amplificazioni e capaci di interpretare le esperienze del presente: essi sembrano voler conquistare il mondo con la sola forza dell'«ingegno», nonostante tutto il caos della vita sociale, senza lo schermo di giustificazioni e di modelli ideali.

Cultura
nobiliare laica
e Controriforma

La veemenza di questa cultura nobiliare laica sopravvive all'incirca fino al primo trentennio del secolo XVII, ma il controllo sempre più rigido da parte della Controriforma e gli effetti della generale crisi economica e politica ne riducono progressivamente la spinta originale; a partire dagli anni Quaranta quel mondo sembra ripiegarsi e chiudersi in se stesso in modi di vita più cauti, producendo una cultura stanca e ripetitiva. Anche nella letteratura in volgare ora prevalgono gli ecclesiastici e si afferma un vero e proprio barocco letterario gesuitico. Nella seconda metà del secolo, in una situazione di generale arretramento e di perdita di creatività da parte della cultura italiana, cominciano però ad affermarsi (grazie al successo politico della Francia e alle suggestioni fornite dal nuovo classicismo che si elabora alla corte francese) nuove tendenze, che comportano linguaggi e atteggiamenti più equilibrati e razionali, che avranno il loro pieno sviluppo alla fine del secolo.

Un esame capillare di questa letteratura, che tende sostanzialmente a una esaltazione del mondo presente, può mettere in luce anche contraddizioni, difficoltà, momenti di opposizione e di rifiuto: le forme barocche si intrecciano più volte con modi e atteggiamenti classicistici; in centri particolari, come Firenze, classicismo e razionalismo mantengono una sostanziale continuità, che porta al ripudio di tutte le forme estreme del Barocco; e occorre non dimenticare che con la letteratura barocca si incontrano e si scontrano forme culturali diverse, meno tese a magnificare la contemporaneità, spesso costrette a subire la più spietata repressione, a volte capaci di aprirsi faticosamente uno spazio tra le maglie dei poteri dominanti.

5.4.2. Il cavalier Marino, nuovo principe della poesia.

Nato a Napoli nel 1569 da un'agiata famiglia borghese, GIOVAN BATTISTA MARINO si inserì fin da giovane negli ambienti dei nobili letterati, che guardavano al Tasso come al massimo modello di poesia contemporanea. Implicato in oscuri episodi (finì due volte in carcere), ne uscì grazie alla protezione di potenti signori; fuggito a Roma nel 1600, entrò al servizio di monsignor Melchiorre Crescenzi e poi del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII, partecipando alla vita culturale romana, in quella fase particolarmente fastosa. Nel 1602 pubblicò a Venezia le *Rime*, in due parti; nel 1605 seguì il suo padrone a Ravenna (sede dell'arcivescovato). Nel 1608, in occasione di un viaggio a Torino al seguito del cardinale, fu attratto dalla corte del duca Carlo Emanuele I, per cui compose un poemetto in sestine *Il Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, che gli valse la nomina a cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro (per questo egli venne designato «il cavalier Marino»). L'onore attribuitogli dal Savoia provocò la rivalità del poeta di corte GASPARE MURTOLA (seconda metà del sec. XVI-1624), che tentò di ucciderlo: scampato all'aggressione, il Marino preferì vendicarsi con la poesia, scaricando contro l'avversario i violenti e pittoreschi sonetti della *Murtoleide*, stampati solo nel 1619. Tra il 1610 e il 1615 risiedette quasi sempre a Torino, ma i suoi rapporti con la corte furono tutt'altro che facili.

Nel 1615 il Marino passò alla corte di Francia, chiamato da Maria de' Medici, vedova di Enrico IV: grazie allo stipendio di cortigiano, visse a Parigi una vita ricca e fastosa, collezionando oggetti d'arte e impegnandosi nella stampa delle sue opere. Già negli anni precedenti aveva pubblicato *La Lira* (prima e seconda parte, 1608; terza parte, 1614), nuova e più ampia raccolta delle sue liriche, e le *Dicerie sacre* (1614), tre orazioni religiose con le quali si inseriva virtuosisticamente nel genere dell'*oratoria sacra* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 71). Durante il soggiorno parigino

Influenza
del classicismo
francese

Il confronto
con le altre
tendenze

La vita

La fuga a Roma

Il periodo
torinese

Alla corte
di Francia

GENERI E TECNICHE tav. 71

Oratoria sacra della Controriforma

La Controriforma cercò di rinvigorire il genere tradizionale della predicazione e la sua capacità di coinvolgere e persuadere gli ascoltatori, controllando le abitudini «teatrali» e spettacolari dei predicatori, sottomettendole a un netto rigore dottrinale e dogmatico. Si preferì lasciare da parte, nelle predicazioni, le complesse questioni teologiche, e fare frequente riferimento alla concreta realtà quotidiana dei fedeli, presentando loro i momenti della vita di Cristo e dei santi come esempi morali e sentimentali. Con la diffusione del gusto barocco, la predicazione si servì spesso di un linguaggio colorito e sovraccarico, pieno di artifici e di sorprese: affidò la sua spettacolarità al virtuosismo stilistico, lavorando attorno a una serie di figure e di emozioni ben note al pubblico.

Tra le raccolte di predicatori veri e propri va ricordata quella, piena di giochi stilistici, del padre cappuccino EMANUELE ORCHI (morto nel 1649), *Quaresimale*. Un uso più cauto degli artifici barocchi, sostenuti da una prosa veemente, carica di *pathos*, a tratti anche cupa e severa, troviamo nel maggiore predicatore del Seicento, il gesuita PAOLO SÈGNERI (1624-1694), del quale vanno ricordati almeno il *Quaresimale* (1679) e vari manuali di devozione.

pubblicò: *La Sampogna* (1620), raccolta di componimenti mitologici e pastorali di vario tipo; *La Galeria* (1619), raccolta di liriche che illustrano svariate opere e oggetti d'arte; e il vastissimo poema *Adone*, (1623), dedicato al re di Francia Luigi XIII. Aveva in cantiere vari altri progetti: ma, terminata la stampa del poema, si ritirò nella sua Napoli, accolto dagli onori della nobiltà e delle locali accademie. Amareggiato dalle critiche rivolte all'*Adone* (la cui «lascivia» suscitava il sospetto delle autorità ecclesiastiche), morì a Napoli il 25 marzo 1625.

Postumi apparvero il poema sacro in ottave *La strage degli innocenti* (1638) e le raccolte delle *Lettere* (uscite a partire dal '27).

Il ritorno
in Italia

L'epistolario

5.4.3. Metodo e linguaggio del Marino.

La poesia del Marino è invadente, avvolgente, sempre pronta a eccedere, a far proliferare dalla realtà una quantità infinita di figure, di aspetti, di segni: il suo sguardo cerca di caricare qualsiasi oggetto di tutte le possibili parole preziose, di ricamarvi sopra innumerevoli artifici e sottigliezze. Ciò che gli interessa è comunque dar prova di sé, esaltare ed espandere il proprio *ingegno*. Ciò si realizza attraverso una grande sapienza retorica, che stravolge le forme di quella tradizionale in un prestigioso gioco di *concetti* (cfr. 5.3.7) e fa emergere continuamente complesse e sorprendenti composizioni di figure: sempre più stretto è il rapporto tra il linguaggio poetico e l'uso sociale delle figure, documentato dalla *letteratura delle immagini* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 68). Attraver-

La poesia
come campo
dell'*ingegno*

so tutte le immagini possibili, il Marino esprime una incontenibile sensualità e un ossessivo amore per il lusso, per l'ostentazione del superfluo. La sua passione per la letteratura è strettamente legata al gusto per lo sfarzo e l'ostentazione: si serve dei più vari testi latini e volgari per attingerne a piene mani immagini, temi, forme, versi, da inserire senza risparmio nei suoi scritti.

Reinvenzione
e musicalità

Questo metodo del Marino (che gli procurò l'accusa di essere «ladro» delle opere altrui) stravolge del tutto l'uso umanistico e classicistico dell'*imitazione* (cfr. TERMINI BASE 3 e 3.3.6): imitare i classici non significa per lui riprodurre valori e modelli (come in modi diversi avveniva nella tradizione classicistica), ma trarre da essi imprevedibili e svariate situazioni e figure, e orientarle in modi del tutto nuovi e sorprendenti. Così egli intreccia immagini note e meno note del mito e della letteratura classica, sprigionandone effetti di luci e colori, prestigiose descrizioni e sontuosi giochi retorici. Ma insieme a questa ricchezza di reinvenzioni, la sua poesia possiede una musicalità esteriore e dispiegata, in un tripudio festoso da paesaggio mediterraneo (e qui si possono scorgere anche i segni della sua napoletanità).

La Lira

A causa della natura stessa del metodo e del linguaggio del Marino, può attrarci solo una lettura di frammenti delle sue opere, in particolare di quei momenti in cui si disegnano particolari figure e situazioni: in primo luogo delle rime della *Lira*, dove dalle occasioni e dalle forme metriche più diverse il poeta fa proliferare una sequela di casi amorosi, di oggetti eleganti, di particolari mondani. Ma il vero capolavoro del Marino è forse *La Galeria*, in cui la sua passione per le arti e per gli oggetti preziosi si afferma nel modo più libero, sfiorando e interrogando continuamente tutto ciò che si rivela all'occhio dell'intenditore, elaborando dall'incontro e dal contrasto tra le tecniche delle diverse arti le più raffinate e incredibili arguzie.

La Galeria

5.4.4. *L'Adone, un grande poema «antinarrativo».*

Il mito cortigiano
di Adone
e Venere

L'*ingegno* del Marino cercò di concentrarsi in una grande opera «continua», a cui egli lavorò a lungo, innestando materiali diversi e ideando continui ampliamenti in tutte le direzioni, fino alla stampa del 1623: si tratta dell'*Adone*, poema in venti canti in ottave, una delle opere più ampie e di più faticosa lettura della nostra letteratura.

Il poema ha come tema l'amore di Venere per il giovane Adone, che suscita gelosie e ostacoli di vario genere, fino alla morte del giovane, ferito da un cinghiale: il mito, di moda nella cultura cortigiana europea, offre all'autore un libero punto di riferimento per proporre infinite situazioni e figurazioni. Il poema appare come una negazione della forma romanzesca; alla narrazione degli eventi Marino preferisce lo sviluppo di analogie: la vicenda, assai esile e schematica, è sommersa dal continuo e mutevole avvicinarsi di immagini, luoghi, parole e segnali mitici, da un incessante trascorrere nei più diversi aspetti della realtà. Tutto l'orizzonte del discorso è erotico e sensuale: il protagonista Adone è un antieroe, la cui vita si affida al rapporto dei sensi con le sembianze del mondo. E tutto collabora a dar vita a modi di contatto sensuale: motivi religiosi e mistici, digressioni scientifiche e cosmologiche, riferimenti politici ed encomiastici, descrizioni di abiti, di acconciature, di architetture e di paesaggi, di oggetti preziosi, di congegni meccanici.

Uno sviluppo
per analogie

L'Adone appare il poema della curiosità infinita per gli aspetti del mondo, per le forme artistiche e tecniche che l'uomo sa sovrapporre alla natura, per un nuovo universo dilatato e infinito (vi si legge tra l'altro anche un'esaltazione del cannocchiale di Galileo).

Il poema
della curiosità

Questo esuberante repertorio del visibile finisce per comunicarci una sensazione di nausea: è un capolavoro illeggibile, il cui eccesso nasconde qualcosa di cupo e ossessivo. Esso ha comunque costituito un essenziale punto di riferimento per la letteratura del Seicento, come modello di poesia elegante, preziosa, edonistica, pur in mezzo alle polemiche, alle parodie che suscitò dopo la morte dell'autore.

Repertorio
del visibile

Attraverso tutta la sua opera, il Marino appare in realtà una delle figure più significative della nostra cultura letteraria: usa la letteratura senza mascherarla con ideali, in un totale disimpegno, con un'aggressiva volontà di godimento e di successo individuale. Egli trasmette alla nostra letteratura un affascinante repertorio di situazioni, figure, motivi mitici, arricchito, rispetto alla tradizione, di nuovi colori, di nuova luce e di nuovi suoni. Il suo concettismo e le sue arguzie ispireranno tanti lirici del Seicento; e la melodiosità della sua poesia, semplificata, resa più elementare e meno «acuta», contribuirà allo sviluppo del linguaggio del melodramma e troverà l'interpretazione più perfetta nel nuovo dettato sentimentale del Metastasio.

Marino
nella letteratura
italiana

5.4.5. *Tassoni, Chiabrera e Testi.*

Il nobile modenese ALESSANDRO TASSONI (1565-1635) ebbe una contrastata carriera politica, diplomatica, cortigiana, al servizio di signori diversi (tra cui il duca Carlo Emanuele I di Savoia), con grandi ambizioni non sempre realizzate fino in fondo: e fu sempre convinto che i principi italiani dovessero recuperare autonomia e vitalità politica e militare (esemplari in tal senso le *Filippiche contra gli Spagnoli*, 1615, scritte in appoggio alla politica di Carlo Emanuele I). La sua cultura si compiace di una grande varietà di temi e di atteggiamenti: ne sono manifestazione più esplicita i *Dieci libri di pensieri diversi* (una prima parte fu pubblicata nel 1608, una redazione più ampia nel 1620), un singolare zibaldone enciclopedico, in cui si risponde a vari «quisiti» scientifici, filosofici, politici, morali, letterari.

Molteplicità
di interessi

Il Tassoni dà prova del suo spirito spregiudicato e dissacratore anche nei giudizi letterari, particolarmente nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, scritte tra il 1602 e il 1603 e stampate nel 1609, che mostrano un distacco nettissimo dal petrarchismo e arrivano a censurare puntigliosamente quelle che all'autore paiono le incongruità e le assurdità del linguaggio e delle situazioni del *Canzoniere*.

Contro i modelli
classicistici

Numerosi gli scritti poetici del Tassoni: quello di maggiore impegno e successo è il poema in dodici canti in ottave *La secchia rapita*, iniziato nel 1614 e variamente sistemato tra la prima edizione del 1621 e quella definitiva del 1630. Quest'opera, che si impose subito come modello per il genere del *poema eroicomico* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 72), narra giocosamente le vicende di una guerra tra i ghibellini modenesi e i guelfi bolognesi, scoppiata per la sottrazione – da un pozzo presso la porta San Felice di Bologna – di «un'infelice e vil secchia di legno»: con varie allusioni alla realtà contemporanea si mettono in scena la vita e i conflitti del mondo comunale del secolo XIII fondendo fatti sto-

La secchia rapita

Poema eroicomico

Il *poema eroicomico* nasce dalla crisi del poema cavalleresco (in cui serio e comico erano strettamente intrecciati) e dalla fissazione del nuovo modello «serio» di poema eroico, attuato dalla *Gerusalemme liberata*. Esso adotta il metro tradizionale dell'ottava e riprende le formule del linguaggio epico e romanzesco, ma non per costruire una parodia dei valori eroici: mira piuttosto a un gioco di alternanza e di variazione tra serio e comico, come mostra il più letto e fortunato modello del genere, *La secchia rapita* del Tassoni (cfr. 5.4.5). Oltre alla *Secchia rapita*, ricordiamo: *Lo scerno degli dei*, 1618, opera incompiuta del pistoiese FRANCESCO BRACCIOLINI (1566-1645); *L'Asino* di Carlo de' Dottori (cfr. 5.5.7); *Il Malmantile riacquistato*, del fiorentino LORENZO LIPPI (1606-1665); *Ricciardetto*, del pistoiese NICCOLÒ FORTEGUERRI (1674-1735), apparso postumo nel 1738; *La Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi (cfr. 6.5.II); i poemi violentemente polemici e satirici di Giambattista Casti (cfr. 7.1.3).

rici diversi con l'estendersi della guerra tra le due città a un vasto sistema di alleanze guelfe e ghibelline, di cui Tassoni – aristocratico moderno aperto a una nuova realtà nazionale e internazionale – si diverte a sbeffeggiare gli orizzonti limitati, municipali e campanilistici. Ma il metodo usato non è quello della parodia del poema cavalleresco: i valori di questa tradizione non sono né rovesciati né aggrediti; la comicità nasce piuttosto dal confronto tra quel mondo volgare, chiuso nei suoi piccoli problemi, e le aspirazioni eroiche di alcuni protagonisti sinceramente legati ai modelli cortesi. Si mischiano così gli stili, gli oggetti, i personaggi, in un continuo passaggio dal comico all'eroico e viceversa, in una continua relatività di punti di vista.

Gabriello Chiabrera

Specialmente nel Settecento e nell'Ottocento GABRIELLO CHIABRERA fu visto come iniziatore di una tendenza alternativa al concettismo del Marino, rivolta a una misura e a una razionalità ancora classicistiche: in realtà egli mantenne uno stretto legame con i modelli classici, ma seppe ricavarne nuovi schemi, nuove situazioni, nuove forme, assai lontane da quelle prevalenti nel primo Cinquecento.

La vita

Nato nel 1552 da nobile famiglia a Savona (dove morì nel 1638), Chiabrera fu al servizio di varie corti pur stabilendo un legame privilegiato con Firenze e con i Medici. Pubblicò un grandissimo numero di opere poetiche, nei generi più diversi, dal poema eroico al poemetto sacro e profano, dalla tragedia alla favola boschereccia, alle canzoni eroiche: instancabile sperimentatore di forme metriche, ambì a trasferire nella poesia volgare moduli della lirica greca. I suoi risultati di maggior successo si ebbero nelle strutture della *canzonetta* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 82), e in quelle della canzone eroica, modellate su Pindaro (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 65). Dalla sua sperimentazione metrica e dalla sua ricerca di musicalità prenderà le mosse una tendenza al «grazioso» che si affermerà nel Settecento.

Le canzonette

La definizione di «classicismo barocco», appropriata per il Chiabrera, risulta valida anche per FULVIO TESTI, nato a Ferrara nel 1593 da modesta famiglia, ma insensibile con abilità nella corte estense di Modena.

Fulvio Testi

Spregiudicato e intrigante, il Testi svolse incarichi diplomatici sempre più importanti e fu insignito del titolo di conte; le sue ambizioni e le sue manovre lo condussero a morire nel 1646 nella fortezza di Modena, dove il duca l'aveva fatto rinchiodare. Della sua attività politico-diplomatica, dei suoi viaggi, della sua curiosità per il mondo, ci testimonia il suo ricchissimo epistolario, forse il più affascinante del secolo. Dalle sue raccolte di versi emerge una poesia che cerca una continua tensione morale e politica, che si amplifica in sentenze risolutive, che vuol fissare il senso della situazione presente e attende comportamenti eroici ed esemplari.

L'epistolario

5.4.6. Altri poeti del Seicento.

Oltre agli autori di cui si è parlato nei precedenti paragrafi, occorrerebbe ricordare una fitta schiera di poeti, per lo più nobili o ecclesiastici, autori di una vasta ed eterogenea produzione, quasi completamente dimenticata nei secoli successivi e parzialmente riscoperta solo in questo secolo sulla spinta del moderno interesse per il Barocco. Il genere più interessante e godibile appare oggi quello lirico, che per tutto il secolo XVII vede fiorire rime amorose, encomiastiche, religiose, ma anche di tematica diversa e difficilmente precisabile: nel disordinato proliferare di esperienze, invenzioni, arguzie e concetti prevalgono gli atteggiamenti barocchi, che giustificano l'uso di etichette come quelle di *lirica concettistica* e di *lirica marinistica* (il Marino è del resto il maestro e il modello della maggior parte di questi poeti).

La lirica del sec. XVII

Il lettore di oggi può essere sorpreso e incuriosito non tanto dai caratteri specifici dei singoli autori, quanto dal repertorio di temi e di figurazioni offerto da questa lirica: gli possono restare nella memoria soprattutto il suo colore, le sue stranezze, le sue deformazioni e trasgressioni linguistiche. Tutto il nuovo universo figurativo acquisito nella lirica dal Marino trova spazio in situazioni particolari o curiose, in acuti concetti (e il sonetto, con la sua brevità, si presenta sempre come il componimento più adatto ai vari giochi di arguzia). Ecco una galleria di figure femminili che sovvertono l'astratta bellezza petrarchesca e mostrano particolari insoliti, attributi strani o deformi, sullo sfondo di quadretti di vita quotidiana: donne scapigliate, donne con gli occhiali, donne allo specchio, donne a cavallo; donne deformi, balbuzienti, zoppe, nane, vecchie, sdentate; belle zingare, belle libraie, belle ricamatrici, belle nuotatrici, belle cantatrici. Ecco un variopinto espandersi del mondo vegetale e animale, cornice e punto di riferimento per le situazioni amorose e le riflessioni moralistiche più diverse: lucciole e farfalle, pavoni e cicale, coralli e perle, fiori e fronde di tutti i generi, spesso di tipo raro e ricercato. E ancora oggetti fabbricati dalla tecnica umana, che si animano come strumenti di occasione mondana: pettini e carte da gioco, occhiali e orologi, ecc. Tutti i dati della realtà naturale e sociale possono trovar posto in questa lirica, sempre percorsa dall'intento di sorprendere, di osservare la realtà con occhio inconsueto, distante, stravolto: l'effetto è quello di una vita brulicante, ma senza gioia e affetto, quasi sempre segnata da un senso di disfacimento, di consunzione mortale, insidiata dall'inesorabile scorrere del tempo,

Un ricco repertorio di temi e figure

che tutto muove e tutto vanifica. Ricordiamo tra gli altri CLAUDIO ACHILLINI (1574-1642), GIROLAMO FONTANELLA (1610-1644), CIRO DI PERS (1599-1663). Altri autori rifiutarono invece più concretamente gli eccessi del marinismo e la sua preferenza per tematiche erotiche e sensuali, cercando una poesia di tipo «morale» e razionale, riprendendo schemi linguistici classici, ma con viva attenzione alla realtà contemporanea. Queste tendenze classicistiche si svolsero soprattutto sull'asse Firenze-Roma. Vero centro di opposizione alla dominante cultura barocca fu Firenze, il cui rifiuto della moda contemporanea si legava alle prospettive linguistiche dell'Accademia della Crusca (cfr. 5.3.4), a una difesa della tradizione municipale, a una ricerca di razionalità, a forti interessi di tipo scientifico. Ma la produzione poetica più interessante dell'ambiente fiorentino non si ebbe tanto nel genere lirico quanto in altri generi poetici, che nel corso del secolo XVII vennero variamente sperimentati in tutta Italia: la *satira*, la *poesia bernesca*, il *poema eroicomico*, il *ditirambo* (cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 45, 54, 72, 76; per altri generi notevoli, come il *poema eroico* e la *poesia figurata*, cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 63 e 73).

La produzione
fiorentina

5.4.7. Un genere tutto «moderno»: il romanzo in prosa.

Mentre la poesia barocca trasforma quasi sempre le immagini dell'esistenza quotidiana in qualcosa di artificiale e prezioso, la prosa del tempo sembra spesso voler aderire più da vicino alle occasioni, agli avvenimenti storici e poli-

La prosa
e l'attualità

GENERI E TECNICHE tav. 73

Poesia figurata

Poesia fatta per l'occhio, che si basa su svariati schemi grafici e dà un rilievo essenziale alla disposizione delle parole. Questo tipo di poesia ricorre spesso a un percorso di lettura diverso da quello lineare: si possono ricavare parole e frasi con l'evidenziazione (anche mediante colori diversi) dalle lettere iniziali dei singoli versi o da altre scelte secondo percorsi prefissati; e vi hanno rilevanza anche gli scambi tra le lettere stesse. Questo tipo di poesia era molto coltivata nelle civiltà della scrittura a mano, dove ci si affidava alle possibilità ornamentali e figurative della grafia: molto diffusa fu sia nell'antichità classica sia nel Medioevo, anche per il valore che si attribuiva alle immagini, al loro rapporto con le parole (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 68).

La *poesia figurata* è stata coltivata anche dalla più antica poesia italiana, specialmente nella produzione legata al gusto gotico e tardo-gotico del secolo XIV; ha poi avuto un'eccezionale fioritura nel secolo XVII, sfruttando in modo originale le risorse grafiche della stampa e incontrandosi col gusto barocco dei «concetti», della meraviglia, delle combinazioni sorprendenti. Nuova curiosità essa ha suscitato nel nostro secolo; dal confronto con le tecniche delle arti figurative, essa ha dato luogo alle esperienze ancor oggi diffuse della *poesia visiva* e a un largo uso delle parole nella pittura (attraverso il metodo del *collage*).

tici, alla vita concreta degli uomini. Quasi sempre questa vivace rappresentazione della contemporaneità si traduce in forme narrative rispondenti alla curiosità di un pubblico interessato agli avvenimenti del mondo; la narrazione diviene strumento essenziale della riflessione politica e morale, oltre che della storiografia (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 53).

Grazie a questo interesse per l'attualità, nel corso del secolo XVII si diffonde il romanzo in prosa, ambientato in mondi ideali, fantastici, esotici, o in ambienti contemporanei ben noti e riconoscibili. Esso appare come un vero e proprio genere internazionale, che assume una sua fisionomia «moderna» attraverso una trasformazione delle forme e dei generi già presenti nella letteratura italiana tra Quattrocento e Cinquecento, primo fra tutti il poema cavalleresco, che si indicava proprio col termine *romanzo* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. II). I maggiori esempi nascono già nel secolo XVI dalla parodia della letteratura seria, col *Gargantua et Pantagruel* di François Rabelais, e dal declino del poema cavalleresco e dei suoi ideali. Proprio da un confronto con la tradizione cavalleresca italiana, e dal contrasto tra gli ideali eroici della cavalleria e l'ambigua e contraddittoria realtà contemporanea, nasce in Spagna uno dei più grandi romanzi della letteratura occidentale, il *Don Quijote* di Cervantes, mentre da uno stravolgimento degli schemi della letteratura cavalleresca (i cui primi modelli si potevano trovare in Italia nei poemi di Pulci e di Folengo) si sviluppa, soprattutto in Spagna, il *romanzo picaresco*, (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 74).

Il genere
romanzesco

Rabelais
e Cervantes

Ma il pubblico nobile amava soprattutto i romanzi che trattavano l'amore tra nobili giovinetti, di ambientazione pastorale (risalente fino al modello dell'*Arcadia* di Sannazaro) e caratterizzati da vicende complicate ma di solito a lieto fine: questo genere si ricollegava ai romanzi greci dei secoli II-III d.C., molto letti e amati nella seconda metà del Cinquecento; la trama subiva anche la suggestione della novellistica, degli intrecci amorosi delle commedie, del gusto per la definizione delle forme di comportamento e per la descrizione di luoghi, paesi, situazioni d'attualità.

Gli intrecci
amorosi

In Italia il romanzo in prosa fiorisce all'incirca tra il 1620 e il 1670: si tratta di testi

GENERI E TECNICHE tav. 74

Romanzo picaresco

Con questo termine si designano tutte le forme narrative incentrate su eroi di basso livello sociale, vagabondi o ladri, che vivono avventure furfantescche e costituiscono l'immagine rovesciata degli eroi e dei cavalieri dell'epica e dei romanzi «seri». Più in particolare *picareschi* si definirono in origine vari romanzi prodotti in Spagna tra il Cinquecento e il Seicento, dedicati proprio alla vita dei *picari* (*picaro* è parola spagnola, di incerta origine, che significa «furfante»).

In Italia si accostarono al genere picaresco soltanto alcuni tra i tanti romanzi del Seicento (cfr. 5.4.7), ma senza produrre risultati all'altezza dei più celebri esempi europei. Rappresentazioni narrative della vita furfantescche si erano comunque già avute in opere come il *Morgante* di Pulci e il *Baldus* di Folengo.

Il romanzo
in prosa
in Italia

la cui lettura risulta quasi sempre arida e ingrata, ma che rappresentano un notevole documento del consumo culturale del tempo, dei temi e dei modelli che incontravano la curiosità e il favore dei lettori di allora: troviamo romanzi d'avventura con intrecci tortuosi; romanzi con vicende statiche sovrapposte a tentativi di analisi psicologica; romanzi che si riferiscono a episodi del presente; romanzi ambientati in mondi pastorali illusori e idillici; romanzi con intenti morali, di devozione, di edificazione; romanzi animati da spirito polemico e dissacrante; e spesso questi diversi caratteri si mescolano nella stessa opera, rendendo difficili distinzioni nette. Molti di essi, del resto, ebbero considerevole diffusione, e alcuni furono addirittura tradotti in altre lingue europee.

Venezia

La produzione romanzesca italiana si sviluppò soprattutto a Venezia, in un arco di tempo che va dagli anni Venti ai Cinquanta: ricordiamo l'*Eròmena* (1624) di GIOVAN FRANCESCO BIONDI (1572-1644) e i romanzi di GIROLAMO BRUSONI (1610 ca-1686); ma all'incirca dal 1640 al 1655 se ne ebbe una eccezionale fioritura anche a Genova, tra cui *Il Colloandro* di GIOVAN AMBROGIO MARINI (1594 ca-1662 ca).

*Il Cane
di Diogene*

Il caso più bizzarro di prosa barocca italiana è costituito da *Il Cane di Diogene*, uscito postumo tra il 1687 e l'89, di un frate genovese, FRANCESCO FULVIO FRUGONI (1620 ca-1684 ca), autore anche di romanzi: è un vero e proprio *pastiche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 155), opera che vuole concentrare in sé tutti i generi possibili, affrontare argomenti di tutti i tipi, descrivere le molteplici condizioni della natura e della società: esso si presenta «come il mappamondo geografico, in cui si vede la terra delineata in compendio», e ha come modelli l'antica satira menippea e autori come Petronio, Luciano, Rabelais.

5.4.8. La letteratura barocca gesuitica: Daniello Bartoli.

Affermazione
della cultura
gesuitica

Si è visto (cfr. 5.1.4 e 5.4.1) come i gesuiti si impegnassero nel controllo di ogni forma di comunicazione culturale e si servissero delle arti come strumenti di persuasione del pubblico mirando a costruire una vera e propria cultura «gesuitica». Ma, per ciò che riguarda la letteratura in volgare, nella prima fase di sviluppo del Barocco e almeno fino agli anni Trenta, fu la cultura aristocratica laica a offrire i risultati più significativi; i gesuiti ottennero invece i risultati più produttivi nel campo della riflessione morale e politica (si ricordi almeno il nome di Giovanni Botero, cfr. 5.1.8).

L'arretramento della cultura laica negli anni Quaranta coincise d'altra parte con una crisi delle ambizioni espansionistiche della Chiesa della Controriforma (cfr. 5.1.2) e con la fase di assestamento del mondo intellettuale italiano, mentre si esauriva la più spregiudicata «modernità» del Barocco. In questo momento di pausa la cultura gesuitica compì i suoi maggiori sforzi creativi, trovando il suo punto di riferimento in Roma, dove si realizzarono le maggiori imprese del barocco figurativo, architettonico e urbanistico. Sul piano della letteratura i gesuiti mirarono a occupare gli spazi lasciati liberi dalla cultura laica.

Nuovi modelli
di comportamento

Sotto il controllo degli stessi vertici della Compagnia, molti scrittori gesuiti si impegnarono soprattutto a elaborare una letteratura che fosse in grado di definire ad alto livello forme di comportamento umano, tecniche di comunicazione, modi di conoscenza del mondo e argomenti per esaltare i valori e la storia della Compa-

gnia stessa. La base teorica di queste scelte letterarie viene delineata dal già ricordato Sforza Pallavicino (cfr. 5.1.11), nel trattato *Del bene* (1644.)

La personalità letteraria di maggior rilievo tra i gesuiti è quella del padre ferrarese DANIELLO BARTOLI (1608-1685), nelle cui numerose opere (amate poi anche da Giacomo Leopardi) si possono riconoscere i risultati migliori della prosa italiana del Seicento.

Daniello Bartoli

Egli risiedette quasi sempre a Roma, nel Collegio romano, con l'incarico di scrivere l'*Istoria della Compagnia di Gesù*, che uscì tra il '50 e il '73, in varie sezioni distinte per aree geografiche (ricordiamo *L'Asia*, *Il Giappone*, *La Cina*, *L'Inghilterra*, *L'Italia*) e in cui si metteva in rilievo l'attività dei gesuiti nei paesi più remoti. In questo lavoro di storico Bartoli rivela finissime qualità narrative, evocando con vivacità luoghi, situazioni, circostanze, e mostrando grande curiosità verso usi e costumi dei popoli più diversi e lontani e una singolare disponibilità a comprenderli nei loro tratti specifici. A quest'opera il Bartoli affiancò la stesura di moltissime operette di devozione, di riflessione morale e culturale, in cui, secondo il programma gesuitico, la sua attenzione alle materie più diverse converge verso un modello di comportamento equilibrato e sicuro, teso a fare della vita sulla terra uno strumento per esaltare Dio e le istituzioni destinate a trasmettere il messaggio divino: tra queste operette ricordiamo almeno *L'uomo di lettere difeso ed emendato* (1645), *L'uomo al punto cioè l'uomo in punto di morte* (1657) *La geografia trasportata al morale* (1664), *De' simboli trasportati al morale* (1677).

Il lavoro storico

Le opere
di devozione

La prosa del Bartoli si avvolge sulle cose per esaltare la meraviglia del creato, ha la tranquilla fiducia di una parola che dappertutto riconosce il segno divino: la sua sintassi, sensibilissima, sa arricchirsi dei colori più intensi e vibranti, toccare le corde del sentimento, sfiorare i toni più contrastanti, fissare i contorni della realtà nella loro evidenza, senza mai perdere la propria sicurezza e chiarezza. Il Bartoli riesce miracolosamente a sintetizzare due spinte contraddittorie, quella della precisione (propria della prosa scientifica del tempo) e quella dell'artificio barocco; ma tutte le parole e tutti gli oggetti del suo universo policromo sono i segni di qualcosa che è già previsto e articolato da sempre: la scrittura non può essere che un'inarrestabile manifestazione di gioia per questo intreccio provvidenziale di tutte le cose.

La prosa

5.4.9. La letteratura dialettale.

Come si è accennato (cfr. 5.3.4), alla fine del Cinquecento in molte regioni italiane si sviluppano esperienze di letteratura dialettale molto più ricche e varie rispetto al passato, ma che non sono quasi mai espressione diretta delle classi subalterne sottoposte alla più dura oppressione. È una letteratura elaborata per lo più da esponenti delle classi superiori, che tendono a usare il dialetto come uno strumento di gioco linguistico, in grado di garantire possibilità espressive più libere rispetto alla lingua letteraria «alta»; ma anche per questa via si arriva a fissare alcune concrete immagini della vita popolare.

Un gioco
linguistico

I dialetti delle varie regioni sono componenti essenziali del linguaggio teatrale, soprattutto nell'ambito della commedia dell'arte (cfr. 5.5.4), e nel teatro della seconda metà del Cinquecento si trovano spesso a svolgere funzioni dis-

Il linguaggio
teatrale

sacranti, in conflitto polemico con i linguaggi aulici e classicheggianti; al contrario, le letterature dialettali che si sviluppano alla fine del secolo riducono quasi sempre il tono polemico e tendono a chiudersi in uno spazio comunicativo specializzato, in un ambito espressivo e sentimentale autosufficiente, con mera funzione di divertimento e di intrattenimento.

Uno sguardo generale

Tra le varie letterature dialettali di quest'epoca, la più ricca e vivace è quella napoletana; ma non va trascurata la produzione in romanesco, quella in bolognese, in milanese (sui cui sviluppi tardo-seicenteschi, cfr. 6.1.9) e in veneziano.

5.4.10. La letteratura dialettale napoletana: Giovan Battista Basile.

Una letteratura in movimento

La grande spinta creativa della letteratura dialettale napoletana si sviluppa tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, nel momento in cui la città vive la sua massima espansione economica, demografica, urbanistica. Soprattutto per opera di due scrittori operanti in quegli anni, GIULIO CESARE CORTESE e GIOVAN BATTISTA BASILE, questa letteratura raggiunse risultati originalissimi, creando un linguaggio ricco di colore, animato da invenzioni lessicali che lo facevano apparire anche più «difficile» del dialetto realmente parlato.

Giulio Cesare Cortese

Il Cortese (1575-1627) si dedicò soprattutto alla poesia: ricordiamo *La Vaisseida*, poema in cinque canti in ottave apparso forse nel 1604, il *Micco Passaro nammorato* (1619) e *Il viaggio di Parnaso* (1621).

Giovan Battista Basile

Basile, nato intorno al 1575 e morto nel 1632, fu autore di numerose opere poetiche tra cui nove ecloghe dialettali *Le Muse napolitane*, e la raccolta di fiabe *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de li peccerille*. In cinque giornate (e per questo l'opera fu più tardi chiamata, con un titolo modellato su quello del *Decameron*, *Pentamerone*) vengono qui raccontate cinquanta fiabe, la cui narrazione si inquadra in una struttura bizzarra, anch'essa fiabesca, costituita da un racconto più ampio che contiene in sé tutti gli altri, secondo uno schema che ricorda parzialmente certe raccolte di novelle orientali (come le *Mille e una notte*).

Lo cunto de li cunti: la struttura della raccolta

Tutta la storia nasce dalla malinconia della principessa Zoza, che ha perduto la capacità di ridere: essa riesce a liberarsi da questo suo stato quando riesce a ridere di una vecchia che scivola comicamente su una macchia d'olio fatta versare dal re suo padre. All'ilarità della principessa la vecchia risponde con un'ambigua maledizione, che fa sì che Zoza liberi, con le sue lacrime, un principe tenuto prigioniero in un sepolcro. Una schiava mora si inserisce con l'inganno al posto di Zoza e sposa il principe liberato; con l'aiuto di tre fate, la principessa suscita però nella maligna rivale uno smodato desiderio di ascoltare racconti, soddisfatto da dieci orrende vecchie che narrano le diverse fiabe. Sotto le sembianze dell'ultima di queste narratrici si nasconde in realtà la stessa Zoza, che racconta la propria storia e svela così al principe l'inganno della schiava. L'ingannatrice viene uccisa e Zoza può felicemente unirsi in matrimonio col principe.

Tra comico e fiabesco

Lo cunto de li cunti, tra tutte le opere della nostra letteratura, è forse quella che riproduce più direttamente le strutture della *fiaba* (cfr. TERMINI BASE 9), temi e motivi di quello che nell'Ottocento sarà chiamato *folclore* (cfr. PAROLE, tav. 102), delineando le situazioni più ingenue e ricorrenti, i comportamenti più elementari, presentando numerosi motivi magici, attribuendo agli animali un'ampia possibilità

d'azione. Ma Basile non si limita a registrare i racconti popolari, né va considerato un narratore per bambini: il suo libro mira piuttosto a costruire un mondo fantastico e variopinto, dove alla gioia di seguire vicende stupefacenti si accompagna una loro sottile coloritura comica, una loro sottintesa parodia; e il riso, ostacolato dal proliferare di elementi magici, finisce poi per espandersi irresistibile, senza confini, con prorompente libertà.

Strumento fondamentale di questa singolare comicità è un dialetto sovraccarico e lavoratissimo, i cui caratteri popolari sono mescolati e alterati con una maliziosa sapienza letteraria, con un gustoso compiacimento per le possibilità pittoriche della parola, per i suoi effetti sonori e musicali. Le parole si accumulano e riecheggiano grazie a delicati artifici retorici, a ripetizioni e doppi sensi di apparente ingenuità; la narrazione si svolge in una ininterrotta trasformazione magica di oggetti, di figure, di voci, che cambiano continuamente statuto, condizione, aspetto, che passano senza fine dal minerale al vegetale, all'animale, all'umano, all'incorporeo. Secondo la consuetudine della fiaba, tutto appare animato: ma, a differenza di quanto accade nella fiaba, tutto è guardato come uno splendido gioco, che oscilla tra momenti di dolcezza e di tenerezza e altri di gioconda indifferenza, inasprendosi talvolta in scatti di disinvoltata crudeltà.

5.4.11. Giulio Cesare Croce: moralismo e buon senso popolare.

Completamente a sé il caso di GIULIO CESARE CROCE, figlio di un fabbro di San Giovanni in Persiceto, nato nel 1550, autodidatta, vissuto tra mille difficoltà come cantastorie e poeta-buffone presso ricche famiglie bolognesi, morto nel 1609; fu autore di varie opere e operine che egli stesso faceva stampare e vendeva direttamente ai suoi ascoltatori sulle piazze. I suoi numerosi scritti (alcuni in dialetto bolognese, altri in una lingua di tipo «medio» semplice e rozza) sono diretta espressione di una cultura popolare cittadina, piena di misurato buon senso e di moralismo, e lasciano spesso trasparire le tracce amare della realtà quotidiana del tempo.

La sua fama è legata a *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* e a *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, opere la cui prima edizione nota risale al 1608 e i cui personaggi, diventati popolari e proverbiali, sono stati a lungo presenti essenziali nell'immaginario popolare italiano. La figura del villano Bertoldo, che con la sua rozza astuzia e il suo sbrigativo buon senso tiene testa al re Alboino, che lo accoglie nella sua corte, è tratta da un anonimo testo latino molto noto già nel tardo Medioevo, il *Dialogus Salomonis et Marcolphi* (Dialogo di Salomone e Marcolfo). Nei suoi contrasti col re, a Bertoldo capita talvolta di sovvertire le forme tipiche della cultura «alta», di aggredire i valori signorili e nobiliari; ma questo suo atteggiamento è presentato in chiave essenzialmente negativa, poiché evidente è la condanna della rozzezza e della brutale materialità contadina. Il Croce intende in realtà suggerire al popolo la prospettiva di un moderato buon senso, mostrando l'ineluttabilità delle gerarchie e delle differenze sociali.

Un'autentica espressione popolare

Bertoldo e Bertoldino

Una prospettiva moderata

5.5. Il teatro del mondo

5.5.1. Tutto il mondo è un teatro.

Lo spettacolo
del mondo

«All the world's a stage / and all the men and women merely players» ("Tutto il mondo è un teatro / e tutti gli uomini e le donne nient'altro che attori"): queste parole della commedia di Shakespeare *As you like it* (Come vi pare, probabilmente del 1599) mostrano tutta l'importanza che la teatralità ricopriva nella società di Antico regime: infiniti testi rivelano quanto fosse diffusa una visione teatrale dell'intero universo, come si sottolineasse la natura scenica di ogni forma di comunicazione e di rapporto tra gli uomini. Mondo naturale e mondo sociale erano visti come uno spettacolo, di cui gli uomini sono nello stesso tempo attori e spettatori. E poiché il teatro propone di per sé molteplici piani di finzione e di comunicazione, sia nel Manierismo sia nel Barocco è diffusissimo il motivo del *teatro nel teatro*. L'azione teatrale si arricchisce di ulteriori azioni interne, ogni scena può nascondere un'altra, ogni spettacolo può contenerne sempre un altro: realtà e finzione si rispecchiano variamente e diventa sempre più difficile distinguerle e separarle. E se il mondo è teatro, la vita può essere interpretata come mera apparenza, come sogno (tra le più grandi opere del Seicento va ricordato il dramma *La vida es sueño*, La vita è sogno, 1635, dello spagnolo Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681).

Il teatro
nel teatro

Le forme
e le tecniche

Questo senso della teatralità e dell'evanescenza della vita stimola un grande sviluppo delle tecniche dello spettacolo. Le rappresentazioni di corte raggiungono una eccezionale sontuosità e complessità, si creano nuovi «generi» non più legati a precisi modelli classici (dalla tragicommedia al melodramma, alla commedia dell'arte), si definiscono pratiche e professioni, da quella dell'attore a quelle relative all'architettura teatrale, alla scenografia, alla danza, alla musica; si costruiscono teatri stabili e si fissa la forma della sala teatrale (con separazione tra gli spazi riservati alla scena e quelli destinati agli spettatori).

5.5.2. La pastorale come «tragicommedia»: Il pastor fido del Guarini.

Caratteristiche
della favola
pastorale

La forma drammatica della *favola pastorale* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 66) ha grande successo nel teatro di corte: essa dà spazio ad atteggiamenti sentimentali e patetici e a immagini di natura incontaminata, in cui il mondo

cortigiano proietta, idealizzandole, le proprie abitudini e i propri artifici; per il suo stesso carattere, d'altra parte, essa permette una interazione tra moduli e generi diversi, tra realtà e finzione, tra eleganza letteraria e artifici scenografici.

Rispetto all'*Aminta*, *Il pastor fido* del Guarini propone un modello pastorale più complicato e artificioso, che mira però ad attenuare ogni ambiguità e a offrire al pubblico un «piacere» elegantemente compiaciuto di sé.

Complicazione
e attenuazione
dei conflitti

Come intellettuale cortigiano, il ferrarese GIOVAN BATTISTA GUARINI (1538-1612) non ebbe una vita facile; ma, nel conflitto col chiuso orizzonte delle corti italiane contemporanee, fu molto più cauto del Tasso: lontano dalle eccessive ambizioni del grande poeta, accettò spesso di adeguarsi a compiti pratici minuti e fastidiosi. Le sue *Lettere* offrono una ricca e articolata immagine del suo ruolo di cortigiano; il dialogo *Del segretario* (1594) e il *Trattato della libertà politica* (che rimase allora inedito) rivelano la sua sostanziale accettazione del ruolo subordinato dell'intellettuale nel sistema assolutistico e ideologico della Controriforma.

Alla composizione del *Pastor fido*, Guarini dedicò un lavoro che occupò quasi tutto il corso degli anni Ottanta, fino alla prima edizione del 1590, che subì modificazioni successive: ma l'opera si diffuse già prima della stampa, anche se l'autore incontrò difficoltà per metterla in scena. Le critiche che il professore aristotelico cipriota GIASON DE NORES (prima metà del secolo XVI-1590) rivolse, già prima della diffusione a stampa, contro *Il pastor fido* e contro il termine *tragicommedia* con cui l'autore aveva definito la sua opera, scatenarono una vivace polemica (cfr. 5.3.3). Il Guarini precisò allora i suoi propositi nel *Compendio della poesia tragicomica*, che apparve nel 1602 insieme all'edizione definitiva del *Pastor fido*.

Composizione
del *Pastor fido*

La pastorale del Guarini cerca un pieno consenso da parte del pubblico cortigiano, intende suscitare il suo *piacere* e la sua *meraviglia*, in un quadro di conciliazione ideologica che porta l'autore a evitare i caratteri estremi e conflittuali dei due generi teatrali classici (la tragedia e la commedia). Proprio per questo egli sceglie il termine *tragicommedia*: siamo davanti a un nuovo genere, estraneo alle rigorose distinzioni della *Poetica* di Aristotele e basato sul principio della «mescolanza», che per Guarini è fonte essenziale di godimento estetico. La tragicommedia fa uso di un linguaggio di livello elevato, che esclude ogni bassa comicità: la sua vicenda deve suscitare uno stato di tensione tra gli spettatori, sfiorare la catastrofe tragica, ma risolversi poi «comicamente» con un lieto fine. La «mescolanza» del Guarini è lontana dal tumultuoso miscuglio di generi e stili che tradizionalmente s'incontra nell'arte barocca: essa ama artifici e complicazioni, ma cerca alla fine effetti di equilibrio e di moderazione, sotto la patina di uno stile «magnifico» e «polito».

Tragicommedia

La «mescolanza»

La moderazione
guariniana

Un effetto di «mescolanza» è generato anche dall'intreccio «doppio» del *Pastor fido*: all'unica coppia di amanti protagonisti dell'*Aminta* si sostituiscono qui le due coppie Silvio-Dorinda e Mirtillo-Amarilli.

5.5.3. La nascita del dramma per musica.

Nel corso del secolo XVI la musica veniva usata in vari tipi di spettacolo: ma il dominio della *polifonia*, cioè del canto a più voci in cui la musica agiva liberamente, con eccezionale ricchezza di movimento, sul tessuto linguistico ostacola il diffondersi di sperimentazioni intese a creare un canto affidato a voci

Dalla polifonia
alla monodia

Sperimentazione
della Camerata
de' BardiIl «recitar
cantando»Il dramma
per musicaI primi
melodrammiRicreazione
di mitiUn teatro
di professionisti

singole (*monodia*) capace di raccogliere in sé il movimento degli «affetti» e dei significati linguistici. Per la storia del teatro e della letteratura europea importanza determinante riveste la sperimentazione del gruppo fiorentino della Camerata de' Bardi; in esso ha un ruolo essenziale il musicista VINCENZO GALILEI (1520-1591), padre del grande Galileo, che cercando uno stretto rapporto tra musica e poesia trae dall'antica Grecia esempi di canto monodico capace di esprimere i «concetti dell'animo» con la linea musicale delle parole. Da qui prende avvio la ricerca di un uso drammatico del canto stesso, la sperimentazione del *recitar cantando*, che intende far rivivere sulle scene moderne i modelli della tragedia greca attraverso una nuova forma di dialogo cantato.

Nasce così il nuovo organismo del dramma per musica, per cui più tardi si userà il termine di *melodramma* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 84) o di *opera in musica*. Si tratta di un momento fondamentale non solo per la storia della musica e del teatro, ma anche per quella della letteratura. L'esigenza di costruire testi adatti al canto e all'accompagnamento musicale — che presto furono chiamati *libretti* — impose infatti la ricerca di nuove forme drammatiche in versi, che si svilupparono dalla combinazione di elementi letterari e di schemi scenici e approdarono a un nuovo linguaggio teatrale, che trovò la sua massima espansione in tutta Europa nel secolo XVIII (cfr. il cap. 6.3).

Il primo vero melodramma fu la *Dafne* del poeta OTTAVIO RINUCCINI (1564-1621), rappresentata nel 1598 a Firenze in casa del ricco Iacopo Corsi, le cui musiche sono andate perdute. Le prime testimonianze musicali si hanno per l'altro melodramma del Rinuccini, l'*Euridice*, rappresentato con musica di Iacopo Peri nel 1600.

Al proposito di dar vita a una versione moderna del teatro greco si associava, in questi testi, il gusto di attraversare le forme più semplici e nitide del mito classico: con elegante manierismo, si cercava di ricreare i miti come forma culturale, scegliendo soprattutto quelli che mettevano in scena le origini delle forme poetiche e musicali vivendoli come esempi di misura e armonia. Il Rinuccini fu autore anche di un *Narciso* e di un *Arianna*, rappresentata quest'ultima a Mantova nel 1608 con musiche di Claudio Monteverdi (1567-1643), il cui genio fu determinante per il pieno dispiegamento del nuovo linguaggio musicale (l'opera capitale di Monteverdi, l'*Orfeo*, era stata rappresentata a Mantova nel 1607, su libretto di ALESSANDRO STRIGGIO, 1573 ca. 1630).

Dopo questi primi anni di eccezionale creatività, il dramma per musica incontrò una rapida fortuna in molti centri italiani: la produzione più ricca e la maggiore partecipazione di pubblico si ebbero a Venezia e a Roma. Tra i numerosi librettisti veneziani si distinse GIAN FRANCESCO BUSENELLO (1598-1659): suo fu il primo melodramma di argomento storico, musicato da Monteverdi e rappresentato nel 1642, *L'incoronazione di Poppea*.

5.5.4. La commedia dell'arte, teatro profano del corpo e della maschera.

Dal nuovo teatro del primo Cinquecento si sviluppa, intorno alla metà del secolo, una nuova pratica teatrale, chiamata *commedia dell'arte* o *commedia all'improvviso*, affidata non più all'iniziativa di letterati e di cortigiani, ma ad attori professionisti e girovaghi, che offrono i loro spettacoli a un pubblico estre-

mamente vario, vivendo del proprio mestiere: essi lavorano in gruppo, costituendo vere e proprie compagnie, di cui fanno parte anche attrici (mentre negli spettacoli di corte del Quattrocento e del Cinquecento non era in uso la recitazione delle donne).

La prima compagnia di comici professionisti si forma a Padova nel 1545, e a essa ne seguono moltissime, dalle più «nobili», che propongono i loro spettacoli ai signori e alle corti, a quelle più rozze e povere, che battono le piazze pubbliche e raggiungono il popolo più minuto e i centri più depressi. Alcune raggiungono grande celebrità e prestigio, come la compagnia dei Gelosi, che opera dal 1568 al 1604, guidata da Francesco Andreini (1548 ca. 1624) e dalla moglie Isabella (1562-1604).

Base essenziale della commedia dell'arte è l'abilità tecnica, la capacità di movimento degli attori, l'uso di un ricco e costante repertorio di situazioni comiche: dalla commedia letteraria e dal contatto con forme diverse e più spontanee di comicità, questo teatro ricava intrecci e scene tipiche, che gli attori realizzano ogni volta liberamente, affidandosi alla propria bravura, al proprio istinto, senza seguire testi drammatici composti da un letterato e compiuti in tutte le battute. La forma letteraria del testo di partenza risulta quasi disintegrata, e predominano l'improvvisazione, l'azione quasi automatica degli attori sulla scena: allo spettacolo comico è sufficiente solo un intreccio di base, uno schema (il *canovaccio* o *scenario*) che indichi la successione delle scene e i rapporti tra i recitanti; ogni attore possiede d'altra parte un repertorio di scherzi, di modi comici, di battute esilaranti che sfrutta al momento opportuno.

Le vicende messe in scena sono quasi sempre complicate e portano all'estremo gli ingredienti tipici della commedia classica e della commedia letteraria: scambi di persona, sdoppiamenti, amori ostacolati, travestimenti, riconoscimenti vi si succedono con ritmo incalzante e inarrestabile. Anche lo schematico delle figure e dei tipi, già tanto forte nella commedia letteraria, viene portato all'estremo: si creano personaggi fissi, figure comiche che si ritrovano sempre uguali da una commedia all'altra, con lo stesso repertorio di gesti e di linguaggio: tale fissità viene resa più colorita e affascinante dalla trasformazione di queste figure in vere e proprie *maschere* (cfr. DATI, tav. 75). Il pubblico prova un piacere particolare a vedere in azione queste maschere, che ripetono gesti noti e amati; gli attori modellano il proprio corpo e la propria voce sul loro personaggio, tendono a specializzarsi in ruoli particolari, creando una sorta di continuità tra la propria persona reale e il ruolo che incarnano.

Pur risalendo a forme costanti e generali del comportamento umano, le maschere sono schematizzazioni molto lontane dalla realtà concreta, e la commedia dell'arte ama esibire in vari modi il carattere «finto» e artificiale del teatro, fino a cercare tutti i possibili effetti giocosi del «teatro nel teatro» (cfr. 5.5.1). Ma proprio i gesti e il linguaggio delle maschere creano un nuovo rapporto con la realtà «bassa» e volgare, col pullulante mondo dei dialetti e dell'esperienza popolare. La maggior parte delle maschere è infatti caratterizzata, linguisticamente, da fortissimi elementi dialettali: si definisce così una serie di qualità comiche che si legano alle diverse parlate regionali (o anche a lingue straniere: per esempio il soldato spaccone parla spagnolo). La contemporanea presenza delle varie maschere sulla scena produce così incontri e scontri di lin-

Le compagnie
girovagheScenari
e improvvisazione

Le vicende

Le maschere

Plurilinguismo
e aggressività

DATI tav. 75

Le maschere della commedia dell'arte

Ogni spettacolo della *commedia dell'arte* poggiava su un nucleo di personaggi, aperto a combinazioni e aggiunte di vario tipo: questo era costituito essenzialmente da alcuni ruoli costanti, ma con nomi e costumi diversi a seconda delle compagnie e dei centri geografici, dei gusti del pubblico, della capacità inventiva degli attori. Le *maschere* della commedia dell'arte sono perciò numerosissime e non si possono distinguere in maniera troppo rigida; tra l'altro alcune di esse possono assumere ruoli e funzioni sceniche diverse anche in spettacoli rappresentati dalla stessa compagnia. In linea di massima ogni scenario presenta una decina di ruoli di base: *due vecchi, due servi, un capitano, una o due servette, due coppie di innamorati*; ma spesso si aggiungono personaggi di contorno, e si raddoppiano figure o coppie di base. Le due coppie dei vecchi e dei servi costituiscono le cosiddette «quattro maschere» di base: e varie testimonianze mostrano come alle origini della commedia dell'arte ci fossero proprio dei dialoghi tra *magnifici* (vecchi dotati di autorità) e *zanni* (il termine deriva dal nome di personaggi di servi nelle prime commedie cinquecentesche, *Zan*, forma veneta per *Giovanni*, da cui *Zanni*). Quasi fisse sono le maschere che ricoprono i due ruoli dei vecchi: la più costante è quella di *Pantalone*, mercante veneziano, capofamiglia con figli e/o figlie innamorati, ricco, aggressivo, ambizioso; l'altro vecchio è sempre un *dottore*, uomo di legge, amico o rivale di Pantalone, che spesso ha la maschera del bolognese *Graziano* (in ruoli simili possono poi esserci maschere di varia origine, come quella di *Cassandro*). I servi-zanni possono avere maschere e nomi molto vari, distinguibili in tre tipi fondamentali, secondo il vestito che indossano (largo, attillato o a toppe). Lo zanni più celebre e frequente è *Arlecchino*, col suo tipico abito variamente colorato e col suo linguaggio di facchino bergamasco; altri sono *Scapino* (che in genere si presenta con la chitarra), *Brighella*, *Beltrame*, *Trappolino*, ecc.; ma il più celebre è *Pulcinella*, che ha diverse varianti e incarnazioni (come l'inglese *Punch*) e che nel teatro napoletano compare nel secolo XVII, con un bianco vestito a maniche larghe e con una mezza maschera nera dal grande naso.

gue diverse, una disordinata apoteosi del plurilinguismo che già aveva trovato ampi spazi tra Quattrocento e Cinquecento (cfr. 4.5.1 e sgg.). Si scatena dappertutto una aggressività verbale, legata a un'incoercibile aggressività fisica e a scene di violenza corporea (la forma più tipica è quella dei *lazzi*, tecniche di scontro comico in cui eccellono le maschere dei servi o *zanni*).

Una vera
civiltà teatrale

Ma la realtà di questo teatro non può essere ricostruita e rivissuta fino in fondo: la sua forza stava nel suo carattere effimero, nella sua immediatezza. L'insieme di abilità tecniche da esso messe in opera ha comunque creato una vera e propria civiltà teatrale, che ha dato frutti in campi disparati (e del resto i comici dell'arte erano spesso in grado di affrontare non solo la commedia, ma anche la tragedia, la pastorale o rappresentazioni più complicate).

Un genere di spettacolo per sua natura così «effimero» ci ha lasciato una scarsa documentazione scritta. Ricordiamo anzitutto le raccolte di *scenari*: alcuni comici più colti si impegnarono a raccogliere gli schemi che servivano da base per le improvvisazioni e da strumento di lavoro per le compagnie. Il primo che operò in tal senso fu FLAMINIO SCALA (seconda metà del secolo XVI-1620 ca), attore nella compagnia dei Gelosi col nome di Flavio, con la raccolta *Teatro delle favole rappresentative* (1611).

Le raccolte
di *scenari*

Numerosi sono poi i *generici*, cioè i repertori di discorsi e di tirate comiche, di invenzioni linguistiche, di situazioni e figure.

I *generici*

Nella sua lunga vita, la commedia dell'arte ebbe forme e orientamenti diversi, sia in rapporto alle diverse aree culturali (i più vivaci centri di formazione delle compagnie si ebbero da una parte in area «lombarda», tra Lombardia e Veneto, dall'altra a Napoli), sia in rapporto ai diversi livelli sociali. Le compagnie più celebri e prestigiose cercarono spesso di difendere esplicitamente la dignità culturale e sociale della loro esperienza, collegandola alle più nobili tradizioni teatrali, sottolineandone l'«onestà» e la convenienza morale (ricordiamo *La supplica*, 1634, del comico NICOLÒ BARBIERI detto BELTRAME, 1576-1641).

Queste difese cercavano spesso di reagire alle ripetute condanne rivolte alla commedia dell'arte dalla Chiesa della Controriforma, condanne che, nei momenti di maggior rigorismo, tendevano a coinvolgere tutto il teatro profano, di cui la commedia dell'arte appariva come la più pericolosa quintessenza. I numerosi interventi ecclesiastici (tra i primi si distinsero quelli dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo nella seconda metà del Cinquecento) vedevano nei comici gli interpreti di forze diaboliche, pericolosi turbatori della vita religiosa: particolarmente nocivi erano ritenuti l'uso della maschera (col quale l'uomo nascondeva il volto datogli da Dio) e la recitazione delle donne, considerata fonte di lascivia e disonestà.

La condanna
della Chiesa

5.5.5. La commedia letteraria e altre forme di letteratura drammatica.

Il modello della commedia del primo Cinquecento – basata su un testo drammatico ben preciso, destinata a rappresentazioni di corte, promossa da accademie o da privati e spesso affidata solo alla stampa e alla lettura – conosce vari sviluppi nella seconda metà del Cinquecento e nel Seicento.

Ha grande successo una produzione di tipo «medio», con figure e intrecci di genere patetico e finalità moralistiche: la comicità è spesso ridotta a spazi marginali e prevalgono i discorsi seri e appassionati (modello tipico è l'*Erofilomachia o Duello d'amore e d'amicizia*, 1572, del perugino SFORZA ODDI, 1540-1611).

La produzione
media

I centri di produzione più ricca e dai caratteri meglio definibili sono soprattutto Napoli, Roma e Firenze, mentre Venezia è polo indiscusso dell'editoria teatrale. Nell'ambiente napoletano, che quasi non aveva partecipato ai primi sviluppi della commedia del primo Cinquecento, si svolgono varie esperienze locali, legate a generi intermedi come l'ecloga dialogata e la farsa, spesso in dialetto (queste esperienze avevano già avuto notevole vitalità nell'epoca aragonese). Grande forza comica hanno le cosiddette *farse cavaiole*, prodotte nella città di Salerno per mettere in burla gli abitanti della vicina Cava dei Tirreni. Nel vero e proprio genere della commedia si inserisce in modo originale il mago-scienziato Giovan Battista Della Porta (cfr. 5.6.3), con quattordici commedie a noi giunte che mettono in scena figure strane e bizzarre e intrecci complicati.

L'esperienza
napoletana
e le *farse cavaiole*

Roma:
le commedie
ridicolose

Tra fine Cinquecento e inizio Seicento si sviluppa a Roma una intensa produzione di commedie dalla comicità molto semplice, che riproducono in termini moderati e con un limpido senso letterario gli schemi della commedia dell'arte (sono le cosiddette *commedie ridicolose*).

Firenze:
Michelangelo
il Giovane

A Firenze si ebbero varie commedie di tipo «manieristico». Le curiosità linguistiche dell'Accademia della Crusca (cfr. 5.3.4) suscitarono d'altra parte l'attenzione dei commediografi alle forme linguistiche popolari e al toscano rusticale. Ma tra gli autori drammatici toscani si distingue MICHELANGELO BUONARROTI, detto IL GIOVANE per distinguerlo dal grande artista di cui era nipote: vissuto tra il 1568 e il 1646, una delle personalità più in vista della cultura fiorentina del tempo; autore tra l'altro della *Fiera*, singolare opera rappresentata nel 1619 in una redazione più breve e poi pubblicata come commedia in cinque giornate di cinque atti ciascuna, in cui sono inseriti dialoghi tra personaggi astratti e vicende di vita quotidiana che hanno come sfondo una fiera sulla piazza di una città, trasparente immagine di Firenze.

La Fiera

Le tragedie
di tipo classico

Vari sono anche gli scrittori di tragedie di tipo classico (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 47): la tragedia lega la propria tematica all'interesse per la politica e alla riflessione sulla «ragion di Stato» (cfr. 5.1.8) e indulge spesso al gusto per le situazioni più sanguinose (seguendo il modello latino di Seneca). Ma, a differenza di ciò che avviene in Inghilterra, in Spagna, in Francia, essa mantiene in Italia quasi sempre un tono astratto, senza riuscire a dare alla parola letteraria un autentico spessore teatrale; e relativamente ridotta è la teatralità degli stessi testi più interessanti, come il *Torrismondo* del Tasso (cfr. 5.2.14) e le tragedie del Della Valle e del Dottori.

5.5.6. Le tragedie di Federico Della Valle.

Le tre tragedie dell'astigiano FEDERICO DELLA VALLE (1560-1628), che non ebbero grande eco ai loro tempi e furono «riscoperte» soltanto dalla critica novecentesca, seguono con precisa misura i principî delle unità classiche, con un linguaggio nitido e sommo, privo di giochi concettosi e di violente accensioni retoriche.

La prima, *La reina di Scozia*, ebbe due stesure inedite e una stesura definitiva pubblicata nel 1628. Essa prende spunto dalla vicenda storica della lunga prigionia e della condanna a morte (1587) della regina cattolica di Scozia Maria Stuarda per ordine della regina protestante d'Inghilterra Elisabetta: vicenda che aveva colpito duramente il mondo cattolico, suscitando propositi di vendetta. La sfortunata vicenda di Maria Stuarda vuol rappresentare il trionfo morale del cattolicesimo contro l'iniquità dell'anglicana Elisabetta; ma il punto di vista controriformistico e legittimistico di Della Valle, di fronte a questo evento tragico che colpisce una «gran reina», si traduce in accorato sguardo sulla condizione di chi si trova in balia della forza altrui, è sconfitto e schiacciato dalla terribile potenza del potere.

Le altre due tragedie, *l'Ester* e *la Iudit* – pubblicate insieme a Milano nel 1627, ma scritte probabilmente all'inizio del secolo e legate alla delusione di Della Valle nei confronti della corte torinese – evitano ogni esplicita allusione alla politica e ai valori cortigiani contemporanei. Seguendo due storie tratte dalla *Bibbia* esse rappresentano il rovescio della trama della *Reina di Scozia*: mettono in scena lo scontro vittorioso che due donne sostengono contro poteri oppressivi e violenti.

La reina di Scozia

Il capolavoro di Della Valle e dell'intero teatro tragico italiano prima di Alfieri è la *Iudit*, intensissima interpretazione della storia biblica di Giuditta, l'ebraica che salva la città di Betulia, assediata dagli Assiri, fingendo di offrire la sua bellezza al generale nemico Oloferne e decapitandolo quando, in preda al vino, egli le si addormenta accanto (il tema ebbe una grande fortuna nell'arte del Cinquecento e del Seicento, soprattutto nella pittura).

L'affermazione della giustizia e la sconfitta della cieca prepotenza devono passare, in *Iudit*, attraverso l'inganno e la simulazione: ella accresce la propria sensualità trasformandosi nel fantasma di una femminilità artefatta, carica di promesse e insieme inafferrabile, capace di colpire fulmineamente e di dileguarsi. La sua bellezza genera una sorta di allucinazione su tutta la scena, amaliando non solo Oloferne, ma l'intero campo assiro, che appare come uno specchio deformato del mondo cortigiano e assolutistico.

Iudit

5.5.7. L'Aristodemo di Carlo de' Dottori.

CARLO DE' DOTTORI, nato nel 1618 a Padova e morto nel 1680, esponente di una piccola nobiltà cittadina, visse una giovinezza inquieta e rissosa, di cui parlò poi con amaro distacco in una autobiografia, *le Confessioni*, scritta nella vecchiaia. L'opera di maggior successo fu il poema eroicomico, in dieci canti in ottave, *L'Asino*, pubblicato nel 1652 sotto lo pseudonimo anagrammatico di Iroldo Crotta. Si tratta di un'imitazione della *Secchia rapita* (cfr. 5.4.5), che narra la guerra tra Padova e Vicenza dovuta al furto di un'insegna sulla quale è dipinto un asino.

La vita
e le opere

Escludendo i testi teatrali minori, la critica ha apprezzato soprattutto l'*Aristodemo*, tragedia pubblicata nel 1657. Avvalendosi di varie fonti e riferimenti classici, la vicenda si regge su un tono sostenuto e vibrante, teso a dar voce alle forze più assolute e rovinose, con un pessimismo che non si specchia nella realtà contemporanea ma si sospende in una distanza irrecuperabile, in una minacciosa dimensione mitica.

Aristodemo

5.6. La nuova filosofia

5.6.1. Il movimento della conoscenza.

Primi segni
della modernità

La lunga epoca dell'assolutismo conobbe una profonda rivoluzione delle conoscenze, del modo di guardare al mondo e alla natura, di agire su di essa e sulla coscienza dell'uomo. Si creò lentamente un nuovo rapporto dell'uomo col suo *habitat* naturale, in cui possiamo rintracciare uno dei primi segni della *modernità*, e si diffuse la consapevolezza di un distacco radicale dal passato, che ci permette di vedere in quest'epoca il pieno esplicarsi dell'*età moderna*.

Il contributo
di Copernico

In tale processo ebbe un ruolo di primo piano la scoperta del nuovo mondo: il confronto con civiltà esotiche accresceva i dubbi sull'unità della civiltà umana, costringeva ad avvertire la relatività di costumi, tradizioni, linguaggi, religioni, mentre crollavano convinzioni radicate da secoli sulla conformazione del nostro pianeta e sulla storia dell'umanità. Una svolta decisiva al patrimonio tradizionale delle conoscenze venne impressa dall'opera di un astronomo polacco che aveva soggiornato a lungo in Italia, Niccolò Copernico (1473-1543), intitolata *De revolutionibus orbium coelestium* (Le rivoluzioni dei corpi celesti) e apparsa a Norimberga nel 1543: in base a calcoli astronomici e matematici, Copernico contestava la cosmologia tradizionale, che poneva la terra al centro del cosmo e considerava il sole in movimento intorno a essa (il cosiddetto sistema tolemaico), e per contro sosteneva il movimento della terra intorno al proprio asse e intorno al sole. L'opera diede luogo a importanti sviluppi filosofici e scientifici e fu determinante nel far crollare la fisica e la metafisica aristoteliche, ancora dominanti nelle università. La scienza della natura si impegnò a rifiutare premesse astratte e indimostrabili, affidandosi invece al controllo dei dati, alla verifica dell'esperienza. In questa prospettiva si collocano le scoperte di Galileo e di altri grandi scienziati europei, che portano alla fondazione di quella che sarà chiamata la *fisica classica*, mentre la filosofia con Bruno e Bacone, Descartes e Spinoza dissolve i fondamenti tradizionali della conoscenza, interrogandosi sulle condizioni e sugli strumenti di ogni conoscere, sulla possibilità di un sapere basato sui puri principî della ragione. Appare necessario partire dal *metodo* per rifondare l'intero sistema del sapere, per sottoporre a verifica teorie nelle quali l'umanità aveva sempre creduto.

Fisica classica
e filosofia

Nuovo ruolo
della tecnica

Nel contempo si modifica l'atteggiamento verso le tecniche, le pratiche manuali e meccaniche. Lo sviluppo delle arti e dell'architettura aveva già rive-

lato l'importanza dell'agire materiale su cose e oggetti, della dignità culturale del fare artistico (cfr. 4.1.5). Ma ora si tende a riconoscere la rilevanza della tecnica in tutti gli ambiti dell'esperienza e della conoscenza.

5.6.2. Geografia e viaggi.

Le grandi scoperte geografiche provocano un mutamento radicale della geografia: la conoscenza del pianeta non può più essere sommaria, legata a nozioni vaghe e indeterminate; per percorrere e controllare gli spazi terrestri e marini si rivelano indispensabili il calcolo, la precisione. Nasce una nuova *cartografia*, che si libera degli aspetti fantastici di quella medievale e si fonda sulla misurazione degli spazi e sulla individuazione di metodi per riprodurli in scala adeguata. Di questa disciplina si avvalgono anche gli Stati assolutistici, per fissare, delimitare, controllare i diversi territori, ed essa è resa tecnicamente sicura e uniforme dall'uso della stampa. La rappresentazione precisa degli spazi ha naturalmente effetti importanti sullo stesso modo di essere dell'uomo nel mondo, e influisce anche sulla letteratura, sui modi di designare i luoghi, concepire gli spazi, descrivere i viaggi.

Le scoperte
e la cartografia

La curiosità del pubblico per la geografia e per i viaggi favorì la diffusione di opere non concepite secondo criteri scientifici, ma orientate in senso descrittivo e narrativo. Di grande rilievo la raccolta, curata dal trevigiano GIOVAN BATTISTA RAMUSIO (1485-1557), *Delle navigazioni e viaggi*, che in tre grandi volumi – apparsi tra il '50 e il '59 – riporta relazioni di viaggiatori antichi, medievali e contemporanei.

Le opere
geografiche

Numerose furono le edizioni di scritti dedicati a viaggi recenti, da quelli di esplorazione a quelli dei mercanti. Si ha una serie di documenti, relazioni, lettere, ma non si può ancora parlare di *libro di viaggio*, in quanto questo genere letterario si definirà, anche dal punto di vista editoriale, soltanto nel secolo XVIII (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 81). Tra i testi più importanti ricordiamo le lettere scritte dall'India tra il 1583 e il 1588 dal mercante fiorentino FILIPPO SASSETTI (1540-1590); i rapidi e concreti *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo* del mercante di schiavi FRANCESCO CARLETTI (1573?-1636).

I libri di viaggio

Un caso a sé, di eccezionale interesse storico e antropologico, è lo scritto *Della entrata della Compagnia di Gesù e Cristianità in Cina*, del gesuita maceratese MATTEO RICCI (1552-1610), che dal 1582 si era stabilito in Cina, inserendosi come «mandarino» in quella società col nome di Li-Matheu e svolgendo una infaticabile opera di mediazione tra la cultura cinese e la cultura occidentale e cristiana.

La Cina
di Matteo Ricci

5.6.3. Le filosofie della natura e la nuova scienza.

Nel secolo XVI si assiste alla diffusione delle concezioni «naturalistiche», che vedono il mondo come un corpo unitario, che credono in una continuità tra le diverse componenti della realtà, in un nesso profondo tra mondo umano, naturale e divino, in una corrente di comunicazione che percorre l'universo e che permette all'uomo, parte essenziale dell'intero organismo, di inserirsi nei processi della natura. Questo naturalismo, solitamente definito come «rinascimentale», dà luogo a varie prospettive filosofico-religiose, rappresentate in primo luogo dall'*ermetismo* e dal *neoplatonismo* (cfr. *PAROLE*, tav. 36), e a varie

Il naturalismo
«rinascimentale»

tecniche di intervento sulla natura, come la magia, l'alchimia, ma anche la medicina. A questo naturalismo si ispirano – collegandosi di volta in volta a tradizioni locali di tutta Europa – singolari figure di intellettuali (come il mago scienziato napoletano GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, 1563-1615), curiosi verso ogni campo del sapere, capaci di coltivare insieme cultura umanistica e scienze naturali, filosofia antica, arti magiche e occultismo. In questa prospettiva, la conoscenza si unisce all'ambizione di modificare lo stesso corso della realtà, di agire sulla natura.

Naturalismo e tradizioni umanistiche
 Pur se legate ancora a tradizioni magiche o metafisiche, le filosofie naturalistiche rivendicano, specialmente nella seconda metà del Cinquecento, l'esigenza di una diversa attenzione alla natura e al mondo umano, si affidano alla libertà dei «sapianti», mostrano spesso una grande considerazione per le recenti scoperte tecnico-scientifiche, si svincolano dall'autorità religiosa, suscitano diffidenze sia presso i cattolici sia presso i protestanti. Anche nelle filosofie di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella sopravvivono motivi magici e metafisici, in una prospettiva «naturalistica» ancora lontana da quella scientifica «moderna» che mantiene comunque stretti legami con tradizioni umanistiche e letterarie. Ben diversamente Galileo Galilei, più cauto nei confronti dei problemi religiosi e teologici, definisce un metodo scientifico basato sulla verifica empirica, razionale e matematica, che si allontana da ogni atteggiamento magico o umanistico-letterario, tende a studiare i fenomeni nella loro dimensione fisica, e non crede in una comunicazione segreta e «profonda» tra uomo e natura.

La repressione della Chiesa
 Ma sia Bruno e Campanella da una parte, sia Galilei dall'altra, prestano grande attenzione alle forme di comunicazione del loro pensiero. La scrittura non è per loro puro ornamento esteriore, né forma di partecipazione alla vita sociale, ma strumento essenziale per rovesciare la visione tradizionale del mondo. Per questo motivo entrano in conflitto durissimo con la Chiesa della Controriforma, che ambiva a controllare tutte le forme della comunicazione culturale. La repressione e la sconfitta che in modi diversi essi subiscono rappresentano un grave scacco per tutta la ricerca intellettuale italiana, e forse costituiscono una delle ragioni dell'arretramento della nostra cultura rispetto alle grandi culture europee, della mancanza d'audacia di cui essa darà prova.

5.6.4. La vita di Bruno: lotta per un sapere che agisca sul mondo.

La coscienza dell'infinito
 Nel pensiero di GIORDANO BRUNO l'appassionata coscienza del carattere infinito dell'universo si oppone alle forme «chiuse» della tradizione, e si basa su una entusiastica interpretazione del nuovo sistema astronomico copernicano; ha alle sue radici componenti eterogenee, soprattutto di origine filosofica e letteraria: dal platonismo alla tradizione ermetica e neoplatonica (cfr. PAROLE, tav. 36), al materialismo dell'antichità (in primo luogo quello di Democrito e Lucrezio), agli aspetti più eversivi dell'Umanesimo laico del Quattrocento, alla tradizione magico-naturalistica, all'insegnamento recente di Erasmo da Rotterdam (cfr. 4.1.11), alle forme più spregiudicate della letteratura anticlassici-

stica del Cinquecento (Folengo e Aretino in primo luogo), all'intera «cultura della contraddizione» (cfr. 4.1.9).

Per una società laica e tollerante
 Bruno sviluppa un ambizioso programma di rinnovamento generale, di fondazione di una società umana laica, libera da ipocrisie e da falsi idoli, regolata dalla sapienza e dalla creatività del lavoro, incline alla tolleranza religiosa e disposta a riconoscere la relatività di ogni scelta umana: un programma che egli crede realizzabile attraverso l'azione delle grandi monarchie assolute «laiche», con l'opera di personaggi come Enrico di Navarra, divenuto poi Enrico IV di Francia, e la regina Elisabetta d'Inghilterra.

La vita
 Nato nel 1548 presso Nola da una famiglia della piccola nobiltà locale, si chiamava in realtà Filippo, ma cambiò il nome in Giordano quando entrò nel 1565 nell'ordine domenicano; fu a lungo nel convento partenopeo di San Domenico Maggiore. Si addottorò in teologia, ma alle dominanti prospettive aristoteliche preferì lo studio dell'arte della memoria (o mnemotecnica, un insieme di tecniche volte a sostenere la memoria per farle acquisire il più ampio sapere possibile, elaborate dagli antichi e assai coltivate anche nel Medioevo) e delle filosofie ermetiche, neoplatoniche, magiche, naturalistiche. Per la sua spregiudicatezza, per aver manifestato opinioni eterodosse e aver tenuto presso di sé testi proibiti, subì vari processi all'interno dell'ordine domenicano, che finì per abbandonare. Nel '78 raggiunse Ginevra; nell'agosto del '79 passò in Francia, dove insegnò filosofia a Tolosa, mentre a Parigi pubblicò nel 1582 i suoi primi trattati di arte della memoria e la commedia in volgare *Il Candelajo*. Nella Francia lacerata dalle guerre di religione egli si orientò verso un ideale di equilibrio; nella primavera dell'83 emigrò in Inghilterra ed entrò nella corte di Elisabetta, protetto da autorevoli personaggi, come l'ambasciatore francese Michel de Castelnau e lo scrittore Philip Sidney (1554-1586). Lì pubblicò tra l'84 e l'86 i dialoghi italiani (cfr. 5.6.6) e opere latine di mnemotecnica; ma i suoi atteggiamenti polemici suscitavano vari risentimenti e un violento dissidio con i maestri aristotelici di Oxford.

Viaggi in Europa
 Nell'ottobre 1585 Bruno lasciò Londra, al seguito dell'ambasciatore francese, richiamato in patria. Ma a Parigi capì che non poteva più contare sulla protezione reale e fu costretto alla fuga in seguito a una disputa con gli aristotelici del collegio reale di Cambrai. Passò in Germania, dove insegnò all'università di Wittenberg tra l'86 e l'88, accostandosi al luteranesimo. Soggiornò poi, tra diverse traversie, a Praga, a Helmstädt, a Francoforte, a Zurigo, insegnando e pubblicando opere latine, tra cui i tre poemi filosofici *De triplici minimo et mensura* (I tre minimi e la misura); *De numero, monade et figura* (Il numero, la monade e la figura); *De innumerabilibus, immenso et infigurabili* (Gli innumerabili, l'immenso e il non figurabile).

Rientro in Italia
 Proprio la lettura di uno di questi poemi pare inducesse il patrizio veneto Giovanni Mocenigo a entrare in contatto con Bruno e a invitarlo presso di sé per apprendere la mnemotecnica e forse le pratiche magiche. Gli storici hanno discusso a lungo sulle cause che possono aver convinto Bruno ad accettare l'invito, e a tornare con gran rischio in Italia nell'estate del 1591. Si può credere che egli a Venezia si sentisse comunque al sicuro, ritenendo la particolare posizione politica veneziana favorevole per un rilancio del suo programma di riforma (e per certi versi il suo programma sembrava convergere con la soluzione che, in Francia, Enrico IV aveva dato alle sanguinose guerre di religione). Si è anche ipotizzato che egli progettasse di rientrare in seno alla Chiesa cattolica e di convincere addirittura il Papato ad accettare la sua politica di riforma religiosa. Molti elementi imponderabili, valutazioni errate, illusioni, desideri, dovettero comunque convincerlo a questo passo. Ma Mo-

L'arresto cenigo non gradì la sua vena polemica e i suoi modi spregiudicati e restò deluso nelle sue ingenuie speranze di conoscere il modo per controllare tutto il sapere, finché lo denunciò e lo fece arrestare dall'Inquisizione il 22 maggio 1592, accusandolo di atteggiamenti eretici e blasfemi. Dopo aver subito un primo processo a Venezia, Bruno fu consegnato all'Inquisizione romana e tenuto prigioniero a Roma, dal febbraio 1593, nel palazzo del Santo Uffizio. Lunga e tortuosa fu la vicenda giudiziaria, e nella tensione della prigionia e dell'autodifesa la sua scrittura tacque per sempre.

La prigionia

La condanna

Più volte egli sembrò sul punto di abiurare le proprie posizioni, facendo atto di sottomissione. Tuttavia non si piegò fino a rinnegare, come gli veniva chiesto, i fondamenti del suo pensiero. Dopo il suo definitivo rifiuto di sottomissione, convinto di non aver nulla di cui pentirsi, fu condannato a morte e arso vivo sulla piazza di Campo di Fiori il 17 febbraio 1600. Morì eroicamente, sicuro di immergersi nel flusso infinito della natura: era stato condotto al rogo «con la lingua in giova», cioè in una morsa di legno, perché non potesse parlare, ultimo sinistro segno della negazione controriformistica della libertà di parola.

5.6.5. Bruno e la letteratura.

Una prosa consapevole e tagliente

Nell'esperienza filosofica di Bruno, nel suo stesso progetto di riforma, l'uso della letteratura e della poesia è tutt'altro che marginale: il suo pensiero si lega sempre a scelte particolari di scrittura e di linguaggio, che raggiungono il loro aspetto più vigoroso nel *Candelaio* e nei dialoghi italiani, ma si fanno sentire con forza anche nelle opere latine. In accordo con la letteratura anticlassicistica e antipedantesca del Cinquecento, la sua prosa disintegra gli equilibri linguistici, formali e ideologici chiusi e assestati; ricorrendo a un lessico «basso» e realistico, ma raggiungendo anche toni di «sublime» astrazione, essa gioca sulla deformazione, l'ironia, il grottesco, combina elementi popolareschi – attinti al fondo dialettale napoletano – ed elementi dotti. La sintassi rifugge da ogni misura armoniosa e si sviluppa aggressiva, tagliente, concitata: ama le lunghe elencazioni di sinonimi, o di termini molteplici, tutti collocati comunque su uno stesso piano.

Molteplicità delle scelte stilistiche

Il rifiuto delle regole

La ricerca della verità filosofica va di pari passo col disprezzo della menzogna e dell'ipocrisia, e più volte comporta una polemica contro i pedanti, si tratti dei cultori delle forme esteriori e grammaticali, o degli aristotelici, fedeli al loro sapere scolastico. Nella molteplicità delle sue scelte stilistiche e delle sue curiosità letterarie si esprime d'altra parte un netto rifiuto delle regole codificate dal Classicismo e dalla trattatistica aristotelica del XVI secolo. Per Bruno l'esercizio della scrittura non può uniformarsi passivamente a modelli prefissati e a norme sociali, ma deve saper rendere la realtà in tutti i suoi aspetti, in tutte le sue molteplici espressioni, confrontandola continuamente con le infinite possibilità del mondo, mostrando il limite di ogni posizione che sia intesa come definitiva. La scrittura deve piuttosto rivelare che ogni cosa ha sempre due facce, che la stessa saggezza confina con la follia, che le apparenze più sordide possono nascondere la bellezza della verità, perché «non è sorte di scienza, che non v'abbia di stracci».

5.6.6. Il Candelaio.

Nella commedia *Il Candelaio*, scritta e pubblicata a Parigi nel 1582, Bruno analizza la varietà dei comportamenti, dei temperamenti, delle manie e delle follie della società. Attraverso il confronto con la commedia letteraria del Cinquecento, con la tradizione del linguaggio comico, con il gergo dei furfanti e dei «marioli» napoletani, Bruno costruisce una prima immagine in movimento della sua filosofia. Da ciò deriva la complessità della commedia, la presenza, sotto i dialoghi violentemente comici, di una sottile trama di concetti. La difficoltà è accresciuta da allusioni agli schemi di conoscenza delineati da Bruno in un'opera latina molto ardua, pubblicata nello stesso anno, il *De umbris idearum* (Le ombre delle idee).

Una commedia filosofica

Le figure grottesche che affollano la scena, mosse da appetiti e desideri distorti, riproducono il «teatro del mondo», dominato dalla necessità della mutazione, come avverte la dedica a una «signora Morgana»: «Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila». Gli schemi canonici della commedia (cfr. 4.4.12) vengono deformati e fatti esplodere. Una serie di vicende in cui non è «cosa di sicuro, ma assai di negozio, difetto a bastanza, poco di bello e nulla di buono» mostra in definitiva che «il mondo sta bene come sta», che occorre riconoscere la necessità della violenza, frutto dello scontro tra i diversi appetiti, il dominio universale della follia e dell'astuzia, la mutazione incessante che ne risulta. Ma di fronte a un simile mondo Bruno scatena una comicità negativa e distruttiva, un riso insofferente, poiché egli avverte l'evanescenza della stessa saggezza, la labilità del confine tra ragione e follia, gioia e tristezza, artificio e realtà. Questi rapporti tra contrari e la loro forza critica si rivelano già nella qualifica che l'autore si attribuisce nel frontespizio dell'edizione a stampa del *Candelaio*: «Accademico di nulla Accademia detto il fastidito, in tristitia hilaris in hilaritate tristis» («nella tristezza allegro, nell'allegria triste»).

Contro la struttura «normale» della commedia

Rapporti tra contrari e comicità negativa

5.6.7. I dialoghi italiani.

Oltre che in una vasta serie di difficili trattati latini, la filosofia di Bruno si esprime in sei dialoghi in volgare; scritti in Inghilterra, basati su procedimenti argomentativi liberi e su situazioni concrete, e ricchi di punte polemiche, di scatti e rovesciamenti.

Nelle prime tre opere dialogiche apparse nel 1584, si definisce la concezione cosmologica di Bruno e si espongono i fondamenti fisici e metafisici della sua filosofia. La prima di esse, *La cena de le Ceneri*, mette in scena, con un gioco di dialogo nel dialogo, una discussione avvenuta il 14 febbraio 1584, Mercoledì delle Ceneri, in casa del gentiluomo inglese Fulke Greville, nella quale Bruno aveva difeso con irruenza il sistema copernicano. La difesa di Copernico travalica presto il campo della matematica e dell'astronomia, e si trasforma nella distruzione di ogni visione gerarchica del cosmo, nell'affermazione del movimento perpetuo degli astri e della relatività delle loro posizioni.

La cena de le Ceneri

De la causa, principio e uno

I successivi dialoghi *De la causa, principio e uno* rispondono alle critiche rivolte alla *Cena*, e muovono un'aspra critica alle basi stesse della filosofia aristotelica, affermando l'unità assoluta dell'universo infinito e l'eternità della materia.

De l'infinito, universo e mondi

I dialoghi *De l'infinito, universo e mondi* approfondiscono il tema dell'infinità dell'universo. Si afferma che ogni posizione nello spazio è relativa e che l'universo è privo di centro; e, se si crede di essere al centro, è solo perché si è tratti in inganno dal punto di osservazione che si è avuto in sorte.

Spaccio della bestia trionfante

Le successive opere dialogiche di Giordano Bruno riguardano l'uomo, inteso come essere sociale e morale, nel suo rapporto con la conoscenza. Sempre nel 1584 apparve lo *Spaccio della bestia trionfante*. In esso Sofia (la sapienza) riferisce della decisione di Giove e degli dèi di riformare il cielo e di sostituire alle tradizionali costellazioni – che rappresentano vizi nocivi all'umanità – figure che simboleggino invece valori essenziali per lo sviluppo della vita civile. Il titolo allude appunto all'estromissione dei vizi dal cielo («si dà spaccio a la bestia trionfante, cioè agli vizii che predominano e sogliono conculcar la parte divina»).

Il nuovo assetto del cielo suggerisce anche un nuovo modello di umanità, che si fonda sulle buone leggi, sull'agire concreto, sulla fatica, sul riconoscimento della ineluttabilità della fortuna: i valori ascetici del Cristianesimo vengono così destituiti a favore di virtù laiche e terrene.

Cabala del cavallo pegaseo

La più breve *Cabala del cavallo pegaseo* – pubblicata nell'85 con un altro breve dialogo in appendice, *L'asino cillenico* – si presenta come un completamento dello *Spaccio*, e racconta dell'assunzione in cielo dell'asinità in luogo delle costellazioni dell'Orsa maggiore e dell'Eridano.

Degli eroici furori

I dialoghi *Degli eroici furori* (1585), intendono invece illustrare il processo che conduce il saggio alla comprensione del tutto infinito, servendosi della poesia d'amore e confrontandosi con la trattatistica che aveva visto nell'amore un mezzo per salire alla contemplazione della bellezza divina (cfr. 4.4.14 e 4.4.15). In modi accesi e vibranti Bruno trasforma la tradizione della letteratura amorosa nella celebrazione di un «furore» che anela all'infinito, oltrepassando i limiti dell'essere individuale.

Siamo lontanissimi dal modello classicistico e cortigiano dell'amore come modo privilegiato di comunicazione sociale: esso diventa qui follia «eroica», forza esaltante e distruttiva, esperienza vissuta dal saggio per divenire altro da sé e lasciarsi afferrare dalla «alta e magnifica vicissitudine che agguaglia l'acqui inferiori alle superiori, cangia la notte col giorno, ed il giorno con la notte, a fin che la divinità sia in tutto».

Per esemplificare questo atteggiamento del saggio, Bruno ricorre alla figura mitica di Atteone, il quale, dopo avere scoperto con lo sguardo la bellezza proibita e inafferrabile della dea Diana, si lascia divorare dai cani della dea, trasformandosi da cacciatore in preda.

Una poetica antiaristotelica

Questa ascesi, che viene cercata attraverso la poesia e le sue immagini, suggerisce una nozione violentemente antiaristotelica della poesia. Per Bruno infatti, la poesia non ammette di essere soggetta a regole precise: le norme formulate dai teorici non sono altro che modelli tratti dall'interno stesso delle singole poesie, «e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti».

5.6.8. La filosofia bruniana: verso il passato e verso il futuro.

Le interpretazioni del pensiero di Bruno e della sua posizione storica sono piuttosto controverse. Tenendo conto della sua consuetudine con antiche filosofie mistiche, con tecniche occultistiche come l'arte della memoria, con le pratiche della magia, e della distanza di tutto ciò dallo sperimentalismo della scienza moderna, si potrebbe facilmente respingere Bruno verso il passato. Ma la sua idea dell'universo infinito e la sua polemica contro ogni visione gerarchica del cosmo rompono l'orizzonte delle filosofie tradizionali e lo proiettano verso il futuro, poiché sembrano anticipare alcuni esiti dell'idealismo e del materialismo dell'Ottocento e del Novecento.

Interpretazioni controverse

Ma non è giusto identificare nella sua esperienza da un lato semplicemente il persistere di miti del passato, e dall'altro un'anticipazione di scoperte future. Occorre invece capire tutta l'originalità e l'individualità della sua visione unitaria e insieme aperta dell'universo, che viene elaborata proprio nel periodo di massima espansione del potere controriformistico e che affida la sua forza dirompente non a una istituzione, ma all'autonoma «sapienza» dell'individuo. Bruno è un intellettuale che cerca la verità in se stesso, nella propria coscienza, non in valori normativi e collettivi precostituiti; e che si oppone con decisione all'ipocrisia degli usi sociali della cultura. Il suo programma di riforma laica – che certo ha qualcosa di illusorio di fronte alle reali possibilità del tempo – mira alla costruzione di un mondo umano operoso, tollerante e razionale, non subordinato a prospettive soprannaturali, nel quale si possono scorgere alcuni caratteri «borghesi», alternativi ai valori nobiliari allora dominanti. Egli è convinto che questo mondo debba fondarsi anche sulla coscienza dei limiti umani, della relatività di ogni posizione e di ogni civiltà, delle infinite forme possibili di esistenza: una coscienza ancora essenziale per l'uomo di oggi.

Un'alternativa ai valori nobiliari

5.6.9. Rivolta, prigionia, simulazione, illusione: la vita di Campanella.

Nella cultura del calabrese TOMMASO CAMPANELLA si colgono sotterranee radici popolari e contadine, uno spirito di rivolta contro i potenti, un'aspirazione alla giustizia sociale, un'attesa di pace universale e della rivelazione di Dio e della verità, un insieme di pratiche magiche e di superstizione. Questi motivi si ricollegano al pensiero ereticale del Medioevo, a quelle tradizioni profetiche ed escatologiche che avevano avuto uno dei punti di riferimento più significativi nel calabrese Gioacchino da Fiore (cfr. 1.2.1). A tutto ciò Campanella aggiunge altri elementi, derivati dalla cultura umanistica, dalla tradizione platonica, dall'ermetismo, dal naturalismo cinquecentesco oltre che da un confronto continuo col cattolicesimo della Controriforma e con la sua ricerca di una visione totalizzante dell'uomo e della società. Ma proprio sul terreno del rapporto con la Chiesa controriformista la tensione profetica e riformatrice di Campanella trova un ostacolo insuperabile, subendo anzi una violenta repres-

Radici culturali e spirito di rivolta

Lo scontro con la Chiesa

sione: egli si trova quindi costretto a tortuosi adattamenti, atteggiamenti ambigui, cambiamenti di prospettiva, che rendono particolarmente difficile una interpretazione globale della sua opera.

La vita Giovan Domenico Campanella nacque il 5 settembre 1568 a Stilo in Calabria, ed entrò nell'ordine domenicano col nome di fra Tommaso nel 1583. Frequentando vari conventi calabresi, compì profondi studi filosofici, dai quali derivò un forte fastidio per l'aristotelismo: una vera rivelazione fu per lui la lettura del trattato di BERNARDINO TELESIO (1509-1588) *De rerum natura iuxta propria principia*. Trasferitosi nel 1589 a Napoli, dove subì il fascino di Della Porta (cfr. 5.6.3), vi fece stampare la sua prima opera importante, la *Philosophia sensibus demonstrata* (Filosofia dimostrata con i sensi), volta a difendere la filosofia telesiana. Manifestò atteggiamenti e scelte teoriche – accostandosi tra l'altro al sistema copernicano – che suscitarono subito interventi repressivi da parte dei suoi superiori. Incarcerato e processato una prima volta a Napoli nel 1592, fuggì vagando per l'Italia, finché nel '93 venne arrestato a Padova e poi rilasciato. Arrestato di nuovo nel '94 per ordine dell'Inquisizione, fu trasferito a Roma. Perseguitato come eretico, nel '97 venne rinchiuso nelle carceri del Santo Uffizio – dove si trovava anche Bruno – e poi costretto a tornare in Calabria. Di fronte all'oppressione della sua terra, le sue aspirazioni di riforma lo portarono a organizzare una rivolta, sostenuta da forze popolari e da ambienti cittadini, per la creazione di una società giusta, basata su parziali forme di comunismo. Mentre organizzava l'insurrezione, che una congiunzione di astri gli annunciava favorevole per l'anno 1600, fu tradito e arrestato il 6 settembre 1599, mentre gli Spagnoli scatenavano una spietata repressione contro i suoi seguaci.

I primi arresti

L'arresto del 1599

Trasferito a Napoli nelle prigioni di Castelnuovo e torturato, riuscì a salvare la vita facendosi credere folle e resistendo a lungo ai supplizi. Restò però per lunghi anni nelle carceri napoletane, dove patì trattamenti di particolare durezza alternati a momenti più miti. Durante la prigionia Campanella continuò, infaticabile, a scrivere; intanto cercava ostinatamente di ottenere il perdono dalla Chiesa, simulando posizioni ortodosse, ma anche di far accettare da essa i suoi programmi di riforma. Dalla Chiesa arrivavano a volte concessioni e mosse concilianti, a volte minacce; che si concretavano nel tentativo di impedirgli di scrivere e nel sequestro dei suoi scritti. In questa situazione Campanella seppe comunque intervenire coraggiosamente nel 1616 a favore di Galileo, in occasione del primo processo (cfr. 5.7.2), con una *Apologia pro Galileo*, stampata nel '22 a Francoforte.

La prigionia

Liberato dagli Spagnoli nel 1626, venne poi imprigionato ancora una volta e trasferito da Napoli a Roma presso il Santo Uffizio, che intendeva controllare da vicino le sue iniziative. Grazie alla sua abilità personale e alla suggestione esercitata dalle sue pratiche astrologiche, si conquistò la simpatia del papa Urbano VIII, di cui assecondò la vanagloria letteraria. In mezzo a discussioni, esitazioni, condanne e censure dei suoi scritti, riottenne finalmente la libertà e nel '29 la cancellazione del suo nome dall'*Indice dei libri proibiti*. Tuttavia la sua attività a Roma suscitava sempre enormi diffidenze, mentre alla corte papale la sua posizione creava inimicizie e gelosie. I rapporti da lui intrattenuti con personaggi pericolosi e le sue simpatie verso la Francia compromisero ulteriormente la sua posizione e nel 1633 si rifugiò presso l'ambasciatore di Francia e fuggì a Parigi, dove poté contare sulla protezione di Richelieu e di Luigi XIII, che gli assegnò una pensione. Qui condusse finalmente una vita serena, occupandosi della stampa delle sue opere e scrivendo opuscoli in appoggio alla monarchia francese. A Parigi morì il 21 maggio 1639.

Riconquista della libertà

La fuga a Parigi

5.6.10. Un'opera tumultuosa e contraddittoria.

La produzione di Campanella si presenta come un insieme intricato di testi, molti solo abbozzati, nei quali non è semplice muoversi. Fu costretto quasi sempre a lavorare in condizioni di estrema difficoltà, subendo impedimenti, sequestri, censure, e molti dei suoi scritti andarono perduti, altri li riscrisse più volte, adattandoli alle circostanze e piegandoli ai fini più diversi, sempre sotto l'impulso a intervenire nel mondo, a propagandare la sua visione di riforma universale. Questa vastissima produzione mostra una forte continuità di motivi, una tendenza a ritornare su alcuni temi costanti, anche se la repressione impose volta per volta variazioni e aggiustamenti, soprattutto durante la prigionia napoletana. I suoi giovanili atteggiamenti rivoluzionari sembrano comunque via via moderarsi, e Campanella pare avvicinarsi alle forme della religiosità della Controriforma e giungere addirittura all'accettazione del sistema assolutistico.

Una produzione complessa

In realtà i mutamenti delle sue posizioni pongono complicati problemi di interpretazione. La maggior parte dei suoi scritti reca chiara traccia delle persecuzioni subite, che sommuovono il suo pensiero, lo deformano e lo ricompongono tortuosamente. Alcune affermazioni di carattere decisamente ortodosso possono allora suscitare legittimi sospetti di simulazione e nascondere prospettive del tutto diverse; allo stesso modo alcune esaltazioni dell'assolutismo e della Controriforma possono rivelarsi del tutto strumentali. L'arma della finzione a cui egli fa ricorso per salvare il contenuto più autentico del suo pensiero finì per modificarne lentamente l'impostazione e anche per tradursi in convinzioni autentiche, in atti di sottomissione sincera, dai quali però continuò a trasparire un nucleo eterodosso, un irrimediabile messaggio di «rottura».

Riflessione filosofica e simulazione

Per questo la sua scrittura è estremamente complicata e presenta un accumulo disordinato di elementi eterogenei, spesso esposti in modo appassionato – specie negli scritti in volgare – altre volte nei modi aridi e farraginosi del latino filosofico ed ecclesiastico.

Nel coacervo sterminato dei suoi scritti ricordiamo, oltre le opere volgari di cui si parla nei paragrafi seguenti, la *Philosophia realis* (Filosofia reale), 1623, la *Metaphysica* e la *Philosophia rationalis* (Filosofia razionale), 1638.

Le opere

5.6.11. Il magismo di Campanella.

Il trattato in volgare scritto nel 1604 (ma edito nel 1620 in redazione latina) *Del senso delle cose e della magia*, in quattro libri, è l'esposizione più compiuta della concezione campanelliana dei segreti della natura: concezione che in seguito conobbe vari sviluppi e correzioni, pur rimanendo sempre basata sulla convinzione che tutte le cose siano animate. Il sentire e il patire sono per Campanella diffusi in ogni forma della natura: la vita è sensibilità, circolazione di sensazioni. La filosofia di Telesio, che vedeva nel caldo e nel freddo i principî costitutivi della vita, viene ora trasformata in senso magico: al sentire delle cose si attribuisce una forza attiva e spirituale. Se la sensibilità è dovunque, il mondo è un «animale» dotato

Del senso delle cose e della magia

La forza della sensibilità

Magia, sapienza
speculativa
e pratica

di un'anima comune, nella quale respira la totalità delle cose. Tutti gli elementi e gli esseri naturali sono legati dal flusso continuo della sensibilità: ciò permette all'uomo di intervenire nei processi della natura con la magia, che confina con la scienza ed è una sapienza «speculativa e pratica insieme», modo di comunicazione con la natura. Il mondo, animato, è preso in una mutazione incessante, a cui i singoli individui tentano invano di opporsi. Per l'uomo la mutazione è sofferenza e morte, ma dal punto di vista del tutto la morte ha uno stretto rapporto con la conservazione. La sensibilità serve alla conservazione del mondo, che nella sua totalità è buono, come buono è il piano divino che controlla l'intero processo e lo orienta verso la finale integrazione e conciliazione di tutte le cose («finché ogni cosa sarà fatta ogni cosa e mostrerà ad ogni altra cosa la bellezza dell'eterna idea»).

Il ruolo divino

Questa concezione presenta evidenti aspetti ereticali, molto espliciti nelle formulazioni iniziali – nelle quali il ruolo di Dio appariva del tutto marginale –, attenuati poi negli sviluppi successivi, ma ancora vivacemente espressi nella redazione in volgare, dove il linguaggio filosofico procede sicuro verso i propri obiettivi, rifiutando ogni preziosità stilistica e come accendendosi per forza spontanea, in un abbraccio magico e fiducioso con la sensibilità della natura (affascinanti sono quei passi in cui Campanella indugia a descrivere i diversi aspetti di questa natura palpitante, ricca di calore e di luce).

5.6.12. *L'utopia politica: La città del sole.*

Funzione attiva
della conoscenza

Per Campanella la conoscenza non è mai pura contemplazione, ma si inserisce nel piano divino del mondo e guarda attivamente e profeticamente al momento della conciliazione finale a cui esso tende, adoperandosi costruttivamente per la sconfitta del male che domina ancora sulla terra; il suo pensiero aspira a delineare una riforma universale, che realizzi una collaborazione tra gli uomini e tra gli uomini e la natura.

Tra utopia
e realtà

Nella sua forma più idealizzata, il disegno di un mondo umano razionale viene tracciato nella redazione italiana della *Città del sole*, del 1602, stampata solo nel 1904 poiché a Campanella fu consentito di pubblicarne soltanto la redazione latina. Si tratta di un dialogo tra un cavaliere di Malta e un navigatore genovese, dove questi descrive le istituzioni e i costumi di un'immaginaria città di un'isola orientale, secondo il metodo dell'*utopia* (cfr. PAROLE, tav. 62). Ma l'utopia di Campanella non è pura astrazione: il suo modello corrisponde al progetto che egli aveva elaborato in occasione della fallita rivolta calabrese.

Struttura
e organizzazione
della città

La vita di questa città è sorretta dal principio vitale del Sole, supremo valore religioso per il popolo che la abita, il quale ignora la rivelazione cristiana e si regge su perfetti principi naturali. Nella sua struttura politica-urbanistica e architettonica la città riproduce l'ordine naturale; tutta l'esistenza vi è organizzata secondo gerarchie rigorose, che attribuiscono a ogni cittadino i ruoli determinati dalle sue qualità naturali. L'educazione e i rapporti sociali escludono ogni forma di interesse individuale e di «amor proprio»: di conseguenza non esiste la proprietà privata, che ne è fonte primaria; tutti i beni sono comuni e ogni atto del vivere è orientato verso il bene collettivo; si tende poi a valorizzare il lavoro manuale e le capacità fisiche, nello spirito di una vera e propria cultura del corpo. La conservazione dell'organismo so-

ziale viene programmata scientificamente: per esempio, la sessualità è attentamente regolata ai fini di una perfetta generazione dei figli; le donne sono in comune e non esiste la famiglia intesa come microcosmo «privato».

Si tratta di un sistema comunistico, ma non egualitario, in quanto ogni membro della società occupa il grado che corrisponde alle sue capacità e alle sue qualità naturali. Questa struttura gerarchica non conosce comunque l'ingiustizia e i conflitti sociali, poiché ognuno occupa il posto che gli compete e non subisce violenze di alcun tipo. Gli abitanti sono convinti «che il mondo averà da ridursi a vivere come essi fanno» e vedono «gran segni dell'union del mondo» nello scompiglio che lo domina attualmente. Nel tracciare questo quadro, la prosa di Campanella si sviluppa in modo ordinato e razionale, senza particolari invenzioni stilistiche, accendendosi solo in alcune lapidarie sentenze e in ironiche allusioni all'irrazionalità delle società costituite. Il fatto che la vita della città del sole sia descritta indirettamente, per bocca del presunto navigatore genovese, costringe l'abituale tensione profetica di Campanella a controllarsi e limitarsi: in tal modo al lettore quella società ideale appare lontana, fissata in un perfezione troppo luminosa e inafferrabile.

Un comunismo
non egualitario

Una prosa
razionale
e ordinata

5.6.13. *La poesia di Campanella.*

Campanella manifestò sempre uno spiccato interesse per la poesia. Ne definì le funzioni, all'interno del piano generale della natura e della conservazione della società umana, in una giovanile *Poetica* in volgare, rimasta allora inedita, e in una più ampia *Poetica* in latino, inserita nella *Philosophia rationalis* (1638). Le sue idee in proposito partono dal presupposto che vi sia uno stretto legame tra poesia e magia, ma si svolgono poi in una prospettiva nettamente aristotelica, esaltando le forme poetiche che comunicano direttamente la verità e scagliandosi contro la finzione e l'artificio fine a se stessi.

Interesse
per la poesia:
la *Poetica*

Le numerose poesie da lui composte rivelano un'educazione letteraria che non ignora la poesia manieristica del tardo Cinquecento. Ma i suoi testi veramente importanti sono tutti compresi nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla* (soprannome dove *Squilla* rinvia per metonimia a *Campanella*), che risalgono in massima parte al primo decennio della prigionia.

Scelta d'alcune
poesie filosofiche

Accompagnata da un commento dello stesso autore, la raccolta fu pubblicata in Germania nel 1622, a cura dell'amico Tobia Adami.

La poesia riassume (in un nesso strettissimo fra testi poetici e commento) il senso globale dell'esperienza umana, filosofica, politica e religiosa di Campanella. Il suo tragico destino individuale si pone qui come segno e parte di un più ampio destino dell'umanità, regolato dallo sguardo di Dio. Siamo ben distanti da tutte le forme correnti della poesia del secolo XVI e del XVII, in un'inquietante solitudine dove la ricerca poetica si pone come intervento nel processo del mondo, come strumento di comunicazione magica col suo significato più profondo. Abbandonati i modelli contemporanei, Campanella sembra risalire direttamente a Dante, sia nelle scelte linguistiche, sia nell'anelito di giustizia, nel tono appassionato e profetico. Si percepiscono echi di un rude linguaggio popolare, riprese sublimi del linguaggio biblico, concetti fulminanti che fanno pensare in parte all'arguzia barocca, formule tecniche del linguaggio

Poesia come
comunicazione
magica

filosofico. Tutto ciò viene espresso con una concentrazione assoluta che semplifica il movimento sintattico e lo rende spesso aspro e oscuro. Sempre fortissimo è però il legame tra sviluppo logico e movimento fantastico: la materia filosofica più astrusa si accende di presenze materiali e corporee (particolare forza rappresentativa assumono così le figure dell'alimentazione, della digestione, dell'organico compenetrarsi tra i corpi e la materia).

La natura
e il male

La parola del poeta intende calarsi entro il libro vero della natura, che si oppone ai libri falsi costruiti dai poeti profani. La natura è riconosciuta come benefica e divina, benché sul poeta pesi l'ossessione del male che domina sulla terra: male necessario, che gli esseri naturali si fanno vicendevolmente nella lotta per la conservazione, e che gli uomini si fanno con l'ingiustizia e la corruzione della società.

La speranza
e la paura

In momenti di grande tensione, come nelle tre canzoni dette «orazioni tre in salmodia metafisica congiunte insieme», Campanella parla con nuda essenzialità della propria sofferenza di prigioniero, accettata come effetto della volontà divina, e nello stesso tempo sembra scattare in un impossibile tentativo di forzare la situazione, di costringere Dio a modificarla. Nella sua speranza religiosa e profetica si insinuano il dubbio, un senso di vuoto, il timore del silenzio divino e la rabbia per il divario esistente tra l'attesa del futuro, così luminoso e sicuro, e la desolata realtà del presente. Ma dall'abisso del futuro balenano improvvisi annunci di felicità e di gloria; così, il drammatico percorso delle tre canzoni appena ricordate si conclude con il fantastico annuncio di una liberazione al grido di «Viva, viva Campanella!»

La polemica
sociale

Si impongono poi alcuni eccezionali momenti di polemica sociale, che assumono quasi l'aspetto di parabole religiose ed esprimono la rabbia popolare con un crudo linguaggio realistico: appaiono qui i segni truci della tirannide e dell'oppressione, della volgarità della «ragion di Stato», ma anche i segni della cieca acquiescenza dei popoli, incapaci di ribellarsi.

Nella sua solitudine, la voce del poeta-profeta rompe il fondale di cartapesta del tradizionale linguaggio poetico: non lo usa per esaltare il presente, ma per uscire dai suoi limiti. Le sue aspirazioni e illusioni, le sue contraddizioni e ossessioni, le stesse deformazioni del suo pensiero a cui lo costrinsero le persecuzioni subite, diventano infine un segno di forza, fissano in forme vigorose e laceranti il senso del suo conflitto con la società della Controriforma.

5.7. Galileo Galilei

5.7.1. Ricerca, precisione, verifica: le accademie scientifiche.

Mentre le esperienze di Bruno e di Campanella, con i loro propositi di rivolgimento radicale, si svolgono in opposizione alla società italiana del tempo, la nuova scienza sperimentale e le scoperte rivoluzionarie di Galilei sono radicate in un contesto di rapporti sociali, di collaborazione con poteri e istituzioni, e suscitano l'interesse di molti esponenti della nobiltà e del clero. La nuova scienza non si propone di rompere gli equilibri sociali e politici contemporanei, ma cerca in essi uno spazio per muoversi liberamente, per sviluppare ricerche ed esperienze.

Nuova scienza
e istituzioni

Alla ricerca delle migliori condizioni per lo sviluppo del lavoro scientifico mirano le accademie scientifiche, che intendono mettere in rapporto tra loro studiosi e scienziati di origine diversa, al di fuori delle tradizionali istituzioni universitarie e cortigiane, e permettere, con l'ausilio di forze diverse, lo svolgimento di complessi programmi di studio della natura.

Le accademie
scientifiche

Nel 1603, per iniziativa del principe FEDERICO CESI (1585-1630), venne fondata a Roma l'Accademia dei Lincei, allo scopo di favorire lo sviluppo di un nuovo sapere a cui lo stesso Galilei aderì nel 1611. L'Accademia divenne uno dei maggiori sostegni della scienza galileiana e, in una certa fase, fu appoggiata dai settori più aperti del mondo nobiliare ed ecclesiastico romano. La morte di Cesi e la condanna di Galilei da parte della Chiesa furono un duro colpo per l'Accademia, che cessò la sua attività nel 1651 (per la sua rifondazione cfr. DATI, tav. 60).

L'Accademia
dei Lincei

Nella seconda metà del Seicento altre importanti accademie scientifiche, espressione di una cultura laica e razionale mai del tutto sconfitta, sorsero in altri centri italiani: la fiorentina Accademia del Cimento attiva tra il 1657 e 1667 e la napoletana Accademia degli Investiganti (fondata nel 1650).

5.7.2. La vita, le scoperte, le battaglie di Galileo Galilei.

La vicenda umana e intellettuale di Galileo è dominata dal tentativo di realizzare una collaborazione tra le forze dominanti della società italiana e le prospettive della nuova scienza, di trovare spazio nel mondo dell'assolutismo e della Controriforma per un lavoro scientifico libero e autonomo. Il prestigio delle sue invenzioni e scoperte e l'appoggio ottenuto da alcuni poteri politici lo

Per un libero
lavoro
scientifico

convincono che le sue teorie scientifiche possano essere fatte proprie da tutto il mondo culturale italiano e dalla stessa Chiesa cattolica, all'interno della quale egli gode del resto di vari sostegni. Egli pensa inoltre che in queste condizioni la scienza italiana possa avere uno sviluppo di altissimo livello, capace di darle un ruolo preminente nel contesto internazionale. Ritiene che, dopo aver guidato lo sviluppo letterario e artistico europeo nel Quattrocento e nel Cinquecento, l'Italia possa svolgere un ruolo analogo nell'ambito delle nuove scienze della natura (per la cui diffusione egli ritiene essenziale l'impegno nella scrittura, nella elaborazione linguistica). Gli eccezionali risultati scientifici da lui raggiunti suscitano nella cultura laica, soprattutto negli anni Dieci del secolo XVII, un entusiastico assenso, la consapevolezza che si è aperta un'epoca nuova, moderna. Ma la Chiesa della Controriforma non accetta il principio della libertà e dell'autonomia della ricerca scientifica e con la condanna ufficiale di Galileo nel 1633 mette brutalmente fine a ogni speranza di collaborazione tra la nuova scienza e le forze dominanti della società italiana. La scienza italiana continuerà a svilupparsi, anche ad altissimo livello, nella scia dell'insegnamento di Galileo, ma non potrà più avere una prospettiva tanto vasta e ambiziosa, dovrà chiudersi in ambiti appartati e specialistici, farsi estremamente guardingo verso il potere politico e religioso. Così i grandi «progressi» della nuova scienza si imporranno soprattutto fuori d'Italia.

Opposizione della Chiesa

La vita e gli studi

Di nobile famiglia fiorentina decaduta, GALILEO GALILEI nacque il 15 febbraio 1564 a Pisa, dove il padre Vincenzo, letterato e musicista (cfr. 5.5.3) si occupava di attività commerciali. Nel 1574 la famiglia tornò a Firenze, dove Galileo ricevette una buona educazione letteraria; nel 1581 entrò all'università di Pisa come studente di medicina, ma si orientò soprattutto verso lo studio della matematica e degli scritti di Archimede. Nell'85 lasciò Pisa senza essersi addottorato, e tornò a Firenze, dove scrisse un primo trattato latino, *Theoremata circa centrum gravitatis solidorum* (Teoremi sul centro di gravità dei solidi, 1585) e un trattatello in volgare, *La bilancetta* (1586), descrizione di una bilancia idrostatica da lui inventata. Con l'appoggio del matematico Guidubaldo Del Monte (1545-1607) ottenne nel 1589 un insegnamento di matematica nell'università di Pisa. Nel 1591, alla morte del padre, che gli lasciò la responsabilità di una famiglia piuttosto numerosa, la sua situazione economica divenne molto difficile. In questi anni intraprese le ricerche sul moto, iniziando a scrivere il trattato *De motu* (Sul moto): animato da una forte insoddisfazione verso la scienza aristotelica, egli mirava, peraltro in forme ancora incerte, a fondare una nuova teoria della dinamica.

Le ricerche sul moto

All'università di Padova

Nel 1592 fu chiamato alla cattedra di matematica dell'università di Padova, che occupò fino al 1610. Il contatto con quel mondo universitario accrebbe la sua diffidenza verso l'insegnamento ufficiale delle scienze, verso i metodi e le prospettive allora in uso. Ma importanti spunti trasse dalla frequentazione di tecnici e di ingegneri al servizio della Repubblica di Venezia. Ebbe rapporti con autorevoli esponenti della nobiltà veneziana, per i quali teneva lezioni private, in cui presentava i suoi esperimenti e le sue teorie. Strinse amicizia con Paolo Sarpi (cfr. 5.1.10) e iniziò rapporti epistolari con i maggiori scienziati europei, da Keplero a Welsler, a Gasendi. Dalla convivenza con Marina Gamba ebbe tre figli.

I soli titoli delle opere scritte in questo periodo padovano possono mostrare la

varietà e la ricchezza dei suoi interessi: il *Trattato di fortificazione*, la *Breve istruzione all'architettura militare* e *Le Meccaniche*, scritti intorno al '93; il *Trattato della sfera ovvero cosmografia* (1597), che è una esposizione didattica del sistema tolemaico; *Le operazioni del compasso geometrico e militare* (1606), che descrive un'invenzione dello stesso autore. Convinto della validità del sistema copernicano, formulò alcune leggi fisiche fondamentali, come quella dell'oscillazione del pendolo (1602) e quelle della caduta dei gravi (1604 e 1609), e costruì vari strumenti (oltre il compasso sopra ricordato, l'orologio a pendolo e macchine per l'irrigazione).

L'attività padovana

Le sue ricerche di ottica e la notizia di imperfetti strumenti d'ingrandimento in uso nell'Europa del Nord, lo portarono nel 1609 alla costruzione del cannocchiale. Questa invenzione ebbe effetti sconvolgenti, perché permise di puntare per la prima volta verso il cielo uno sguardo assai più acuto di quello umano e di verificare la validità del sistema copernicano. Delle proprie scoperte – in primo luogo la natura montuosa della luna, l'individuazione di stelle prima sconosciute e di quattro satelliti del pianeta Giove, chiamati «pianeti medicei» in omaggio al granduca di Toscana – Galileo dette notizia alla comunità scientifica internazionale con un breve scritto uscito all'inizio del 1610, il *Sidereus Nuncius* (Nunzio delle stelle), dedicato a Cosimo II de' Medici. Per il suo grande prestigio gli fu allora assegnato il titolo di «primario matematico e filosofo» granducale, che gli garantiva la tranquillità economica e l'esenzione dall'insegnamento. La scelta di tornare a Firenze, sotto un regime assolutistico che permetteva indubbiamente minore libertà intellettuale rispetto alla Repubblica di Venezia, si spiega con la possibilità che esso gli offriva di dedicarsi con maggiore agio alla ricerca e di staccarsi dall'invidioso e repressivo ambiente universitario. La posizione di Firenze, legata assai più di Venezia alla Curia romana, poteva però creare notevoli difficoltà alle audaci prospettive teoriche di Galileo, che rischiavano di entrare in contraddizione con la tradizione di pensiero della Chiesa. Ma egli cercò di volgere la situazione a suo favore, cercando proprio a Roma dove si recò nel 1611 – non solo presso l'Accademia dei Lincei, ma anche in diversi settori del mondo ecclesiastico – un appoggio alle sue scoperte che arginasse la già dura opposizione degli scienziati tradizionalisti.

Il cannocchiale

Il ritorno a Firenze

Un viaggio a Roma

Mentre Galileo accentuava la sua polemica antiaristotelica pubblicando nel 1612 il *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono*, si precisava su vari fronti l'opposizione alle sue scoperte, alla quale egli, in modo battagliero e spregiudicato, ribatteva con difese polemiche e con chiarimenti teorici, specie attraverso lettere a scienziati e a illustri personaggi. Ma ben presto la posizione dei gesuiti, inizialmente favorevole, divenne diffidente e sospettosa, fino a diventare del tutto ostile dopo la pubblicazione di tre lettere indirizzate a Marco Welsler, col titolo di *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti* (1613), in polemica proprio con un gesuita. Poiché le più gravi riserve alla sua adesione al sistema copernicano venivano dal fatto che esso contraddiceva certe asserzioni della *Bibbia*, Galileo scrisse poi quattro celebri lettere sui rapporti tra scienza e Sacra Scrittura, note come *lettere copernicane*.

La polemica con i gesuiti

Ma, nonostante gli appoggi di cui Galileo godeva anche presso molti ecclesiastici, nel febbraio 1615 l'Inquisizione ricevette una denuncia contro di lui da parte di un domenicano; con un decreto del 24 febbraio 1616 il cardinale Bellarmino (cfr. 5.1.4) dichiarava l'inconciliabilità tra fede cattolica e teoria copernicana e proibiva i libri di Copernico finché non fossero stati corretti. Galileo non veniva direttamente condannato: si riconosceva il suo prestigio, ma lo si invitava ad astenersi dall'insegnare e dall'appoggiare la teoria copernicana.

Condanna di Copernico

Tornato a Firenze amareggiato, Galileo riprese ben presto il suo lavoro, senza rinunciare a intervenire nelle discussioni scientifiche. Un'occasione fu offerta dall'apparizione di tre comete nel 1618 e da un trattato a esse dedicato dal gesuita Orazio Grassi (1583-1654). Contro questo Galileo scrisse *Il Saggiatore*, stampato nel 1623 e dedicato al nuovo papa Urbano VIII (cfr. 5.1.2), vecchio amico dello scienziato e assai diffidente nei confronti dei gesuiti, che faceva sperare in una maggiore apertura della Chiesa verso la nuova scienza. In questo clima egli si concentrò con alacrità nella stesura della grande opera cosmologica a cui pensava da tempo, il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*.

Essa venne terminata nel febbraio del 1632. Ma, nonostante gli accorgimenti usati (cfr. 5.7.4), fu subito evidente la carica rivoluzionaria dell'opera: l'Inquisizione e i gesuiti si scatenarono contro il libro, che già aveva riscosso un grande successo quando fu sequestrato; l'autore, intanto, riceveva l'ordine di recarsi a Roma. Lì fu processato nella primavera del 1633 e condannato per aver trasgredito all'ingiunzione ricevuta nel 1616, mentre veniva ribadita la condanna del sistema copernicano sulla base dell'autorità della Sacra Scrittura. Il papa Urbano VIII aveva infatti rinunciato a sostenere Galileo, sentendosi danneggiato dall'audacia del *Dialogo* e dal fatto di averne approvato la pubblicazione. Si trattò di una delle più assurde espressioni dell'intolleranza della Chiesa controriformistica, della sua ostilità a ogni libero sviluppo della conoscenza. Il 22 giugno 1633 Galileo dovette recarsi dinanzi alla Congregazione del Santo Uffizio e abiurare, in ginocchio, la realtà oggettiva e «naturale» che il suo genio gli aveva permesso di verificare concretamente. Era una umiliazione gravissima per tutta la cultura laica italiana: essa rappresentava la definitiva chiusura della Chiesa ai nuovi sviluppi della cultura europea, il suo cieco arroccamento nel passato e nella superstizione. Si dovrà aspettare il nostro secolo perché essa guardi a tutta la vicenda come a un malaugurato errore giudiziario.

Rispetto a tanti martiri della Controriforma, Galileo subì comunque un trattamento meno terribile, grazie al prestigio internazionale e alla sua sottomissione. Non gli toccò la prigione, ma una forma di residenza coatta, prima a Siena, poi dal dicembre 1633 nel suo villino di Arcetri, vicino Firenze, con la figlia Virginia, che però morì nell'aprile 1634. Dopo un periodo di quasi totale isolamento, ebbe il permesso di recarsi in città e di ricevere visite. I dispiaceri e la vecchiaia lo avevano però debilitato; nel 1637 divenne completamente cieco. Fu confortato dalla solidarietà degli scienziati di tutta Europa, con i quali continuava ad avere rapporti, e trovò la forza di lavorare alla stesura di un ultimo grande trattato scientifico, che apparve nel 1638 a Leida, nella libera Olanda, col titolo *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica ed i movimenti locali*. Assistito dal fedele allievo VINCENZO VIVIANI (1622-1703), poté ancora scrivere, nel 1640, una *Lettera sul candore della luna*; morì ad Arcetri l'8 gennaio 1642.

5.7.3. Dai libri degli uomini al libro della natura.

Alcuni scritti giovanili, non destinati alla pubblicazione, mostrano l'importanza che nell'educazione di Galileo ebbero gli interessi letterari, secondo la buona tradizione fiorentina, di cui egli fece proprie le esigenze di misura e di equilibrio linguistico, con un orientamento classicistico che non ha nulla di esteriore e accademico, ma è guidato da un'esigenza di precisione, chiarezza, razionalità.

Notevoli soprattutto le *Considerazioni al Tasso*, probabilmente del 1590, un in-

sieme di appunti di lettura sulla *Gerusalemme liberata*, con critiche e riserve spesso assai dure e schematiche, che seguono la polemica, allora ancora in corso, tra Tasso e i fiorentini (cfr. 5.2.6). In modi anche aspri e faziosi, Galileo oppone a quella che gli pare l'oscurità e la tortuosità di Tasso il libero e aperto movimento del suo poeta preferito, l'Ariosto.

L'interesse di Galileo per la letteratura non implica la riduzione della scienza a semplice rapporto col sapere libresco: la sua costante polemica contro la scienza universitaria del tempo colpisce proprio il fatto che essa fosse costruita sui libri e non sullo studio della realtà. La scienza deve rifiutare il principio di autorità (su cui si basavano gli aristotelici) e non deve accettare passivamente le astratte idee suggerite da pochi testi consacrati: non si può conoscere il mondo se ci si limita «a interpretare, essendo uomini, i detti di un altr'uomo, rivolgendo notte e giorno gli occhi intorno ad un mondo dipinto sopra certe carte, senza mai sollevarli a quello vero e reale, che, fabbricato dalle proprie mani di Dio, ci sta, per nostro insegnamento, sempre aperto innanzi». Basandosi sulla metafora del libro della natura – che abbiamo visto anche in Campanella (cfr. 5.6.13) – Galileo si scaglia contro chi crede che «la filosofia sia un libro e una fantasia d'uomo» e afferma che essa «è scritta in questo grandissimo libro» dell'universo, tutto composto «in lingua matematica».

In questo ripudio del principio di autorità si pone subito il problema del rapporto tra scienza e dogmi della fede, che Galileo affronta lucidamente nelle *lettere copernicane*. La soluzione da lui proposta sta nella separazione rigorosa dei due ambiti: la verità di Dio ci viene trasmessa sia dal libro vivente della natura sia dalla Sacra Scrittura: nell'ambito dei fenomeni naturali occorre fondare ogni giudizio su ciò che si può osservare e verificare, perché Dio ne offre la conoscenza direttamente allo sguardo e all'intelligenza dell'uomo; il linguaggio della Scrittura è interpretabile a livelli diversi, poiché oltre quelli apparenti nasconde significati più profondi, e comunque parlando della natura deve adattarsi alle cognizioni comuni degli uomini a cui si rivolge nel tempo. I processi della natura, organismo perfettamente autonomo dall'uomo, non possono comunque essere adattati a schemi conoscitivi precostituiti: nessuno strumento o intervento umano può in alcun modo deformare e modificare le leggi naturali («la natura non permette di essere superata né defraudata dall'arte»). Si nega così ogni pensiero di tipo magico e si riconosce che si può agire sulla natura soltanto conformandosi alle sue leggi fondamentali, indipendenti dai sogni e dalle credenze degli uomini. In questo processo la scienza matematica svolge un ruolo determinante, fornendo schemi razionali di misurazione e di calcolo delle forze che agiscono in natura e permettendo di ottenere «necessarie dimostrazioni», che vanno però integrate e verificate attraverso «sensate esperienze».

Si aprono così nuove strade per il sapere e l'agire umano, per un'azione spregiudicata sulla natura, vista come entità autonoma, estranea ai sogni e ai desideri degli uomini: ma ciò rende più libero l'uomo, proprio in quanto riconosce la piena dignità della natura.

Urbano VIII

Il processo

L'abiura

Ad Arcetri

Classicismo
come razionalitàConsiderazioni
al TassoIl libro
della naturaScienza e fede:
le lettere
copernicaneMatematica
e leggi naturali

Tornato a Firenze amareggiato, Galileo riprese ben presto il suo lavoro, senza rinunciare a intervenire nelle discussioni scientifiche. Un'occasione fu offerta dall'apparizione di tre comete nel 1618 e da un trattato a esse dedicato dal gesuita Orazio Grassi (1583-1654). Contro questo Galileo scrisse *Il Saggiatore*, stampato nel 1623 e dedicato al nuovo papa Urbano VIII (cfr. 5.1.2), vecchio amico dello scienziato e assai diffidente nei confronti dei gesuiti, che faceva sperare in una maggiore apertura della Chiesa verso la nuova scienza. In questo clima egli si concentrò con alacrità nella stesura della grande opera cosmologica a cui pensava da tempo, il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*.

Essa venne terminata nel febbraio del 1632. Ma, nonostante gli accorgimenti usati (cfr. 5.7.4), fu subito evidente la carica rivoluzionaria dell'opera: l'Inquisizione e i gesuiti si scatenarono contro il libro, che già aveva riscosso un grande successo quando fu sequestrato; l'autore, intanto, riceveva l'ordine di recarsi a Roma. Lì fu processato nella primavera del 1633 e condannato per aver trasgredito all'ingiunzione ricevuta nel 1616, mentre veniva ribadita la condanna del sistema copernicano sulla base dell'autorità della Sacra Scrittura. Il papa Urbano VIII aveva infatti rinunciato a sostenere Galileo, sentendosi danneggiato dall'audacia del *Dialogo* e dal fatto di averne approvato la pubblicazione. Si trattò di una delle più assurde espressioni dell'intolleranza della Chiesa controriformistica, della sua ostilità a ogni libero sviluppo della conoscenza. Il 22 giugno 1633 Galileo dovette recarsi dinanzi alla Congregazione del Santo Uffizio e abiurare, in ginocchio, la realtà oggettiva e «naturale» che il suo genio gli aveva permesso di verificare concretamente. Era una umiliazione gravissima per tutta la cultura laica italiana: essa rappresentava la definitiva chiusura della Chiesa ai nuovi sviluppi della cultura europea, il suo cieco arroccamento nel passato e nella superstizione. Si dovrà aspettare il nostro secolo perché essa guardi a tutta la vicenda come a un malaugurato errore giudiziario.

Rispetto a tanti martiri della Controriforma, Galileo subì comunque un trattamento meno terribile, grazie al prestigio internazionale e alla sua sottomissione. Non gli toccò la prigione, ma una forma di residenza coatta, prima a Siena, poi dal dicembre 1633 nel suo villino di Arcetri, vicino Firenze, con la figlia Virginia, che però morì nell'aprile 1634. Dopo un periodo di quasi totale isolamento, ebbe il permesso di recarsi in città e di ricevere visite. I dispiaceri e la vecchiaia lo avevano però debilitato; nel 1637 divenne completamente cieco. Fu confortato dalla solidarietà degli scienziati di tutta Europa, con i quali continuava ad avere rapporti, e trovò la forza di lavorare alla stesura di un ultimo grande trattato scientifico, che apparve nel 1638 a Leida, nella libera Olanda, col titolo *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica ed i movimenti locali*. Assistito dal fedele allievo VINCENZO VIVIANI (1622-1703), poté ancora scrivere, nel 1640, una *Lettera sul candore della luna*; morì ad Arcetri l'8 gennaio 1642.

5.7.3. Dai libri degli uomini al libro della natura.

Alcuni scritti giovanili, non destinati alla pubblicazione, mostrano l'importanza che nell'educazione di Galileo ebbero gli interessi letterari, secondo la buona tradizione fiorentina, di cui egli fece proprie le esigenze di misura e di equilibrio linguistico, con un orientamento classicistico che non ha nulla di esteriore e accademico, ma è guidato da un'esigenza di precisione, chiarezza, razionalità.

Notevoli soprattutto le *Considerazioni al Tasso*, probabilmente del 1590, un in-

sieme di appunti di lettura sulla *Gerusalemme liberata*, con critiche e riserve spesso assai dure e schematiche, che seguono la polemica, allora ancora in corso, tra Tasso e i fiorentini (cfr. 5.2.6). In modi anche aspri e faziosi, Galileo oppone a quella che gli pare l'oscurità e la tortuosità di Tasso il libero e aperto movimento del suo poeta preferito, l'Ariosto.

L'interesse di Galileo per la letteratura non implica la riduzione della scienza a semplice rapporto col sapere libresco: la sua costante polemica contro la scienza universitaria del tempo colpisce proprio il fatto che essa fosse costruita sui libri e non sullo studio della realtà. La scienza deve rifiutare il principio di autorità (su cui si basavano gli aristotelici) e non deve accettare passivamente le astratte idee suggerite da pochi testi consacrati: non si può conoscere il mondo se ci si limita «a interpretare, essendo uomini, i detti di un altr'uomo, rivolgendo notte e giorno gli occhi intorno ad un mondo dipinto sopra certe carte, senza mai sollevarli a quello vero e reale, che, fabbricato dalle proprie mani di Dio, ci sta, per nostro insegnamento, sempre aperto innanzi». Basandosi sulla metafora del libro della natura – che abbiamo visto anche in Campanella (cfr. 5.6.13) – Galileo si scaglia contro chi crede che «la filosofia sia un libro e una fantasia d'uomo» e afferma che essa «è scritta in questo grandissimo libro» dell'universo, tutto composto «in lingua matematica».

In questo ripudio del principio di autorità si pone subito il problema del rapporto tra scienza e dogmi della fede, che Galileo affronta lucidamente nelle *Lettere copernicane*. La soluzione da lui proposta sta nella separazione rigorosa dei due ambiti: la verità di Dio ci viene trasmessa sia dal libro vivente della natura sia dalla Sacra Scrittura: nell'ambito dei fenomeni naturali occorre fondare ogni giudizio su ciò che si può osservare e verificare, perché Dio ne offre la conoscenza direttamente allo sguardo e all'intelligenza dell'uomo; il linguaggio della Scrittura è interpretabile a livelli diversi, poiché oltre quelli apparenti nasconde significati più profondi, e comunque parlando della natura deve adattarsi alle cognizioni comuni degli uomini a cui si rivolge nel tempo. I processi della natura, organismo perfettamente autonomo dall'uomo, non possono comunque essere adattati a schemi conoscitivi precostituiti: nessuno strumento o intervento umano può in alcun modo deformare e modificare le leggi naturali («la natura non permette di essere superata né defraudata dall'arte»). Si nega così ogni pensiero di tipo magico e si riconosce che si può agire sulla natura soltanto conformandosi alle sue leggi fondamentali, indipendenti dai sogni e dalle credenze degli uomini. In questo processo la scienza matematica svolge un ruolo determinante, fornendo schemi razionali di misurazione e di calcolo delle forze che agiscono in natura e permettendo di ottenere «necessarie dimostrazioni», che vanno però integrate e verificate attraverso «sensate esperienze».

Si aprono così nuove strade per il sapere e l'agire umano, per un'azione spregiudicata sulla natura, vista come entità autonoma, estranea ai sogni e ai desideri degli uomini: ma ciò rende più libero l'uomo, proprio in quanto riconosce la piena dignità della natura.

Considerazioni al Tasso

Il libro della natura

Scienza e fede: le lettere copernicane

Matematica e leggi naturali

Urbano VIII

Il processo

L'abiura

Ad Arcetri

Classicismo come razionalità

Le scoperte

Si tratta di un vero rivolgimento antropologico, a cui si accompagna un'eccezionale quantità di conquiste scientifiche, con le quali Galileo ha posto le fondamenta della fisica moderna: la *fisica classica*. Al centro delle sue ricerche è la fisica dei «gravi», del moto e della caduta, che, combinandosi con l'astronomia, ha permesso di appurare la validità del sistema copernicano, smantellando ogni credenza in un ordinamento gerarchico dell'universo. Su questa base Galileo è giunto a definire la persistenza della velocità dei corpi, avvicinandosi alla formulazione del principio d'inerzia, e scoprendo il secondo principio della dinamica, con la legge di caduta dei gravi. Ha individuato la relatività dei movimenti, essenziale per spiegare il movimento di rotazione della terra, e ha definito modi di scomposizione analitica delle misure che hanno preparato lo sviluppo del calcolo infinitesimale.

5.7.4. I grandi scritti scientifici.

Siderius Nuncius

Tra gli scritti che comunicarono al mondo le scoperte della nuova scienza galileiana, il breve testo latino *Siderius Nuncius* (1610) conserva ancor oggi tutto il fascino di una esaltante immersione nella luce del cielo, animato com'è dall'entusiasmo che si accende alla contemplazione degli astri.

L'epistolario

Ma tra gli scritti di Galileo non si possono trascurare le numerosissime lettere, spesso molto ampie, che ci permettono di seguire passo passo lo svolgersi della sua ricerca, i suoi progetti di politica culturale, la sua difesa delle proprie scoperte, i suoi attacchi agli avversari.

Il Saggiatore

Il Saggiatore, lo scritto polemico contro Grassi apparso nel 1623 (cfr. 5.7.2), è, tra le opere di Galileo, la più carica di elementi letterari, fitta di scatti inventivi, sorprese, battute scintillanti. È un bizzarro *pastiche*, una discussione intellettuale pungente e sarcastica, attenta non soltanto a mettere in luce gli errori dell'avversario, ma a colpire in primo luogo il suo atteggiamento di fondo, la sua cultura mistificatoria e tutta esteriore, contraria a una prospettiva scientifica autentica. All'intrusione della retorica, all'uso di presupposti teorici non dimostrati, alle dichiarazioni a effetto utili a fare presa sul pubblico, Galileo oppone il proprio metodo rivoluzionario, la sicurezza della verifica sperimentale.

Pervasa da una magistrale ironia, quest'opera vuol anche essere una distaccata rappresentazione della vanità intellettuale, degli usi strumentali della scienza, degli equivoci intrecci tra sapere scientifico e istituzioni che caratterizzano il programma dei gesuiti. Anche se le tesi che Galileo vi formula sulla natura delle comete sono state poi smentite, *Il Saggiatore* resta un modello ancora attuale di libera polemica, di coraggiosa denuncia delle forme culturali chiuse od opportunistiche.

Dialogo sopra i due massimi sistemi

Il Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano, stampato nel 1632, è dedicato al granduca Ferdinando II de' Medici. Per sfuggire ai sospetti dell'Inquisizione, l'opera si serve di schermi, ambiguità, simulazioni, in un serrato gioco delle parti: nella premessa «al discreto lettore», si dichiara che nel corso del dialogo il sistema copernicano viene sostenuto «soltanto per capriccio matematico», per mostrare fuori d'Italia la fertilità dell'in-

gegno italiano; e la struttura stessa dell'opera serve a occultare le idee dell'autore, inserendole in un vivace dialogo tra diversi interlocutori, in una incessante sequenza di discussioni, problemi specifici, intoppi, soluzioni di questioni particolari. La «tesi» copernicana è come velata da questi percorsi tortuosi, da precisazioni e correzioni, da avvertimenti e ritrattazioni che fanno pensare al metodo della «dissimulazione onesta» (cfr. 5.3.2). Ma la verità scientifica non può non imporsi con chiarezza, rompere comunque i limiti imposti da queste cautele.

Una tesi dissimulata

Ma, una volta accettato il metodo dialogico, si impone, nonostante tutto, una sola forma di conoscenza veramente valida: quella che si interroga sulle proprie ragioni, che si misura con la realtà, che si muove verso nuove mete, verso ciò che non è stato ancora svelato e spiegato. Ne risulta destituito non solo l'aristotelismo, ma qualsiasi atteggiamento di subalternità verso nozioni non verificate. I diversi punti di vista non vengono esposti in astratto, ma si incarnano con vivacità nei discorsi di tre interlocutori. Alla discussione, vivacissima, si adatta perfettamente la definizione che ne diede Campanella, il quale parlò di vera e propria «comedia filosofica».

Una «comedia filosofica»

Le argomentazioni scientifiche che si delineano nel corso di questa schermaglia paiono sospese nel silenzio dell'universo, nel riflesso misterioso dei corpi celesti: le guida l'entusiasmo dell'osservazione e della ricerca, l'assorta volontà di colloquiare con una realtà distinta dall'uomo, colta nelle leggi «necessarie» che la regolano. Ma nello stesso tempo si affaccia l'ironia, che prende corpo dal contrasto tra la sicura coscienza scientifica di Sagredo e Salviati, e l'improbabile ingenuità di Simplicio. L'ultima grande opera di Galileo, i *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica ed i movimenti locali* (cfr. 5.7.2, ma il titolo non è dell'autore), è assai meno suggestiva dal punto di vista letterario, non ha il tono ironico e polemico del *Dialogo*, ma è risolutiva dal punto di vista scientifico.

Argomentazioni scientifiche e ironia

Discorsi e dimostrazioni matematiche

5.7.5. La fondazione della prosa scientifica moderna.

Galileo non è soltanto il primo grande scienziato moderno, ma anche il fondatore di una nuova prosa scientifica, di grande rigore e di grande sapienza letteraria. Importante è in primo luogo il fatto che, per le sue opere principali, egli scelga il volgare, abbandonando il latino filosofico-scientifico (che pure sapeva usare con precisione e chiarezza), allora ancora predominante nelle università e nella comunità scientifica internazionale. Scegliendo il volgare, Galileo mostra di rivolgersi a un pubblico più largo di quello degli accademici e degli studiosi: egli intende comunicare con tecnici e ingegneri e con un ampio pubblico di «intendenti» e «virtuosi», nobili colti e attenti al progresso della conoscenza, ma non specialisti. Galileo vede nella lingua italiana la nuova lingua scientifica europea: essa deve assumere su di sé il tema del nuovo rapporto scienza-natura, essendo libera da tutte le incrostazioni che una lunghissima tradizione ha lasciato sul latino scolastico e universitario. La parola della scienza non deve chiudersi in un tecnicismo indifferente alla comunicazione e alle scelte espressive, non deve tagliare i ponti con le forme letterarie, ma contribuire a creare una letteratura basata su un linguaggio razionale e concreto.

La scelta del volgare

Influenze padovane La prosa di Galileo si costruisce così nel rifiuto dei modelli formali astratti. Da questo punto di vista è assai importante per lui il contatto con l'ambiente padovano, dove persisteva una tradizione che nel secolo XVI aveva combattuto il formalismo linguistico, esaltando il valore naturale e comunicativo del linguaggio (un grande modello in questo senso era stato Ruzante, che Galileo lesse e apprezzò). L'educazione letteraria fiorentina, orientata in senso moderatamente classicistico, porta d'altra parte Galileo al rifiuto di ogni oscurità e complicazione artificiosa, di ogni prospettiva manieristica o barocca.

Il rapporto con la cultura fiorentina La base fiorentina della lingua di Galileo si spoglia però dei caratteri marcatamente locali, tendendo piuttosto a dispiegarsi in un italiano «medio», preciso e pacato, sicuro nel proprio argomentare, capace di soffermarsi pazientemente sulle varie sfumature della realtà, senza forzarne i contorni, puntando invece a conclusioni convincenti. La lingua diventa così veicolo essenziale della conoscenza; sa servirsi degli strumenti retorici e talvolta giunge perfino ad adattarsi agli aspetti più moderati dello stile barocco, ma rifiuta con decisione l'idea di una spontanea e sotterranea solidarietà tra lingua e mondo, in quanto il linguaggio della natura non è quello della poesia, ma quello della matematica.

L'ironia C'è però un particolare strumento retorico che domina sapientemente la prosa di Galileo. Si tratta dell'ironia, che crea momenti di distacco e di sospensione, corrode sottilmente le false credenze e le false teorie, sa ridimensionare il discorso stesso nel suo divenire, e più in generale si traduce in una rappresentazione della difformità tra le supposizioni degli uomini e la realtà delle cose: per questo è tanto spiccata la predilezione di Galileo per il più grande poeta ironico della nostra letteratura, l'Ariosto.

Il bisogno di precisione Oltre che per questi aspetti, la prosa di Galileo si caratterizza per la ricerca di un'estrema precisione: la nuova scienza non può fermarsi all'indeterminatezza, deve descrivere la realtà con termini rigorosi, rendendosi conto nello stesso tempo del carattere fittizio e convenzionale dei termini stessi, dello scarso che comunque rimane tra i nomi e la realtà oggettiva.

Galileo si impegna a definire un linguaggio quanto più esatto possibile: ma, coerentemente col suo atteggiamento, si rifiuta di introdurre *ex novo* termini specialistici, che di solito venivano conati da radici greche, e preferisce trasferire in ambito tecnico parole del linguaggio comune, dai significati estremamente puntuali (*forza, resistenza, pendolo, momento*).

L'incorribile necessità della natura Il lavoro e la battaglia scientifica di Galileo hanno costituito un passo essenziale nel rovesciamento della posizione dell'uomo nel mondo. Con Galileo l'attività scientifica fa leva sulla forza illuminante della ragione, sulla verifica sperimentale, sul rifiuto di ogni strumentalizzazione a fini illusori e precostituiti. Lo studio della natura si sottrae a ciò che a priori è già nella mente dell'uomo, ai suoi desideri, alle sue credenze, alle sue esigenze politiche e istituzionali; la natura va compresa per se stessa, nella sua «incorribile» necessità, liquidando ogni pensiero mitico, magico, animistico, la superstizione e il pregiudizio. Si tratta di una posizione che in molti suoi aspetti anticipa il nuovo pensiero «critico» e l'Illuminismo (cfr. 6.1.2 e i capp. 6.2 e 6.4).

GENERI E TECNICHE tav. 76

Ditirambo

Componimento dell'antica lirica greca, in origine legato al culto di Dioniso: cantato da un coro che dialogava con un corifeo, era costituito da invocazioni ed elogi per il dio del vino: secondo Aristotele, l'uso di questa forma corale nelle processioni e nelle orge dionisiache sarebbe stato all'origine della tragedia (ma cfr. TERMINI BASE 21).

Il ditirambo moderno è caratterizzato da una successione molto varia e libera di versi, da vivaci figure ritmiche che tendono a suscitare effetti di gioia e di ebbrezza: in Italia il genere fu coltivato soprattutto nel Seicento e raggiunse il suo risultato più brioso e noto con il *Bacco in Toscana* di Francesco Redi (cfr. 5.7.6). Esauritosi oramai questo genere letterario specifico, *ditirambo* e *ditirambico* indicano, nel linguaggio corrente, forme scatenate di entusiasmo collettivo, esaltazioni e lodi esagerate, esplosioni di vitalità.

5.7.6. La prosa scientifica dopo Galileo.

Intorno a Galileo si formò una scuola di scienziati che produsse risultati notevoli, nonostante le cautele a cui fu costretta dopo la condanna del maestro. Essa portò il linguaggio e i metodi galileiani verso una maggiore tecnicizzazione, chiudendosi nello specialismo e rinunciando all'ambizione di comunicare con un pubblico più ampio. Per altro verso la tematica e le prospettive galileiane avevano penetrato lo stesso gusto barocco, i modi più diffusi di rappresentazione letteraria e artistica (un elemento importante del Barocco era del resto, come si è già visto, la curiosità per le forme mutevoli della natura, cfr. 5.3.6).

Tra i prosatori scientifici della seconda metà del Seicento vanno ricordati: FRANCESCO REDI (1626-1698), medico e naturalista aretino con una sorprendente capacità di descrivere i momenti più minuti della vita animale e di analizzare sottilmente il formarsi delle sensazioni più elementari: egli è anche autore di uno dei più celebri e divertenti componimenti poetici del secolo XVII, il *ditirambo* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 76) *Bacco in Toscana* (1685); e il romano LORENZO MAGALOTTI (1637-1712), scienziato, erudito, moralista, ambasciatore medico, viaggiatore infaticabile attraverso tutta l'Europa, in contatto con molti importanti intellettuali europei, nei cui scritti la materia scientifica si affida a uno stile comunicativo cordiale e piacevole (notevoli i *Saggi di naturali esperienze*, 1667, le numerose relazioni di viaggio, le *Lettere sulle terre odorose d'Europa e d'America, dette volgarmente bucheri* (1695).

La scuola galileiana

Francesco Redi

Lorenzo Magalotti

Epoca 6

L'età della ragione e delle riforme

1690-1789



Sommario

6.1. Col modificarsi degli equilibri della società di Antico regime, si svolgono nuovi modelli culturali, orientati verso una critica all'autorità e una esigenza di razionalità. In Italia l'Arcadia cerca una forma cautamente razionale di comunicazione poetica.

6.2. La nuova erudizione (da Muratori a Maffei, a Giannone) indaga con spirito critico sui fondamenti di tradizioni e istituzioni. Il solitario pensiero di Vico definisce una «scienza nuova», che va alla ricerca del carattere storico di ogni istituzione umana.

6.3. Con Metastasio il melodramma italiano trova una forma perfetta ed esemplare, creando un nuovo linguaggio sentimentale di diffusione internazionale.

6.4. L'Italia partecipa al movimento illuministico europeo, che vede nella ragione lo strumento per liberare l'uomo dal pregiudizio e avviarlo verso una società giusta e felice: si hanno sia atteggiamenti di Illuminismo moderato ed esteriore, sia concreti programmi di «riforma» della società.

6.5. In una Venezia in decadenza, ma dalla ricca vita teatrale, si svolge la grande esperienza di Goldoni, che, intrecciando «mondo» e «teatro», con una libera misura comunicativa dà un'animatissima immagine della società contemporanea.

6.6. La cultura lombarda contribuisce all'Illuminismo europeo con la vigorosa attività del «Caffè» e con le opere di Verri e di Beccaria. La poesia di Parini guarda alla vita sociale con spirito corrosivo e insieme con un'esigenza di equilibrio classico e razionale.

6.7. Nella seconda metà del Settecento si diffonde in tutta Europa una nuova sensibilità, caratterizzata dal Neoclassicismo e da una passione per il «negativo».

6.8. L'opera tragica di Alfieri, usando forme classiche, oppone la sensibilità individuale all'orizzonte storico ed esplora territori inediti dell'io.

Nella pagina precedente:
Anonimo, *L'Accademia dei Pugni
ovvero i redattori de «Il Caffè»* (part.),
Lurago d'Erba, Collezione privata.

6.1. La «crisi della coscienza europea» e la nuova letteratura

6.1.1. *Un nuovo orizzonte storico.*

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento sembra entrare in crisi, in gran parte d'Europa, il sistema sociale e culturale di Antico regime: cominciano a porsi le basi di trasformazioni radicali, che nel corso del secolo XVIII provocheranno un'accelerazione senza precedenti di tutti gli aspetti della vita umana e produrranno rapporti sociali e culturali completamente nuovi. Si rompono vecchi equilibri e i primi segni di questa frattura si verificano in ambito politico-militare e culturale; nell'esistenza quotidiana le novità appaiono invece limitate, anche se fortemente significative.

La maggioranza della popolazione europea vive come nei secoli precedenti: permangono la nettissima distanza tra città e campagna, gli invalicabili e feroci confini tra le classi, il dominio assoluto dei valori della Controriforma nei paesi cattolici, il monopolio del potere economico (e degli strumenti culturali) nelle mani della nobiltà e del clero; e poi l'estrema precarietà della vita umana, gli altissimi tassi di mortalità, aggravati dalle guerre che insanguinano l'Europa.

Ma, ai margini del sistema di vita e di controllo sociale che caratterizza il vecchio continente, è in pieno movimento il mondo avventuroso dei traffici, dei nuovi commerci, della colonizzazione: anche grazie ai progressi tecnici compiuti dalla navigazione a vela, gli oceani sono percorsi da un numero crescente di navi; mercanti, imprenditori e pirati si volgono verso il continente americano o verso l'Oriente, sfruttando quasi sempre in modo spietato le popolazioni con cui entrano in contatto, e trasferendo su quel più vasto orizzonte le rivalità e i conflitti che hanno luogo all'interno dell'Europa. La lotta per il dominio economico e politico si proietta, per la prima volta nella storia, sull'intero pianeta, dando avvio a un processo che ai nostri giorni trova il suo pieno compimento.

Mentre si svolge una serie di guerre che modificano radicalmente l'assetto europeo, l'Italia è ormai un elemento non primario nel quadro della politica europea: non è il centro dello scontro tra le potenze, come era stata nel secolo XVI, né l'oggetto di un dominio stabile e chiuso (come quello spagnolo del secolo XVII); è diventata, piuttosto, una semplice pedina in un gioco di equilibri i cui centri irradiatori si trovano in altri paesi: anzitutto in Inghilterra (anche se non direttamente impegnata nelle azioni belliche e nel governo d'Italia, essa ha infatti grandi interessi econo-

Crisi
della società
di Antico regime

Le condizioni
di vita

Commercio
e colonizzazione

L'Italia
e gli equilibri
internazionali

mici nella nostra penisola e interviene nei conflitti con sostegni finanziari e militari), poi nella Francia dei Borbone (a cui si collega ora, ma in posizione sempre più marginale, la Spagna) e nell'Austria degli Asburgo, che acquisisce il predominio sull'Italia, in sostituzione della potenza spagnola. Intanto assumono crescente rilievo altre compagini statali, come la Russia degli zar e la Prussia di Federico II, quest'ultima già molto attiva durante la guerra di successione austriaca.

6.1.2. *Un sapere in movimento.*

Contro
il dogmatismo

Una febbrile attività di riflessione e di ricerca, che si manifesta soprattutto in Inghilterra, in Francia e in Olanda, mette in questione, già nella fase finale del secolo XVII, le certezze ideologiche e morali dell'assolutismo, il dogmatismo religioso e politico, ogni concezione statica e monolitica del sapere e della conoscenza. Lo storico Paul Hazard ha parlato, per questi anni, di una «crisi della coscienza europea» e ne ha individuato il carattere fondamentale in una disponibilità tutta nuova alla discussione e all'indagine razionale. Si tratta di un processo che riguarda soltanto le punte più avanzate della cultura europea e che sembra sviluppare quelle istanze di rigore, di spregiudicatezza e di coerenza che erano state sostenute dal razionalismo cartesiano e dalla nuova scienza galileiana; ma ad esso contribuisce anche quella ribellione al principio d'autorità che aveva improntato la Riforma protestante, l'opera di alcuni grandi filosofi del secolo XVI e il *libertinismo* miscredente, molto vivo negli ambienti nobiliari colti del secolo XVII (cfr. PAROLE, tav. 61).

Laicizzazione
del sapere

Queste e altre componenti concorrono a provocare una integrale laicizzazione del sapere, che non intende più essere il diretto sostegno di sistemi sociali, la riproduzione di valori già dati e considerati indiscutibili: intende piuttosto essere ricerca, interrogazione della realtà nelle sue pieghe più concrete, e nel contempo mira a fissare autonomamente le proprie leggi e i propri limiti. Si diffonde la convinzione che una religione autentica non può aver nulla da temere dall'indagine razionale. Si pongono insomma le basi del moderno concetto laico e borghese di cultura, necessaria premessa del movimento illuministico. Quasi tutti gli esponenti di questa nuova cultura appartengono però ancora al mondo del clero o della nobiltà (nei paesi cattolici è molto diffusa la singolare figura intellettuale dell'*abate*, cfr. PAROLE, tav. 77).

Critica
e conoscenza
storica

È già ampiamente diffuso il concetto della conoscenza come «illuminazione», come fuga dalle tenebre dell'errore; nasce così la *critica* in senso moderno, come analisi senza pregiudizi dei discorsi e dei fatti umani. Essa, tenendo conto degli insegnamenti della filologia umanistica, si propone di esplorare i fondamenti del sapere storico, di indagare la credibilità dei testi e dei documenti trasmessi dalla tradizione, e non arretra nemmeno di fronte alla Sacra Scrittura.

Cooperazione
intellettuale

Al di là degli schieramenti politici e religiosi, si sviluppa un nuovo terreno comune per gli uomini di cultura, un terreno in cui devono valere le regole della discussione tollerante, del dissenso argomentato, della collaborazione civile, della dimostrazione razionale: si tratta di una libera «repubblica delle lettere»,

PAROLE tav. 77

Abate

Nel latino cristiano il termine *abbas* (di origine aramaica) indicava il maestro o padre spirituale, e veniva usato per designare i monaci responsabili della direzione delle abbazie benedettine (accezione che *abate* mantiene tuttora), ma nella Francia medievale fu impiegato anche per indicare sacerdoti secolari preposti alla direzione del clero di una chiesa. A partire dal Cinquecento il termine *abbé*, in Francia, venne sempre più usato per i sacerdoti in genere, senza riferimento alla direzione di un'abbazia. Per influsso francese, si diffuse anche in Italia, alla fine del Seicento, come titolo onorifico per detentori di benefici ecclesiastici, per semplici sacerdoti, seminaristi o laici autorizzati a vestire l'abito ecclesiastico: diventò il segno di una condizione intellettuale, di un ruolo sociale indeterminato, la cui prima prerogativa era proprio l'attività culturale (e tra i letterati italiani si contano abati di ogni genere: da quelli in stato di chierici, come il Metastasio, a quelli in condizione di laici, come il Galiani, il Cesarotti, il Casti, a veri e propri sacerdoti, come il Bettinelli e il Parini).

dove non si danno autorità e poteri precostituiti, ma in cui tutti gli intellettuali cooperano, impegnandosi in ricerche che ammettono vari punti di vista.

6.1.3. *La «repubblica delle lettere».*

In questo contesto non esistono ancora limiti rigidi tra i diversi campi del conoscere: la nuova cultura della concretezza e dell'esperienza attribuisce un rilievo essenziale alle scienze della natura, favorisce la nascita di nuove discipline (per esempio quelle che oggi vengono definite «scienze umane», come l'antropologia e la psicologia) e modifica l'orizzonte retorico-letterario della cultura umanistica, ma non provoca ancora una rottura dell'unità del sapere. L'uomo di cultura, quale che sia la sua specializzazione, fa parte di una comunità universale, i cui membri sono in genere definiti col termine di *letterati*.

La comunità
universale
dei letterati

Sotto questo termine sono compresi tutti coloro che producono testi scritti: alle «lettere» non appartengono soltanto la letteratura e la poesia, ma l'intero ambito della conoscenza, che si comunica essenzialmente attraverso la scrittura ed entra così in una discussione di respiro internazionale (a livello locale e nazionale continuano a operare strutture ufficiali, sul modello delle Accademie seicentesche). Il latino rimane la lingua prevalente della comunicazione scientifica internazionale e solo nel Settecento viene scalzato, ma non definitivamente, da questa sua funzione.

Comunicazione
e confronto

Un'intensissima attività epistolare consente rapporti diretti e continui tra i dotti europei: la lettera è ora strumento essenziale di informazione e di dibattito, grazie anche ai grandi miglioramenti di cui godono i servizi postali nel secolo XVIII; e alcuni epistolari, come quello dell'erudito fiorentino ANTONIO MAGLIABECHI (1633-1714), rivelano contatti e relazioni di dimensioni eccezionali.

Contatti
epistolari

La produzione editoriale

Il pubblico a cui questa cultura si rivolge è molto più ampio di quello a cui avevano fatto riferimento gli umanisti del secolo XVI: non si limita più alla società di corte, ma si estende alla media e piccola nobiltà, che ingrossa le sue file nei vari paesi europei, e a un clero colto generalmente di origine nobiliare (ma qualche volta anche di origine borghese). La produzione editoriale, facilitata anche da alcuni progressi delle tecniche di stampa, segue ora molto da vicino e con tempestività lo svilupparsi dell'attività culturale, raggiungendo nuovi mercati e destinatari, anche lontani.

Le traduzioni

Determinante è l'opera dei traduttori, che consente di immettere nel dibattito europeo testi originariamente composti in lingue ancora poco conosciute, come avviene nel caso dell'inglese, dal quale vengono effettuate molte traduzioni, sia in latino che in francese, specialmente in Olanda.

La stampa periodica

Un nuovo, fondamentale strumento di comunicazione e di discussione è costituito dalla stampa periodica. Le notizie sugli avvenimenti pubblici vengono diffuse da *gazzette* o da *avvisi*, che hanno periodicità irregolare, legata al verificarsi di avvenimenti curiosi o di rilievo. Il giornalismo letterario opera invece con una sua regolarità già dalla fine del Seicento: segnalazioni, rendiconti o «estratti» relativi a libri recenti costituiscono l'ossatura di queste pubblicazioni, tra le quali assai vivaci e indipendenti sono quelle olandesi e tedesche, anche se non vanno trascurate le italiane (cfr. PAROLE, tav. 78 e DATI, tav. 79).

PAROLE tav. 78

Gazzetta/Giornale/Giornalista

Già nel Cinquecento si diffuse l'uso degli *avvisi* a stampa (quasi sempre anonimi), fogli volanti in cui si dava notizia (si forniva «avviso») di avvenimenti importanti o curiosi: la loro diffusione aveva un'essenziale funzione politica. Nella seconda metà del Cinquecento gli avvisi assunsero una certa periodicità, e a Venezia presero il nome di *gazzetta*, dal loro prezzo, che era di una moneta da due soldi (chiamata in veneziano *gazeta*).

Intorno alla metà del Seicento cominciarono a uscire in diversi centri italiani gazzette dalla periodicità regolare (per lo più settimanale).

Per tutto il Seicento e il Settecento esiste una distinzione molto netta tra gazzetta e giornale: mentre la prima ha una funzione di informazione politica, il secondo ha obiettivi di informazione culturale e libraria.

Gazzettiere (termine usato spesso con sfumature spregiative) è colui che scrive sulle gazzette (pubblicazioni che, nella maggior parte dei casi, erano direttamente controllate dai governi); *giornalista*, all'inizio del Settecento è invece chi scrive sui giornali letterari. Solo verso la fine del secolo, il vocabolo *giornale* comincia a sostituirsi a *gazzetta* per indicare ogni forma di pubblicazione periodica (anche quotidiana), e il termine *giornalista* acquista una accezione simile a quella moderna; nello stesso periodo entra in uso corrente anche la parola *giornalismo*.

DATI tav. 79

Periodici italiani tra Seicento e Settecento

Si indicano la periodicità, il luogo di stampa, gli anni di pubblicazione e i nomi dei principali compilatori.

«Giornale de' letterati» (mensile), Roma, 1668-83. *Francesco Nazari, Giovanni Giustino Ciampini, Francesco Maria Vettori.*

«Giornale de' letterati» (mensile), Parma, 1686-90; Modena, 1692-97. *Benedetto Bacchini.*

«Giornale de' letterati d'Italia» (irregolare), Venezia, 1710-40. Fino al 1718: *Scipione Maffei, Antonio Vallisneri, Apostolo Zeno*; poi *Pier Caterino Zeno* e altri.

«Novelle della repubblica delle lettere» (settimanale), Venezia, 1729-62. *Angelo Calogerà, Medoro Rossi Ambrogi.*

«Osservazioni letterarie» (irregolare), Verona, 1737-40. *Scipione Maffei.*

«Novelle letterarie» (settimanale), Firenze, 1740-92. Fino al 1769: *Giovanni Lami*, poi altri.

«Gazzetta Veneta» (bisettimanale), Venezia, 1760-62. Fino al 1761: *Gasparo Gozzi* (cfr. 6.5.10), poi *Pietro Chiari* e altri.

«L'Osservatore Veneto» (bisettimanale, poi settimanale), Venezia, 1761-62. *Gasparo Gozzi* (cfr. 6.5.10).

«La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue» (quindicinale), Venezia, poi Ancona, 1763-65. *Giuseppe Baretti* (cfr. 6.4.6).

«Il Caffè» (ogni dieci giorni), Brescia-Milano, 1764-66. *Pietro e Alessandro Verri.*

«Europa letteraria» (mensile), Venezia, 1768-73. *Domenico Caminer.*

«Nuovo giornale de' letterati d'Italia» (bimestrale), Modena, 1773-90. *Girolamo Tiraboschi.*

«Giornale enciclopedico» (con molte variazioni), Venezia, 1774-97. *Domenico Caminer*; poi, dal 1777, *Elisabetta Caminer Turra, Giovanni Scola, Alberto Fortis.*

6.1.4. Altri modelli culturali.

Non tutta la cultura europea, tra fine Seicento e inizio Settecento, è tuttavia identificabile sotto il segno della «repubblica delle lettere»: quella più laica viene naturalmente ostacolata dall'assolutismo e dall'intolleranza religiosa, è

limitata ad alcuni ambiti più avanzati e deve comunque scontrarsi con i gusti di un pubblico tutt'altro che omogeneo.

Il sistema scolastico L'alfabetizzazione, del resto, è ancora molto scarsa, anche se in alcuni paesi (specie in Francia e in Inghilterra) appare in crescita già all'inizio del Settecento. A livello primario è fondamentale l'azione delle scuole religiose, che nel secolo XVII risultano accuratamente organizzate. L'istruzione superiore continua a essere affidata ai collegi e ai precettori privati; le istituzioni universitarie vivono una situazione complessa e differenziata, anche se generalmente non esprimono la stessa vivacità della cultura del tempo.

La cultura aristocratica francese I modelli elaborati nell'ambito della corte di Francia continuano ad avere una presa notevole sulla nobiltà europea, proponendole varie forme di intrattenimento; ed è in tale contesto che si acuisce la *querelle des anciens et des modernes*, già emersa nel corso del Seicento (cfr. 5.3.1 e 5.6.1.). La cultura aristocratica francese afferma la superiorità del presente sul passato, vedendo nell'oggi il trionfo di una razionalità e di una conoscenza mai raggiunte dagli antichi: si tratta di una particolare forma di classicismo, che vede realizzata nella realtà contemporanea una perfezione negata agli stessi classici antichi, per l'inadeguatezza del loro mondo e del loro sapere.

Il Rococò Soddisfatta di sé, la cultura cortigiana francese, all'inizio del nuovo secolo, si volge con crescente curiosità al presente, esprimendosi attraverso un edonismo leggero e frivolo, curando con minuzia le tante occasioni gradevoli della quotidianità, coltivando il tepore piacevole di salotti e giardini, tra damine incipriate e cavalieri imparruccati: è un atteggiamento umano che si traduce in uno stile figurativo definito col termine *rococò* (cfr. PAROLE, tav. 80), destinato a grande fortuna presso tutta l'aristocrazia europea del Settecento.

PAROLE tav. 80

Rococò

Il termine nasce dal gergo degli artisti francesi alla fine del Seicento, come deformazione scherzosa di *rocaille* ("decorazione minuta di roccia artificiale, fatta di sassolini, conchiglie, ecc."), e si riferisce a quella sovraccarica decorazione degli interni (pareti, mobilio, soprammobili) che trova grande diffusione in Francia tra fine Seicento e primo Settecento. All'inizio dell'Ottocento il termine *rococò* si diffonde per designare ogni oggetto minuscolo, stravagante, e per definire l'estenuazione del gusto barocco e lo svolgimento, all'inizio del Settecento, di forme artistiche ornamentali, edonistiche, preziose; è poi passato a definire, per alcuni, il gusto che impronterebbe non soltanto le arti figurative, ma l'intera società nobiliare del tempo, in cui si intrecciano una dimensione edonistica, una predilezione per il particolare, una ricerca classicistica di chiarezza e nitidezza figurativa, un'aspirazione a costruire un mondo socioevole, a disegnare una natura tutta artificiale, come chiusa in accoglienti «interni».

In Inghilterra si sviluppa negli stessi anni un diverso tipo di pubblico, prodotto dalla più dinamica situazione sociale: in primo piano è la piccola aristocrazia dei *gentlemen*, privi di precisi titoli nobiliari e impegnati nei traffici commerciali. Questo pubblico ha i suoi luoghi d'incontro nei caffè e nei club per gentiluomini, dove la conversazione e il piacere dello scambio sociale si intrecciano con un'attenta considerazione degli eventi collettivi; da questi luoghi e da questo pubblico nasce un nuovo giornalismo periodico, molto diverso da quello ricordato in 6.1.3: esso non si rivolge alla «repubblica dei letterati», ma guarda alla vita quotidiana e si indirizza in particolar modo alla borghesia cittadina (lo «Spectator» di Joseph Addison avviò questo tipo di pubblicistica). Si forma così un vero e proprio mercato letterario, in cui fa la sua comparsa il romanzo moderno, che cerca di raffigurare e di interpretare la società contemporanea nella sua interezza (si ricordi almeno il *Robinson Crusoe* di Defoe, che esce nel 1719). Viene proposto un modello di umanità curiosa della realtà esterna e capace di guardare alle sue forme più concrete, nella loro dinamicità e nella loro perenne mutevolezza; si sviluppa una scrittura ironicamente distaccata che incarna il tipico *humour* inglese, che definisce i suoi caratteri proprio nel Settecento (anche attraverso l'opera di autori come Swift e Sterne).

L'Inghilterra

Un nuovo giornalismo periodico

Il romanzo moderno

6.1.5. L'Italia di fronte all'Europa.

L'Italia si accorge ora di non poter fare a meno dell'Europa, ed è costretta a confrontarsi con una cultura elaborata altrove e indifferente all'ormai vecchio modello «rinascimentale» italiano. Ciò non significa che la cultura italiana sia in una condizione totalmente marginale: la persistente tradizione scientifica galileiana produce risultati notevolissimi, e i grandi intellettuali italiani del primo Settecento ottengono riconoscimenti e suscitano attenzione in tutta Europa; l'italiano è una lingua ancora nota nelle corti del continente e, grazie alla diffusione della commedia dell'arte e del melodramma, esso resta lo strumento espressivo internazionale dello spettacolo.

La tradizione galileiana

Diffusione dell'italiano

La nostra penisola è ancora una meta privilegiata nei viaggi degli intellettuali, che in questo periodo crescono straordinariamente di numero (si pensi ai viaggi in Italia di Montesquieu, Gibbon e Goethe); ma sempre più numerosi sono anche gli intellettuali italiani che viaggiano o addirittura emigrano in paesi stranieri (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 81 e CARTE, tav. 92).

Da molte parti si comincia ad avvertire il ritardo dell'Italia, ma è ancora molto diffusa la convinzione che esso possa essere superato con l'impegno intellettuale e con la rivitalizzazione di una gloriosa tradizione. Prende allora avvio quel tentativo di adeguarsi alle più avanzate civiltà europee che diventerà un tratto permanente della moderna cultura italiana.

L'apertura all'Europa è verificabile anche attraverso una notevole serie di scambi linguistici, specialmente col francese: grazie a questi si modifica e si arricchisce la struttura stessa dell'italiano, che cerca di sfuggire ai rigidi limiti imposti dal purismo dell'Accademia della Crusca; la lingua riflette così quella laicizzazione culturale che anche in Italia si mette in moto alla fine del Seicento, sia pure tra molti ostacoli e contraddizioni.

Apertura all'Europa

GENERI E TECNICHE tav. 81

Libri di viaggio

Scritti sotto forma di diario o di lettere, inviate nel corso di viaggi ad amici e conoscenti e poi raccolte insieme, o ancora sotto forma di «relazioni» continuate, i *libri di viaggio* esprimono la nuova sete di conoscenza per paesi e popoli svariati, per abitudini, usanze, modi di esistenza e di organizzazione, paesaggi e fenomeni naturali.

Rispetto ai libri e alle relazioni di viaggio dei secoli precedenti (cfr. 1.4.4 e 5.6.2), quelli settecenteschi si distinguono, oltre che per il loro alto numero e per la loro diffusione, per la loro tendenza all'esattezza e concretezza di osservazione e di descrizione, che vince i pregiudizi e le diffidenze tradizionali verso le realtà incontrate e prepara il terreno allo sviluppo delle moderne scienze geografiche e antropologiche.

Alcuni libri di viaggio italiani:

FRANCESCO ALGAROTTI (cfr. 6.4.6), *Viaggi di Russia*.

GIUSEPPE BARETTI (cfr. 6.4.6), *Lettere familiari a' suoi tre fratelli*, 1^a ed. 1762-63. LAZZARO SPALLANZANI (1729-1799), *Viaggi alle Due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino*, editi tra il 1792 e il 1797 (importanti per le illustrazioni e per le osservazioni scientifiche).

ALBERTO FORTIS (1741-1803), *Viaggio in Dalmazia*, 1774.

AURELIO BERTOLA DE' GIORGI (cfr. 6.7.4), *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, 1795.

SAVERIO SCROFANI (1756-1835), *Viaggio in Grecia fatto nell'anno 1794-1795*, 1799.

Molti sono i libri di viaggio stranieri che parlano dell'Italia: la sua immagine nel mondo è diffusa soprattutto da questi testi. Celebre il viaggio di Goethe del 1786-88, narrato in un'opera affascinante, *Italienische Reise* (Viaggio in Italia), redatta nel 1816-17.

Il «ceto civile»

Salvo alcune eccezioni, l'attività culturale è in tutta Italia prerogativa dei nobili e degli abati; in alcuni grandi centri (come Napoli, che è la città più popolosa d'Italia) si sviluppa un «ceto civile» di uomini di legge e di funzionari, che ha un ruolo determinante nell'elaborazione di una cultura storica e giuridica. Anche per il livello bassissimo di alfabetizzazione, il pubblico coincide quasi completamente con questi strati sociali, sebbene esistano differenze nettissime tra i vari centri (dove si svolge un'intensa attività teatrale, come a Venezia, il pubblico può includere strati borghesi e perfino popolari). All'interno di questo universo statico, che cerca di sfuggire all'isolamento e aspira a più intensi contatti con altre realtà, si svolgono comunque molteplici fenomeni, che diventano più chiaramente individuabili a metà del Settecento, provocando una radicale trasformazione della vita quotidiana, dei rapporti tra le classi sociali e della comunicazione culturale.

6.1.6. Reazione antibarocca e razionalismo poetico.

Il tentativo meno audace, e meglio accetto, per rimettere la cultura italiana al passo con quella europea fu realizzato con una «riforma» del linguaggio poetico, che, contro l'audacia inventiva del marinismo e del barocchismo, propugnava una razionalità e una misura «classiche», esemplificate dai modelli poetici cinquecenteschi e tese a una comunicazione chiara e rigorosa. Una linea classicistica si era del resto svolta per tutto il Seicento (cfr. 5.4.6), soprattutto nell'area toscana, dove alla fine del secolo è testimoniata dalla lirica di BENEDETTO MENZINI (1646-1704) e di VINCENZO FILICAIA (1642-1707). Nell'Italia settentrionale un'analoga reazione esprimono alcuni autori che, nella fase iniziale della loro produzione, avevano aderito al gusto barocco, come il milanese Carlo Maria Maggi, il lodigiano FRANCESCO DE LEMENE (1634-1707), il pavese ALESSANDRO GUIDI (1650-1712).

Riforma del linguaggio poetico

La riflessione più lucida sulla nostra poesia, secondo un'ottica razionalistica, si deve a GIAN VINCENZO GRAVINA, di Roggiano, presso Cosenza (1664-1718): singolare figura di intellettuale che emerge dal «ceto civile» napoletano, esperto giurista, imbevuto di cultura cartesiana e spinoziana, vicino al gianesismo e impegnato in una dura battaglia contro i gesuiti, egli occupa una posizione di rilievo nell'ambiente dell'Arcadia romana.

Gian Vincenzo Gravina

Nel trattato *Della ragion poetica* (1708), Gravina individua nella «finzione» la caratteristica fondamentale della poesia, tenendo presenti soprattutto le «antiche favole» e i poemi di Omero, e la riconduce alla facoltà della «fantasia». La rappresentazione poetica ci dispone verso questa finzione «come vogliamo essere disposti verso il vero», ossia ce la presenta con le caratteristiche della realtà: per tale via si possono trasmettere le verità più nascoste, altrimenti impossibili da comunicare alle «menti volgari». La poesia è «una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie»: attraverso la maschera delle favole essa manifesta le nozioni costitutive della vita civile, offre al popolo un'immagine della sapienza razionale, il cui pieno possesso tocca solo ai sapienti.

Della ragion poetica

Gravina non propone un semplice compromesso tra artificio e ragione, ma tenta di attribuire una funzionalità sociale alle favole poetiche, prospettando una poesia non esteriormente razionalistica, ma guidata da una intrinseca tensione civile, che può anche tradursi in una critica alla vita pubblica contemporanea. La favola pastorale e arcadica prese però una direzione molto diversa da quella indicata da Gravina, che tentò di far passare il suo progetto all'interno dell'Arcadia romana; sconfitto e deluso, egli finì per irrigidirsi in un classicismo severo e gelido, che sprezzava il «corrotto» mondo contemporaneo.

Funzione civile della poesia

6.1.7. L'Arcadia: il modello pastorale e la politica culturale.

La ricerca di una poesia più razionale e la reazione agli eccessi del marinismo costituirono la linea programmatica dell'Accademia dell'Arcadia, fondata a Roma il 5 ottobre 1690 da un gruppo di scrittori, tra i quali Giovan Mario

La riforma arcadica

Crescimbeni, Vincenzo Leonio, Gian Vincenzo Gravina, Giambattista Felice Zappi. L'Arcadia raccoglie immediatamente l'eredità delle accademie formatesi nella Roma del tardo Seicento (come quella Reale, fondata nel 1674 dall'ex regina di Svezia Maria Cristina) e ottiene in poco tempo l'adesione di quasi tutti i maggiori scrittori italiani.

Il travestimento
pastorale

Determinante, nella struttura accademica arcadica, è il travestimento pastorale: ogni socio deve assumere un nome pastorale greco fittizio e tutte le attività accademiche devono svolgersi nel bucolico stile di vita dell'antica Arcadia: il luogo delle riunioni viene definito Bosco Parrasio; l'insegna dell'accademia è la siringa di Pan, ma il protettore è Gesù Bambino, visitato e onorato dai pastori; a capo dell'Accademia si trova un custode generale, il primo dei quali è GIOVAN MARIO CRESCIMBENI (1663-1728) che, col nome di Alfesibeo Cario, rimase in carica fino alla morte.

L'«antica favola» classica dell'Arcadia si pone quindi come occasione di rapporti tra i letterati e di iniziative culturali: si rinnova così l'uso che del modello pastorale la letteratura italiana aveva già fatto a partire dal Sannazaro e dal Guarini (cfr. 3.6.6 e 5.5.2), con una fortuna e una diffusione europee. Il mondo dei salotti contemporanei si trasferisce in ambienti campestri e boscherecci, frequentati da pastori e da pastorelle; e, al di là delle stesse intenzioni dei fondatori dell'Arcadia, questa moda si espande e si afferma trionfalmente per tutto il Settecento. Una società ideale prende il posto di quella reale, e ne riproduce, purificate e distanziate, le stesse forme e le stesse regole: in questo mondo dell'evasione e dell'artificio va in scena il superficiale rito quotidiano dell'elegante società aristocratica.

Una società
ideale

Si ha così una «riforma» che intende rilanciare la tradizione, restaurare i valori classici trasferendoli sul piano di un'utopia che coincide con la finzione: il suo recupero di razionalità è compromesso fino in fondo dall'artificio. L'«antica favola» pastorale non può assolvere quelle funzioni civili e razionali che avrebbe voluto attribuirle il Gravina, ma solo consacrare il valore della società presente, nascondendo tutte le scorie e le contraddizioni che la contaminano.

Come abitatori di un universo bucolico e incorrotto, gli intellettuali arcadici affermano la loro purezza, il loro diritto all'irresponsabilità, attribuendo nello stesso tempo a questa un valore sociale, in quanto la traducono in comunicazione limpida e razionale, in corretta e pacata socievolezza. Le grandi ambizioni devono essere tenute lontane: il Crescimbeni rivendica la validità di questa funzione marginale e appartata della scrittura letteraria, propugnando un classicismo «rifatto in piccolo», una ripresa miniaturizzata degli oggetti elaborati dalla lunga tradizione classica.

Il classicismo
moderato
del Crescimbeni

L'Arcadia si propose sempre più chiaramente come risposta alla «crisi della coscienza europea» e alla cultura dinamica, ambiziosa, fortemente critica, che da questa emergeva. Realizzava così una sua versione della «repubblica delle lettere», unificando a livello nazionale il mondo intellettuale: la poesia, mascherata in abiti pastorali, costituiva l'essenziale strumento di comunicazione di questa comunità, e solo chi scriveva versi poteva entrare a farne parte. Ogni apertura verso una cultura critica, spregiudicata, concreta e libera veniva così neutralizzata da un'impostazione che, grazie all'operato del Crescimbeni, si collegava strettamente alla politica culturale della Curia romana.

6.1.8. La poesia arcadica nel Settecento.

Regolando a suo modo l'esigenza di razionalità e di chiarezza comunicativa, già molto forte nella cultura del tardo Seicento, l'Arcadia formò e impose, soprattutto grazie ai poeti operanti nel primo Settecento, una nuova misura linguistica e stilistica che condizionò la successiva storia del linguaggio poetico italiano. Questa misura si risolse nella semplificazione, nella ricerca di una maggiore nitidezza, nel rifiuto di un uso eccessivo della metafora, nell'elaborazione di un lessico meno vincolato alla tradizione petrarchesca e più disposto a nominare piccoli oggetti e dati quotidiani, per quanto sempre in un ambito «grazioso» e nel rispetto delle convenienze sociali. Si ridussero al minimo la complicazione sintattica, le sfasature tra ritmo sintattico e ritmo metrico, e si preferirono la cantabilità, la facile decifrabilità, la più semplice simmetria. La parola doveva offrirsi pura, precisa e garbata, in un discorso capace di aprirsi al dialogo socievole e moderato. Alle forme metriche tradizionali, tra le quali il sonetto mantenne comunque il suo primato, si preferì la forma della *canzonetta* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 82).

Una nuova
misura
stilistica

Fu il Metastasio a portare queste tendenze del linguaggio poetico arcadico a esiti perfetti ed esemplari; ma non mancano altri notevoli autori che, nel corso del secolo, escogitarono soluzioni originali.

Tra i poeti più rappresentativi della prima generazione arcadica ricordiamo PERTRONILLA PAOLINI MASSIMI (1683-1726), che cerca una strada drammatica e appassionata, FAUSTINA MARATTI ZAPPI (1680-1745), suo marito GIAMBATTISTA FELICE ZAPPI (1667-1719) e lo scienziato bolognese EUSTACHIO MANFREDI (1674-1739).

I poeti
della prima
Arcadia

GENERI E TECNICHE tav. 82

Canzonetta

È la struttura metrica più diffusa e più esemplare della lirica arcadica in tutto il Settecento: ha le sue radici in antiche forme di canzoni amorose e di genere popolare, ma si rifà agli schemi fissati alla fine del Cinquecento dal Chiabrera (cfr. 5.4.5), tenendo conto sia dell'antico modello delle odi di Anacreonte, sia degli esperimenti metrici della poesia francese del Cinquecento. Viene chiamata anche *canzonetta anacreontica* o *canzonetta melica* (cioè da cantare) e spesso era accompagnata da musica. Si basa su strofette di versi brevi (per lo più settenari e ottonari), combinate in vari modi e con molta libertà, ma sempre con forte attenzione al ritmo.

Le strofe e le coppie di strofe della canzonetta prevedono una gran varietà di soluzioni, così da risultare molto simili a quelle delle *arie* del melodramma (e molto stretto è, durante tutto il Settecento, il legame tra elaborazione della canzonetta ed elaborazione dell'aria).

Nei poeti delle generazioni successive la ricerca di nitidezza linguistica e di cantabilità si accompagna a una viva attenzione per le forme esteriori e piacevoli della vita contemporanea: al modello pastorale si sovrappongono le immagini della società aristocratica; i versi evocano figurine in movimento, gradevoli ma senza alcuno spessore, e disegnano una natura tutta umana e teatrale, tra giardini e fontane, teatri e salotti, feste e passeggiate. Si tratta del gusto noto come *rococò* (cfr. 6.1.4 e PAROLE, tav. 80), a cui i lirici italiani contribuiscono con una particolare luminosità classicistica, che distingue la loro produzione da quella, più sfarzosa, del rococò internazionale, ma che ne rivela anche i limiti e l'esilità.

Il rococò
arcadico

Le nuove
generazioni
arcadiche

Tra gli autori che si possono collegare a questo gusto, di grande rilievo sono il romano PAOLO ROLLI (1687-1765) e il toscano TOMMASO CRUDELI (1703-1745). Più avanti nel secolo, il bolognese LUDOVICO SAVIOLI FONTANA (1729-1804) delinea, nella raccolta *Rime* (1758), ampliata nel 1765 col titolo *Amori* (che ha presente il modello di Ovidio), le occasioni della più frivola società contemporanea con un misto di partecipazione e di ironia; autore fortunatissimo e fecondissimo, è il genovese CARLO INNOCENZO FRUGONI (1692-1768). Le infinite varianti della poesia arcadica si prolungano fino all'Ottocento e trovano ancora un esponente stilisticamente ineccepibile nel veneto GIACOPO VITTORELLI (1749-1835). In modo originalissimo all'esperienza della lirica arcadica si riallaccia la poesia in dialetto siciliano del palermitano GIOVANNI MELI (1740-1815), che segue la varietà degli spettacoli naturali con una musicalità semplice e delicata, accompagnata da affettuosa ironia.

6.1.9. Verso una letteratura teatrale.

Oltre alla lirica, sono i generi teatrali a suscitare, nei primi decenni dell'Arcadia, un più forte impegno di rinnovamento e di sperimentazione: la drammaturgia italiana non vuole sottrarsi al confronto con quella classica francese e cerca di svincolarsi dalla commedia dell'arte e dal melodramma, che hanno successo in tutta Europa, ma che assegnano una preminenza assoluta all'artificio, alle doti tecniche degli esecutori e alle varie arti sceniche, piuttosto che a una ragionata e solida struttura del testo. Da più parti si sente l'esigenza di restaurare un teatro di parola, il cui valore dipenda totalmente dall'autore e dalla qualità della sua scrittura, e che rispetti il criterio della «verisimiglianza», essenziale per garantire un discorso razionale.

Per ciò che riguarda il genere della commedia, la vitalità ancora forte della commedia dell'arte sembra impedire ogni «razionalizzazione» radicale: si realizzano opere drammatiche di vario tipo, valide e interessanti di per sé, indipendentemente dalla funzione, che di solito viene loro attribuita, di anticipo o preparazione della «riforma» goldoniana.

Il già ricordato CARLO MARIA MAGGI (1630-1699) negli ultimi anni della sua vita scrive quattro commedie (*Il Mancomale*, 1695; *Il barone di Birbanza*, 1696; *I consigli di Meneghino*, 1697; *Il falso filosofo*, 1698) pubblicate postume nel 1701, e vari intermezzi in dialetto milanese; egli inaugura una lunga tradizione di letteratura lombarda «colta» che, attraverso il dialetto, cerca un più vivo rapporto col «vero».

Fa la sua comparsa, in questo teatro, la figura di Meneghino, immagine del lavoratore milanese, dotato di una spontanea saggezza, di una religiosità rispettosa delle gerarchie, di una lineare moralità che gli fa accettare la propria subalternità sociale, ma anche pretendere che le classi superiori osservino le regole di comportamento civile convenienti al loro rango. La comicità del Maggi fa leva su una vivace

Per un teatro
di parola

Carlo Maria Maggi
e la comicità
di Meneghino

sperimentazione linguistica e sulla forza di certi spunti satirici che investono le ipocrisie e le ingiustizie della classe nobiliare contemporanea.

Il bolognese PIER GIACOPO MARTELLO (1665-1727), autore di dialoghi, commedie, tragedie, favolette teatrali, attento alle forme dello spettacolo del suo tempo e agli aspetti più vivaci della letteratura barocca, accetta con sorridente disincanto le inevitabili imperfezioni della comunicazione tra gli uomini, rifiutando ogni razionalismo troppo rigoroso e conseguente; nelle sue numerose tragedie abbonda di situazioni eccessive e di effetti paradossali, e mostra altresì grande curiosità per la cultura francese, tanto da usare, nella maggior parte delle sue opere teatrali, un verso di quattordici sillabe, che venne chiamato *martelliano*, modellato sul *dodecasyllabe*, o «alessandrino» (cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 14 e 19), tipico del teatro e della poesia francese.

Pier Jacopo
Martello

Notevole è pure l'attività di alcuni drammaturghi toscani, quali il fiorentino GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI (1660-1742) e il senese GIACOPO ANGELO NELLI (1673-1767), ma più inquieta e interessante appare in quest'area l'opera del senese GIROLAMO GIGLI (1660-1722), poligrafo disordinato e aggressivo, dotato di una spregiudicata carica comica, che gli procurò inimicizie e persecuzioni: la sua commedia più celebre, il *Don Pilone*, scritta intorno al 1707 e modellata sul *Tartuffe* di Molière, aggredisce e deforma la figura dell'*ipocrita* «bacchettone». I risentimenti del Gigli verso la società ipocrita e bigotta dell'Italia del tempo esplodono con singolare forza inventiva nelle scritture volanti del *Gazzettino*, testi organizzati come finti notiziari, o «avvisi ideali», e diffusi manoscritti, tra il 1712 e il 1713: l'autore descrive qui una serie di eventi bizzarri e fantastici che gettano nello scompiglio quella società detestata, rivelandone l'ambigua mistura di vizio e di devozione, di sussiego e di sciocchezza, di sessuofobia e di morbosa licenziosità.

Girolamo Gigli

6.2. Il tempo della critica

6.2.1. Tra critica ed erudizione.

Erudizione
e cultura
nel Settecento

L'erudizione, la ricostruzione di eventi e di dati nei loro piú minuti particolari, la raccolta di notizie precise e concrete, costituisce una delle tendenze fondamentali della cultura della prima metà del Settecento: dalle giornate passate tra libri e documenti nascono storie estremamente circostanziate, cataloghi, dizionari, repertori, che forniscono un'immagine della vita intellettuale italiana molto diversa da quella proposta dal modello pastorale arcadico.

In quanto improntata ad austerità e severità, l'erudizione può comportare una disposizione critica, una tensione conoscitiva anche nei confronti del presente, che essa cerca di correggere secondo i suoi stessi criteri di razionalità e di rigore. Ma, naturalmente, l'erudizione può anche restare mero accumulo di nozioni vuote, sforzo pedantesco tutto chiuso in un mondo di carta, estraneo a ogni vero contatto con la realtà.

Un contributo
importante

Va comunque sottolineato che in questi anni e per tutto il Settecento gli eruditi riescono a raccogliere dati e a elaborare strumenti di lavoro che spesso sono ancora essenziali agli studiosi odierni; essi danno un contributo notevolissimo alla costituzione e all'ordinamento di archivi e di biblioteche (cfr. DATI, tav. 59); inquadrano nuove discipline, sottraggono alla dispersione testimonianze utili per la storia delle diverse località italiane, per la bibliografia, per la storia delle istituzioni e della letteratura (cfr. DATI, tav. 83).

Nei casi piú significativi, l'attività degli eruditi fa propria una volontà di intervento sulla realtà contemporanea che si lega alle componenti piú dinamiche della cultura europea, e che diventa ricerca dei fondamenti storici di strutture e condizioni ancora vigenti, inchiesta sulle lontane matrici del presente.

6.2.2. Ludovico Antonio Muratori.

Curiosità
e moderazione

Ecclesiastico di origine borghese LUDOVICO ANTONIO MURATORI, nato a Vignola nel 1672 e morto a Modena nel 1750, trascorse dapprima anni importanti a Milano come bibliotecario alla Ambrosiana, in contatto con il moderato moralismo di Carlo Maria Maggi; fu poi archivista e bibliotecario nella Biblioteca estense di Modena dal 1700 fino alla morte.

DATI tav. 83

Nascita della storia della letteratura

Le prime forme di storia della letteratura si devono a studiosi ed eruditi che da una parte individuano linee di sviluppo, percorsi di trasformazione nelle vicende letterarie, e dall'altra accumulano in maniera sistematica dati concreti, notizie storiche, biografiche, bibliografiche sugli autori, le opere, i generi. La storia della letteratura si sviluppa nel Settecento proprio attraverso la sovrapposizione di piú generali disegni evolutivi e di una minuta e fittissima documentazione. Queste alcune delle opere piú significative, e che talvolta vengono ancora usate dagli storici della letteratura contemporanei (la piú importante e la piú utile è quella del Tiraboschi): FRANCESCO SAVERIO QUADRIO (1695-1756), *Della storia e della ragione di ogni poesia*, in sette tomi, (1739-53); GIAMMARRIA MAZZUCHELLI (1707-1765), *Gli scrittori d'Italia*, in due volumi, dizionario bibliografico incompiuto (1753-63); GIROLAMO TIRABOSCHI (1731-1794), *Storia della letteratura italiana* (1ª ed., 1772-82, in nove tomi; 2ª ed., 1787-94, in nove tomi); GIOVANNI ANDRÉS (1740-1817), *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, in sette volumi (1782-99).

Protetto da una rete di sicurezze e di cautele, il cattolicesimo del Muratori si traduce in concreta operosità, in lotta contro superstizioni e mistificazioni: esso svolge una notevole funzione di stimolo e di svecchiamento del sapere, prospettando una piú razionale organizzazione dell'esistenza umana. La sua cultura, in cui prevalgono interessi giuridici, storico-eruditi, letterari, religiosi, filosofici, ha comunque un forte orientamento moralistico e sfocia spesso in indicazioni pedagogiche e politiche di tono paternalistico. Nei primi anni Muratori nutrì forti interessi letterari, che trovano espressione nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706), dove tentò di conciliare la nuova prospettiva razionalistica con il gusto barocco, e nelle *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (1708). La sua attività di storico e di erudito si rivolse soprattutto al Medioevo, periodo dell'oscura fondazione dei poteri ecclesiastici e di quelli civili. Egli fornì una eccezionale quantità di materiali e di strumenti, che costituiranno la base per gli studi storici medievali in Italia: si ricordino le *Antichità estensi*, l'organizzazione della monumentale raccolta *Rerum Italicarum Scriptores*, le *Antiquitates Italicae Medii Aevi* e gli *Annali d'Italia*.

6.2.3. Nella nobiltà veneta: Scipione Maffei e Antonio Conti.

Scipione Maffei e Antonio Conti, esponenti della nobiltà veneta di terraferma, presentano due modi diversi di rapportarsi in modo dinamico e sensibile alla cultura europea: pur con atteggiamenti tra loro molto distanti, essi incarnano uno sprejudicato laicismo, che li distingue nettamente dal Muratori.

Il marchese veronese SCIPIONE MAFFEI (1675-1755) si segnala, nella sua prima opera di rilievo, *Della scienza cavalleresca* (1710), per la lucida capacità di aggredire gli ideali del mondo nobiliare contemporaneo.

Due eruditi laici

Scipione Maffei

L'impegno teatrale

Nelle sue attività il Maffei si propone sempre come creatore e promotore di modelli, formulando progetti e preparando il terreno per la loro riuscita; e sa far valere la propria posizione nobiliare come sostegno promozionale per quelle iniziative. Così il suo interesse per il teatro si concreta in un programma di rilancio del teatro tragico italiano, e nella scrittura di una tragedia, la *Merope* (1713), che egli riesce a imporre in ambito europeo, come il risultato più alto della drammaturgia italiana del nuovo secolo. Condusse inoltre svariate ricerche crudite, storiche e scientifiche tra le quali sono fondamentali i lavori archeologici e antiquari, le indagini epigrafiche e di storia antica e medievale: le opere più celebri sono l'*Istoria diplomatica* (1727) e la *Verona illustrata* (1732).

Antonio Conti

Il patrizio e abate padovano ANTONIO CONTI (1677-1749) ebbe invece una cultura di tipo filosofico e scientifico, approfondita grazie a una serie di viaggi e di rapporti personali a livello europeo, tra gli altri con Newton e Leibniz; e prestò grande attenzione, anche sul versante letterario, al mondo francese e inglese: molto importanti furono le sue numerose traduzioni poetiche, che misero a confronto il linguaggio poetico italiano con testi notevoli di quelle letterature, come *Il riccio rapito* (1712) di Alexander Pope. Il Conti scrisse anche tragedie classicistiche, su argomenti ricavati dalla storia romana (*Giulio Cesare*, 1726; *Giunio Bruto*, 1743; *Marco Bruto*, 1744; *Druso*, 1748), mettendo a frutto la sua conoscenza dell'opera shakespeariana e dimostrandosi animato da una forte tensione morale e civile.

Cultura filosofica ed erudita

Il suo spirito libertino lo portò su posizioni pericolosamente eterodosse, che combinavano spregiudicatamente platonismo e scienza contemporanea.

6.2.4. Pietro Giannone.

Nato il 7 maggio 1676 a Ischitella, nel Gargano, da modesta famiglia, PIETRO GIANNONE compì gli studi giuridici a Napoli, accostandosi a vivaci esperienze filosofiche e religiose; molto presto si formò uno spirito libertino e solitario, concentrando tutte le proprie energie nella ricerca, in una autonoma attività intellettuale. Lavorò a lungo alla *Istoria civile del regno di Napoli*, che apparve nel 1723: convinto che le fondamenta delle complesse situazioni giurisdizionali contemporanee fossero da rintracciarsi nel Medioevo (i «tempi bassi»), Giannone si impegnava a ricostruire l'origine dei poteri civili e di quelli ecclesiastici nel Meridione, dipanando il viluppo di istituzioni, legislazioni e consuetudini che rendevano difficile la difesa delle prerogative dello Stato. Ne risultava un modello radicalmente nuovo di storiografia, attenta, più che alle vicende belliche e politico-diplomatiche, ai sottili processi di formazione e modificazione delle istituzioni civili; e ne derivava una «militante» denuncia degli abusi temporali dei poteri ecclesiastici. La pubblicazione dell'opera, dedicata all'imperatore Carlo VI, suscitò l'immediata reazione della Curia romana e dei gesuiti: l'autore fu costretto a rifugiarsi a Vienna, alla corte dell'imperatore, che gli concesse una modesta pensione. Abbandonata Vienna nel 1734, Giannone venne poi espulso da Venezia e si rifugiò a Ginevra, da dove fu attirato in Savoia con un tranello e arrestato il 25 marzo 1736 dai gendarmi del re Carlo Emanuele III, dietro richiesta del Papato. Fu tenuto prigioniero nel castello di Miolans, nel carcere di Ceva e infine a Torino, nella cui cittadella morì il 17 marzo 1748.

L'Istoria civile del regno di Napoli

Storia laica delle istituzioni

Il Trivigno

La Chiesa impedì la pubblicazione dei numerosi scritti da lui composti negli anni viennesi e in quelli della prigionia. La sua opera maggiore, il *Trivigno*, vide la luce integralmente soltanto nel 1895: si tratta di una singolare, e anche farragginosa, rico-

struzione delle vicende religiose dell'Antico e del Nuovo Testamento, nella quale egli distingue tre regni successivi, il «terreno», il «celeste» e il «papale».

Il capolavoro letterario di Giannone è la sua autobiografia, *Vita di Pietro Giannone*, scritta nel carcere di Miolans tra l'estate del 1736 e il gennaio 1737, e pubblicata soltanto nel 1905: qui egli narra in prima persona tutta la propria esistenza, rivelando un io che si risolve nell'alto impegno intellettuale, nell'intensa partecipazione alla battaglia culturale, civile, politica e religiosa, e che non si concede mai ripiegamenti sentimentali. Il personaggio narrante, che appare come un modello di nuova e indipendente razionalità borghese, si manifesta attraverso una ricerca concreta di «verità» e di «virtù», armato di un sapere che non rimane mero accumulo di conoscenze, ma diviene proposta di nuovi rapporti nelle istituzioni politiche e di nuovi atteggiamenti nella vita religiosa. Nel procedere della *Vita*, questo intellettuale militante scopre con lucidità la propria solitudine: le stesse forze statali, e in particolare il potere imperiale austriaco, per i cui diritti Giannone ha intrapreso una tenace battaglia, lo abbandonano al suo destino e ai suoi nemici.

La Vita di Pietro Giannone

La vicenda biografica si trasfigura così in un confronto drammatico tra la razionalità dell'intellettuale «civile» e la sordità di un mondo «retto e governato da spirito pravo e maligno». L'eccezionale stile narrativo di Giannone si costruisce proprio sullo sguardo impassibile con cui il protagonista, sempre più solo e indifeso, osserva l'azione tortuosa di quelle forze negative, l'illogicità della stessa realtà pubblica. Tutto precipita in modo incalzante, mentre il racconto, utilizzando alcuni modelli classici, assume i toni della tragedia, mantenendosi però lontano da ogni eccesso spettacolare.

Solitudine e tragedia dell'intellettuale

6.2.5. Giambattista Vico: l'autobiografia e le opere minori.

Diversa l'immagine di solitudine che si ricava dall'autobiografia di GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, ultimata nel 1725 e stampata nel 1728: il Vico narra in terza persona, definendo la propria posizione nella «repubblica letteraria» e rivendicando sia il valore delle proprie scelte, sia la coerenza del proprio pensiero, tutto orientato all'elaborazione della *Scienza nuova*.

La Vita scritta da se medesimo

Come per Giannone, anche per Vico l'intera dimensione dell'individuo si risolve nell'impegno intellettuale; ma per Vico questo impegno totalizzante non comporta interventi esterni all'universo del sapere e dell'erudizione, né tanto meno conflitti con realtà politiche e istituzionali. La convinzione dell'originalità del proprio pensiero contrasta con il vuoto di un mondo sordo o distratto: per questo motivo anche l'autobiografia vichiana assume un suo accento tragico e configura un'immagine di solitudine intellettuale. Vico avverte la propria radicale estraneità alla stessa cultura napoletana, un'estraneità che nega al suo pensiero adeguati riconoscimenti sociali; a ciò si aggiungono ostacoli e incombenze pratiche, le misere condizioni della famiglia, le malattie e le «domestiche cure» che distolgono Vico dalla sua opera, costringen-

L'impegno intellettuale

dolo a svolgerla «in ragionando con amici e tra lo strepito de' suoi figliuoli».

Solitudine
dell'esperienza
e della scrittura

Oltre a descriverci lo sviluppo della cultura dell'autore, l'autobiografia ci offre la moderna immagine di un alto impegno culturale che si realizza nel vuoto sociale: nonostante i legami che Vico ebbe con esponenti della nobiltà napoletana e nonostante la sua adesione all'ordine politico e religioso costituito, la sua attività intellettuale si svolse al di qua di ogni dimensione pubblica, giustificandosi solo per la propria interna coerenza.

La formazione

Una simile immagine biografica è rivoluzionaria, se si considerano la provenienza sociale dell'autore e il percorso effettivo della sua esistenza, priva dei privilegi e dei vantaggi che potevano permettersi gli intellettuali di origine nobile, e segnata invece dalle difficoltà domestiche e dai guai quotidiani propri della piccola borghesia urbana meridionale. Vico nacque a Napoli il 23 giugno 1668; figlio di un povero libraio, compì studi filosofici, letterari e giuridici e, dal 1687 al 1695, fu precettore presso la famiglia Rocca, risiedendo a lungo nella solitudine di Vatolla, nel Cilento. Venne a contatto con le esperienze più vivaci della cultura napoletana del tardo Seicento. Si orientò verso una metafisica di tipo platonico, non priva di curiosità per la cultura scientifica contemporanea e per la tradizione galileiana; approfondì gli studi letterari e retorici e si segnalò come prosatore latino e rimatore in volgare, accostandosi al linguaggio arcadico, talora con spunti originali.

Metafisica
e vita civile

Le componenti della sua cultura lo indussero a cercare un nesso unificante tra le varie discipline; la sua stessa concezione della retorica lo stimolò a «osservare tra lontanissime cose nodi che in qualche ragion comune le stringessero insieme».

Nel 1699 ottenne la cattedra di retorica, mal retribuita e di scarso prestigio, nell'università di Napoli.

La ricerca
della chiave
del sapere

I nomi dei quattro autori che, nell'autobiografia, Vico indica come sollecitatori del suo pensiero (Platone, Tacito, Bacone e il giurista olandese Grozio) testimoniano le complesse direzioni della sua ricerca. La metafisica di origine platonica si lega strettamente, da un lato, all'interpretazione dei fatti storici (anche in una chiave «morale», tacitiana), dall'altro alla definizione del sistema delle scienze e alle ricerche baconiane sull'origine della verità e dell'errore, e infine all'indagine sui fondamenti del diritto additata da Grozio. Vico mira però a un principio che unifichi queste investigazioni, che fornisca la chiave di «tutto il sapere umano e divino»; ed egli avverte molto presto che tale principio si può rintracciare nell'origine di quello stesso sapere, attraverso uno studio storico ed etimologico del linguaggio.

Il *De antiquissima italorum sapientia* (L'antichissima sapienza italiana, 1710) intende costruire una metafisica attraverso l'analisi delle locuzioni latine, nelle quali Vico vede nascosta l'antica sapienza italiana: alla filosofia si collega così una filologia che porta una «necessità di scienza in entrambe le sue parti, che sono le due storie, una delle lingue, l'altra delle cose»; e dallo studio filologico di termini latini come *verum* e *factum* emerge la famosa formula vichiana della conversione tra «vero» e «fatto», dell'identificazione del conoscere col fare.

La ricerca di Vico raggiunse però il suo momento risolutivo quando egli impostò l'analisi linguistica non come ricerca di verità metafisiche nascoste sotto le antiche parole, ma come indagine sul faticoso costruirsi storico della verità attraverso le parole; nello studio del diritto egli individuava il nesso tra le strutture sociali e il prodursi della verità e del linguaggio. Vico prese risolutamente questa strada nelle opere latine definite col titolo generico di *Diritto universale*, (1720-22), a cui seguirono l'elaborazione e le diverse redazioni della *Scienza nuova*.

Il Diritto
universale

Nel frattempo la vita di Vico veniva amareggiata dal mancato ottenimento (1713) di una cattedra più prestigiosa e remunerativa, dal cattivo stato della sua salute e dai problemi causati dalla sua numerosa famiglia; a ciò si aggiunse la delusione per la scarsa rispondenza che la *Scienza nuova* trovava nella cultura contemporanea. Morì a Napoli il 20 gennaio 1744.

Negli ultimi anni, oltre che al perfezionamento del suo capolavoro, Vico lavorò a vari scritti, sempre di grande interesse, tra cui ricordiamo l'orazione *In morte di donn'Angela Cimmino marchesa della Petrella* (1727), dove, in un linguaggio acceso e vibrante, egli delinea un modello di «virtù privata» che consiste essenzialmente nel controllo «eroico» delle passioni e, in particolare, della «collera eroica». La vita strozzata di una nobile signora diventa qui l'immagine di una straordinaria resistenza intellettuale, di una virtù autentica e intima.

In morte
di donn'Angela
Cimmino

6.2.6. Come interpretare oggi il pensiero di Vico.

Alcuni storici hanno interpretato la «solitudine» di Vico come un segno della sua estraneità alla più vivace cultura del suo tempo, fino a definire il suo pensiero arretrato o addirittura reazionario, opposto alla moderna cultura scientifica e alla nuova razionalità illuministica e volto invece a privilegiare la metafisica e la retorica, a delineare una visione tutta religiosa e provvidenzialistica della storia, dai connotati ancora barocchi o addirittura gesuitici.

In realtà queste interpretazioni si fermano all'aspetto più esteriore del pensiero vichiano, isolandone arbitrariamente alcuni elementi, che comunque ricevono un valore del tutto nuovo quando si colga la struttura originale che li coordina. La problematica affrontata da Vico si situa del resto pienamente entro la cultura della «crisi della coscienza europea» e della moderna «repubblica delle lettere», e la sua è l'unica risposta veramente ambiziosa della cultura italiana a quelle istanze: egli ha infatti acquisito pienamente la tensione critica che impronta il nuovo sapere e si impegna con egual rigore nello svelare le forme dell'errore e dell'impostura e nell'indagare i limiti e i fondamenti della ragione (e inoltre non ignora il peso delle moderne scienze della natura).

Vico e la «crisi
della coscienza
europea»

Gli aspetti apparentemente conservatori di certe posizioni di Vico vengono in realtà rovesciati dal procedimento del suo pensiero e del suo linguaggio: esso rivoluziona infatti la concezione della storia e di quelle che oggi vengono dette «scienze umane». Tale rivoluzione non riguarda i dati tecnici di discipline particolari (è facile individuare nel Vico errori o insufficienze di informazione), ma il modo stesso di rapportarsi al passato, lo stesso meccanismo di comprensione e definizione dei fatti e dei sistemi di cultura.

Una nozione
rivoluzionaria
della storia

Individuando delle leggi storiche universali, valide per tutti i popoli, Vico propone un'ottica antropologica, che resta essenziale anche per la cultura di oggi: per questo alle svalutazioni del suo pensiero si oppone oggi, anche fuori d'Italia, un vero e proprio «rinascimento» vichiano. A parte il pericolo di traduzioni disinvolute, in chiave troppo attuale, si mira giustamente a cogliere gli stimoli che quel pensiero può fornire a prospettive differenti, come quelle che propongono il marxismo, la psicoanalisi, l'ermeneutica e la nuova retorica.

La prospettiva
antropologica

6.2.7. Redazioni e struttura della Scienza nuova.

Un'elaborazione progressiva Gli scritti del *Diritto universale* costituiscono una sorta di prima elaborazione del capolavoro di Vico, la *Scienza nuova*.

A parte una precedente redazione non pubblicata e andata perduta, quella che si suole definire la prima *Scienza nuova* apparve a Napoli nel 1725, col titolo *Principii di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni*, in cinque libri.

Vico insisteva qui innanzitutto su tre «principii» fondamentali, cioè su tre usanze originarie o «sensi comuni» su cui si costituisce la civiltà: la credenza in una religione, la celebrazione di solenni matrimoni (che definiscono i limiti della famiglia) e la sepoltura dei morti. Insoddisfatto però dell'ordine di esposizione della materia, egli elaborò una seconda redazione, che apparve nel 1730: questa redazione presenta ormai la struttura definitiva del capolavoro vichiano, che non subì più radicali modifiche, anche se venne arricchita da numerose annotazioni e correzioni, in vista di un'ultima edizione (1744), stampata poco dopo la morte dell'autore.

I «principii» della nuova scienza Nella redazione definitiva, molto più ampia della prima, la *Scienza nuova* si articola ancora in cinque libri, preceduti da un'ampia introduzione e seguiti da una «conclusione dell'opera». Il primo libro, *Dello stabilimento de' principii*, è costituito da quattro capitoli: nel primo Vico espone le sue ipotesi sulla cronologia della storia umana dalle origini alla seconda guerra cartaginese; il secondo capitolo, *Degli elementi*, presenta 114 massime (designate come «assiomi» o «degnità») che, sul modello della dimostrazione geometrica, vogliono essere i postulati di partenza di tutta la nuova scienza; seguono poi i capitoli *De' principii* e *Del metodo*.

Sapienza poetica e sapienza originaria Nel secondo libro, *Della sapienza poetica*, che è il più ampio, Vico si propone di decifrare il sapere originario dell'umanità: nella poesia, nel mito e nel loro linguaggio egli rintraccia il formarsi di una «sapienza volgare», in cui l'umanità primitiva, sprovvista di conoscenza razionale, elabora fantasticamente e intuitivamente il proprio rapporto col mondo e le prime forme di vita sociale. Il carattere peculiare di questa conoscenza non consiste solo nei suoi contenuti (tra i quali il più originario risulta essere l'identificazione del fulmine con la divinità, come è indicato nel capitolo *Della metafisica poetica*), ma nel suo stesso procedere, che viene definito nel capitolo *Della logica poetica*: è un sapere di tipo sintetico, che si manifesta attraverso un uso immediato del linguaggio come immagine, «un parlare fantastico per sostanze animate», una compenetrazione diretta con gli oggetti e con le figure. Anzi, la stessa origine del linguaggio articolato si situa nel cuore degli oggetti, in una precedente lingua «muta» con cui gli uomini cominciano a comunicare, fatta di figure, geroglifici, emblemi. Decifrare questo linguaggio primitivo equivale a ricostruire tutti i modelli comportamentali e organizzativi dell'umanità: la mitologia greca e la più antica storia romana, tutta intrisa di mito, offrono una serie di figure, nelle quali si può leggere l'evoluzione dell'intero sistema di relazioni sociali di quei popoli.

Primitivismo della poesia omerica Il terzo libro tratta *Della scoperta del vero Omero*: vi si afferma il carattere primitivo della poesia omerica, costruita sui costumi «d'uomini per debolezza di menti quasi fanciulli, per robustezza di fantasie come di femmine, per bollore di passio-

ni come di violentissimi giovani»; in contrasto con le posizioni della prima *Scienza nuova* si nega l'esistenza di Omero come individuo storico e se ne fa «un'idea ovvero un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie»; in questo libro si abbozza anche una breve storia dell'antica poesia.

Il quarto libro tratta *Del corso che fanno le nazioni*: Vico vi fissa il divenire dell'umanità attraverso tre stadi, in cui si succedono tre diverse nature: la natura «poetica» o *divina*, «tutta fiera ed immane», che identifica la divinità nelle forze minacciose della natura e si esprime ancora con un linguaggio non articolato; la natura *eroica*, propria di coloro che sono designati dal mito come «eroi», che con la forza impongono ordine sulle «risse» e le violenze barbariche, fissano la struttura familiare ed esercitano il loro dominio su tutti gli altri uomini e sulle terre coltivate; la natura *umana*, «intelligente, e quindi modesta, benigna e ragionevole», in cui si conquistano il sapere razionale e l'organizzazione civile. Alle tre nature corrispondono tre diverse specie di costumi, di diritti naturali, di governi, di lingue e caratteri, di istituzioni giuridiche, di autorità.

I tre stadi della storia umana

Il quinto libro, *Del ricorso delle cose umane*, ipotizza una ripetizione del ciclo già indicato nel libro precedente: molteplici fattori minacciano l'equilibrio dell'umanità, giunta al massimo livello di razionalità e civiltà; questo equilibrio può esplodere e portare a una rovinosa caduta nella barbarie, da cui il ciclo può poi faticosamente riprendere dall'inizio. Il crollo della civiltà antica e lo sviluppo dal Medioevo («i tempi barbari ritornati») alla presente «compiuta umanità», costituiscono l'esempio di questo ciclo ritornante. È la divina «provvidenza» a regolare questi faticosi processi verso la razionalità e la civiltà, al di là dei fini particolari che gli uomini volta per volta si propongono, poiché la consapevolezza dello sviluppo storico sfugge agli uomini stessi, che operano attraverso la non coscienza.

Mondo civile e provvidenza divina:

corsi e ricorsi

6.2.8. Una «nuova arte critica».

La novità rivoluzionaria della *Scienza nuova*, e la ragione del suo titolo così ambizioso, consiste nella costruzione di una conoscenza del sapere umano originario e non cosciente: ciò che è stato fatto dagli uomini è per Vico integralmente conoscibile, ma attraverso una «scienza» che eviti ogni confusione tra il proprio punto di vista e quello degli oggetti della sua indagine. Il sapere storico deve tener conto degli inganni e degli autoinganni che sono costitutivi della stessa natura dell'uomo (e su cui le «degnità» forniscono indicazioni esemplari); ma deve anche avvertire che la civiltà si sviluppa proprio dalla non coscienza e dall'autoinganno mitico: i miti non devono essere presi per «imposture», ma come i soli modi possibili – a certi livelli dello sviluppo umano – di percezione del reale e di organizzazione civile. La scienza nuova permette di rileggere il passato con gli occhi del presente, liberandosi dalla non coscienza in cui le forme storiche sono sepolte; ma deve anche essere disponibile alla più totale e partecipe comprensione di quelle forme e della loro vita, costitutivamente diversa da quella presente; e quando si immerge fino in fondo nello sforzo di questa comprensione, Vico trova accenti di intensità eccezionale.

Sapere storico e autoinganno mitico

Questi caratteri della «scienza» vichiana mostrano ancora il suo radicamento nella più moderna problematica dibattuta nella «crisi della coscienza

Filosofia e filologia

europea»: essa, del resto, vuole essere una «nuova arte critica», in cui il termine *critica* vale nella duplice direzione di «svelamento» e di «comprensione». La filosofia e la filologia costituiscono le basi metodologiche di questa «critica»: la ragione filosofica, che aspira al «vero», deve confrontarsi con la coscienza del «certo» fornita dalla filologia; quest'ultima studia le forme dell'*autorità*, cioè i tradizionali rapporti di dominio che si creano tra gli uomini e che solo in una fase storica relativamente avanzata vengono organizzati in testi da quelli che noi chiamiamo *autori*.

Forza, dominio
e conquiste
della civiltà

I rapporti di dominio, determinati dal bisogno e legati al controllo dei «campi» e alla loro coltivazione, liberano l'umanità da un vagare bestiale per la gran selva della natura: alcuni uomini più forti (gli eroi e i padri delle prime famiglie, che costituiscono la matrice della nobiltà) assumono con la violenza il controllo su altri uomini, e li escludono da una serie di diritti che attribuiscono a se stessi. La definizione delle forme assunte da questo dominio (che Vico segue con particolare cura a proposito della storia del diritto romano) e le lotte con cui gli assoggettati ne modificano i caratteri, testimoniano nella maniera più concreta la faticosa conquista della sicurezza e della civiltà; prima di esse non c'è nessuno stato di natura perfetto e originario.

Poesia e forme
del dominio

Le forme del dominio rientrano in quelle che regolano i rapporti tra gli uomini: come il diritto, anche il linguaggio, la poesia e il mito si sviluppano a partire da un rapporto di subalternità; la loro interpretazione diventa allora, automaticamente, un'interpretazione delle forme di dominio esercitate dagli uomini che in esse si esprimono (e da ciò risulta evidente come Vico possa collocarsi su una via che porta a Marx e al marxismo). La poesia eroica, ad esempio, è espressione del dominio e del diritto eroico, della proprietà assoluta che alcuni uomini forti e «collerici» esercitano su altri più deboli.

Civiltà moderna
e poesia

Date queste premesse, in Vico non c'è nessuna forma di esaltazione sacrale della poesia, della sua primigenia forza popolare, diversamente da ciò che accadrà per molti romantici. Se la poesia è legata a un momento dello sviluppo della civiltà e dell'organizzazione umana, la civiltà moderna, col trionfo della natura «umana» e della ragione spiegata, non concede più spazio alla forza eroica e barbarica della poesia. L'età presente è un'età non poetica; ma la comprensione della poesia del passato fa sì che il suo fascino operi ancora in questo mondo così poco «poetico».

Interesse
per Dante

Vico mostra una particolare attenzione, oltre che per la poesia omerica, per Dante, poeta della «ritornata barbarie d'Italia», di cui rivendica la forza e l'originalità, in contrasto con le riserve avanzate nell'ambiente arcadico nei confronti della *Commedia*. Quella poesia, che appartiene a un passato eroico, mantiene nel presente il fascino della corposità, della sintesi fulminea, dell'estremismo espressivo; e allora Vico, anche se in termini molto contraddittori, sembra talvolta dimenticare le caratteristiche del presente e riproporre quei modelli poetici «eroici» ventilando, tra le righe della *Scienza nuova* e negli scritti sulla morale «eroica» (cfr. 6.2.5), un recupero dell'«eroico» nel mondo contemporaneo.

Intanto, nella sua prosa singolare e affascinante, che procede proprio «co-

me gran corrente di real fiume», Vico sembra rompere i ponti con la tradizione aulica della prosa italiana e mettersi in diretto contatto con quell'antica poesia, oltre che con le forme realistiche ed espressionistiche della prosa cinquecentesca. La sua scrittura, in cui si avverte anche l'esperienza del prosatore latino, si costruisce attraverso un intenso lavoro retorico e procede con un ritmo incalzante e sempre eccessivo: la sua corposità e concretezza tendono continuamente a far esplodere i limiti sintattici e a tradursi nello stesso tempo in fulminea sinteticità, dove la parola sembra voler affermare in sé la stessa unità che scopre nel sistema delle società umane.

La prosa
vichiana

Per capire il significato e la novità dell'opera di Vico è necessario penetrare nella forza del suo linguaggio, avvertire la straordinaria unità tra i contenuti di quel pensiero e i suoi moduli espressivi: il suo sistema critico e teorico è, a pieno titolo, un eccezionale sistema letterario.

6.3. Il mondo del melodramma

6.3.1. Fortuna e sfortuna del melodramma.

Il libretto
melodrammatico

La lingua e la letteratura italiana sono presenti in tutta Europa nel Settecento nella forma del libretto melodrammatico (cfr. 5.5.3 e GENERI E TECNICHE, tav. 84), necessario supporto per quegli elementi spettacolari su cui si fonda il successo dell'opera in musica. Varie esperienze portano in primo piano l'aspetto drammatico e letterario del libretto, creando un modello che, nel corso del secolo e fino all'Ottocento, si rivela tra i più resistenti di tutta la storia della letteratura.

Intreccio
e linguaggio

Poeta d'occasione o di professione, il librettista deve possedere capacità di sintesi drammatica e un buon controllo delle formule più correnti del linguaggio poetico. Deve lavorare per lo più su temi e situazioni teatrali e narrativi preesistenti, disponendo di tutto il repertorio della tradizione e dell'invenzione letteraria, da cui deve ricavare un intreccio drammatico capace di adattarsi agli schemi, alle convenzioni, alle necessità e ai mezzi tecnici in voga nello spettacolo operistico e utilizzabili dagli organizzatori; il linguaggio deve possedere qualità foniche e ritmiche che rendano possibile la sovrapposizione della musica e del canto (e i musicisti sono in genere pronti a modificare le parole del libretto secondo le proprie esigenze); lessico e sintassi devono mantenersi a un livello facilmente comunicabile all'eterogeneo pubblico che segue gli spettacoli, e spesso legge le parole nel libretto appositamente stampato.

Struttura metrica

Dal punto di vista metrico, nel primo Settecento, la struttura del libretto è già definita, con una precisa distinzione tra *recitativi* e *arie*: nei recitativi – composti secondo uno schema di *selva* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 40), in endecasillabi e settenari con rima libera o senza rima – si concentrano l'azione e il dialogo vero e proprio; nelle arie, composte di strofe molto brevi e variamente rimate, si presentano situazioni liriche, sentenze o «paragoni», su cui devono appuntarsi l'impegno compositivo dei musicisti e la bravura dei cantanti.

Attraverso la struttura del libretto il tradizionale linguaggio poetico italiano raggiunge una diffusione internazionale e tocca strati di pubblico molto vasti (anche popolari, come, in modo più marcato, accadrà nell'Ottocento).

Critiche
al genere
melodrammatico

Furono comunque molte le riserve e le condanne espresse nei confronti del melodramma da parte di quanti sostenevano lo spirito razionalistico e antibarocco diffuso all'inizio del Settecento: la prevalenza degli elementi musicali e spettacolari e il

GENERI E TECNICHE tav. 84

Melodramma/Cantata/Oratorio

Termine colto, nato dalla combinazione di due parole greche, *mélōs*, "canto", e *drâma*, "azione drammatica", che venne impiegato per indicare l'opera in musica, alla fine del Seicento: il suo uso nacque dall'opinione che la moderna opera in musica corrispondesse all'associazione di musica e parola dell'antica tragedia greca. Fu usato raramente nel Settecento (si era soliti dire *dramma per musica*, *opera in musica*), ma si diffuse ampiamente col neoclassicismo.

Il termine francese *mélodrame*, diffusosi alla fine del Settecento, indicava invece un genere diverso dall'opera in musica vera e propria, e cioè una declamazione vocale accompagnata da momenti musicali. Solo nell'Ottocento i termini *melodramma*, *melodrammatico* sono entrati nel linguaggio corrente per definire tutte le forme di espressione sentimentale sovraccarica e convenzionale, eccessivamente patetica o declamatoria. Per l'origine del genere melodrammatico e la funzione che in esso assume il *libretto*, cfr. 5.5.3 e 6.3.1.

La *cantata* è un genere intermedio, al confine tra la poesia lirica e quella drammatica, di lunghezza relativamente breve, costruito su un'alternanza di arie e recitativi (come il melodramma vero e proprio), e destinato anch'esso alla musica e al canto (a una voce sola o a più voci). Molto diffuse erano le cantate sacre, che tendevano a identificarsi con l'*oratorio* (azione dialogata di argomento religioso, con struttura simile a quella del dramma per musica, ma destinata soltanto alla musica e al canto, senza messa in scena teatrale).

rilievo attribuito agli schemi teatrali apparivano estremamente negativi a chi rivendicava la preminenza dei valori della parola; spesso queste condanne coinvolgevano la musica in quanto tale, considerata arte edonistica, sfuggente, irrazionale.

Tutto il mondo dell'opera, gli artisti che vi lavoravano e il pubblico che vi assisteva con piacere, veniva spesso descritto come un caotico universo di mistificazione, degradazione e follia. Il musicista veneziano BENEDETTO MARCELLO (1686-1739) ne dava questa immagine nella sua celebre operetta satirica *Il teatro alla moda* (1720). Ma, nonostante le più svariate condanne, tra le quali quelle di Gravina e di Muratori, il melodramma continuava a riscuotere un inesauro successo presso il pubblico delle corti europee e presso i teatri a pagamento.

La contestazione diventava più efficace quando accettava il fascino del melodramma e ne chiedeva una parziale «razionalizzazione», suggerendo un maggiore impegno di verosimiglianza e coerenza e proponendo che si desse priorità alla parola e al libretto, alla coscienza organizzatrice del poeta.

La storia del melodramma settecentesco, che porta sulla scena un mondo incantato, eroi di cartapesta e caricature tra melodie e sublimi esercizi vocali, è percorsa quindi da tentativi di «riforma», che mirano a ridimensionare quegli elementi artificiali: il primo è quello dell'erudito veneziano APOSTOLO ZENO (1669-1750), «poeta cesareo» (cioè poeta ufficiale alla corte imperiale di Vienna) dal 1718 al 1728, che concentrò i suoi sforzi, in modo un po' pedantesco, sugli intrecci drammatici.

Necessità di una
razionalizzazione

La riforma
di Apostolo
Zeno

6.3.2. *Da Campo de' Fiori alla corte di Vienna: la vita di Metastasio.*

Nato a Roma il 3 gennaio 1698, figlio di un negoziante di alimentari, PIETRO TRAPASSI dimostrò fin da bambino una grande abilità nell'improvvisare versi (in tutto il Settecento furono numerosi in Italia gli improvvisatori, alcuni dei quali godettero di un eccezionale prestigio). Il Gravina, attratto dal suo ingegno, lo volle con sé quando aveva appena compiuto dieci anni, e gli impartì una severa educazione classicistica: trasformò poi il suo cognome, Trapassi, in quello grecizzante di METASTASIO. Nel 1714 l'adolescente ricevette gli ordini religiosi minori, acquisendo così il ruolo di *abate* (cfr. PAROLE, tav. 77). Alla morte del Gravina (1718), ricevette una cospicua eredità, ma non riuscì a difenderla da intralci legali e amministrativi e nel 1719 preferì trasferirsi a Napoli, pensando di intraprendere la carriera giuridica.

Ma il vivace ambiente teatrale e musicale della Napoli austriaca attrasse fortemente il Metastasio, che si legò sentimentalmente alla celebre cantante Marianna Benti detta la Romanina; incoraggiato da lei e dai rapporti che essa aveva col mondo nobiliare napoletano, scrisse alcuni testi teatrali destinati alla musica, come l'*Endimione* (1720) e *Gli Orti Esperidi* (1721). Un successo eccezionale, decisivo per il suo futuro, ebbe il suo primo melodramma, *Didone abbandonata*, musicato da Domenico Sarro e rappresentato nel 1724 al teatro San Bartolomeo, con la Romanina nella parte di Didone. Successivamente Metastasio compose il *Siroe*, rappresentato a Venezia nel 1726; nel 1727 tornò a Roma, dove scrisse numerosi melodrammi e altri testi per musica. Nel 1729 ricevette l'invito a recarsi a Vienna, alla corte dell'imperatore Carlo VI, con l'incarico di «poeta cesareo», in sostituzione dello Zeno: vi giunse il 17 aprile 1730.

I primi lavori scritti e rappresentati per la corte viennese furono l'azione sacra *La passione di Cristo*, la festa teatrale *Il tempio dell'eternità* e il melodramma *Demetrio*; accettato in pieno il suo ruolo cortigiano, Metastasio non si occupò soltanto di stendere i suoi testi, ma anche di organizzare spettacoli e feste di corte.

Nei primi anni viennesi mantenne una fitta corrispondenza con la Romanina, e la morte di lei, nel 1734, lo rattristò profondamente. Il decennio tra il 1730 e il '40 fu comunque il più fecondo per il suo lavoro poetico, mentre la sua vita quotidiana appariva segnata da una cupa «ipocondria» e da un senso di insoddisfazione nei confronti del proprio successo.

Continuò a vivere a Vienna o nei vicini luoghi di villeggiatura diviso tra i riti di corte e la consuetudine con pochi amici, in genere di origine italiana (del resto non cercò mai, in quel lungo soggiorno, di apprendere il tedesco). Dopo il primo decennio la sua vena poetica parve sterilirsi e i suoi lavori drammatici furono sempre più rari; accrebbe il suo sconforto, la sua diffidenza verso il mondo, il suo impegno nella cura della propria persona e nella difesa di una esistenza sempre più appartata. Fu un fedele e prestigioso servitore dell'imperatrice Maria Teresa durante tutto il suo lungo regno: morì a Vienna il 12 aprile 1782.

6.3.3. *La struttura del libretto metastasiano.*

I melodrammi metastasiani furono musicati numerosissime volte, da musicisti diversi, nel corso di tutto il secolo; e i testi, ristampati in ogni occasione come «libretti» per lo spettacolo, venivano variamente modificati a seconda delle esigenze

dei realizzatori. Per questi motivi l'autore non poteva controllare la fortuna editoriale delle proprie opere, e ciò contribuiva ad accrescere il suo senso di estraneità rispetto al loro esito.

Naturalmente Metastasio si occupò sempre direttamente delle prime edizioni dei libretti dei singoli melodrammi, uscite in occasione dello spettacolo per cui originariamente egli li aveva composti; successivamente egli curò anche edizioni globali delle proprie opere. Quella che seguì più da vicino fu stampata dall'editore veneziano Bettinelli tra il 1733 e il 1758.

Non possiamo qui seguire per intero lo svolgimento della vastissima produzione teatrale metastasiana (ventisei melodrammi, un intermezzo, trentotto azioni teatrali di varia misura per feste di vario genere, otto azioni sacre), a cui occorre aggiungere trentaquattro cantate e una ricca produzione lirica arcadica, comprendente le celebri canzonette a Nice, *La libertà* (1733) e la *Palinodia* (1746), musicate dallo stesso Metastasio.

Nello spettacolo metastasiano la poesia occupa una posizione di assoluta preminenza rispetto alle altre componenti, ma ciò non va a scapito delle esigenze teatrali, musicali e scenografiche: la capacità organizzativa del poeta deve farsi che il libretto contenga già in sé quei valori spettacolari e musicali su cui si devono poi impostare la musica e le altre tecniche che concorrono all'insieme dell'opera. Da grande uomo di teatro, Metastasio affida al proprio testo poetico una fortissima carica scenico-musicale, senza preoccuparsi dell'organicità di tutti gli aspetti dello spettacolo. I suoi libretti lasciano un notevole spazio alle convenzioni del mondo teatrale contemporaneo: non intendono correggerle secondo una rigida ottica razionalistica, ma solo trarre da esse quelle valenze drammatiche e sentimentali che devono essere espresse in primo luogo dal linguaggio poetico. In tal modo vengono delineate situazioni sentimentali e teatrali, su cui i musicisti possono lavorare in maniera varia (e Metastasio, comunque, rinuncia a intervenire sugli aspetti tecnici dell'organismo musicale).

Secondo l'uso del melodramma, Metastasio lavora su un materiale preesistente, ricavando vicende e situazioni dalla tradizione culturale e dal repertorio mitico e storico; a parte poche eccezioni, preferisce però attingere a storie poco note o a tradizioni marginali, curiose e peregrine. Nella misura dei tre atti si muove generalmente un sistema di sei personaggi, in cui si distinguono due coppie di amanti e due altre figure maschili, un saggio «aiutante» e un protervo oppositore; questi ruoli sono naturalmente destinati a voci diverse, tenori e soprani per gli amanti, baritoni o bassi per gli altri due ruoli.

L'amore, anche quando non costituisce il tema centrale del dramma, è sempre determinante per la sua struttura: il movimento teatrale si regge per lo più su passioni che si ostacolano e interferiscono con intrecci estremamente complicati; e i rapporti autentici e felici tra gli innamorati sono spesso alterati e turbati dall'incombente minaccia di una tragedia. A ciò si aggiungono vari conflitti tra passione e virtù, tra quei sentimenti amorosi e i valori sociali o le necessità superiori che sembrano renderne impossibile ogni legittima soddisfazione.

I personaggi principali, trovandosi in mezzo a questi conflitti, alternano atteggiamenti patetici e sentimentali a pose eroiche, di superiore «virtù»: ed è

Un virtuoso della improvvisazione

L'educazione del Gravina

A Napoli

A Vienna

Presso la corte asburgica

Problemi testuali

Le edizioni

Una produzione molto vasta

Un rapporto nuovo tra musica e parole

Intreccio e personaggi

Conflittualità e movimento teatrale

proprio questa continua oscillazione dei sentimenti, questa «perplexità» e indecisione, che sorregge dei drammi spesso poveri di azione. La vicenda arriva a una conclusione grazie alla rimozione degli ostacoli che gravano sui rapporti amorosi autentici: ci può essere un gesto di virtù di un personaggio che rinuncia a ostacolare i desideri degli altri, o il tradizionale meccanismo dell'agnizione (la rivelazione finale della vera identità di uno o più personaggi).

Separazione
tra arie
e recitativi

Le celebri arie di Metastasio si costruiscono su esili richiami a situazioni umane generali, attraverso semplicissime similitudini, figure convenzionali, riflessioni sui paradossi che governano l'animo umano: in esse si concentra e si tende quel gioco sentimentale e drammatico che nel recitativo trova il suo svolgimento più sinuoso e oscillante. Data la separazione molto marcata tra recitativo e aria, evidenziata da un netto stacco musicale, è molto facile allontanare le arie dal loro contesto e leggerle, o cantarle, come pezzi lirici autonomi: molte arie metastasiane sono diventate celeberrime in modo del tutto indipendente dalle situazioni in cui sono inserite. In realtà anche le arie che più si presentano come puro movimento lirico svolgono sempre una precisa funzione drammatica, determinando la necessaria soluzione lirico-musicale dei conflitti che si vengono a creare nei recitativi: i loro contenuti, che sono in apparenza generici e schematici, acquistano una risonanza tutta particolare se si tien conto del loro legame con la situazione scenica.

Le feste teatrali

Metastasio raggiunse risultati di altissimo livello, oltre che nel melodramma «serio» a lieto fine, anche nei generi collaterali delle *feste teatrali* e delle *azioni sacre*. Nelle prime (tra cui ricordiamo *L'asilo d'amore*, 1732 e *Le cinesi*, 1733) il poeta rielabora con originalità ed eleganza vario materiale mitologico e culturale, sia con intenti celebrativi sia in funzione di puro divertimento. Le azioni sacre forniscono il testo per *oratori* cantati, ma non rappresentati sulla scena, in occasione di particolari ricorrenze religiose (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 84): Metastasio esprime una sua immagine spesso molto originale della storia sacra, raffigurando personaggi biblici in un vortice di perplexità morali e sentimentali analoghe a quelle degli eroi dei melodrammi (ricordiamo *Giuseppe riconosciuto*, 1733, e *Betulia Liberata*, 1734).

Le azioni sacre

6.3.4. L'affermazione di un nuovo linguaggio sentimentale.

Chiarezza
e intensità
sentimentale

L'opera di Metastasio porta al livello più alto la tendenza arcadica a un linguaggio chiaro e semplice, a una simmetria sintattica e a una «graziosa» cantabilità (cfr. 6.1.8); ma nello stesso tempo supera l'inevitabile schematismo delle formule arcadiche, grazie a una nuova capacità di movimento e di risonanza sentimentale. Al poeta romano non interessa una semplice rielaborazione in termini razionalistici e classicistici del linguaggio poetico italiano: i suoi punti di riferimento sono poeti dalla forte intensità espressiva, come il Tasso e addirittura il Marino (odiatissimo invece dall'Arcadia), che egli traduce in chiave di semplicità musicale, di comunicatività leggera e lineare.

Facilità
del linguaggio

Pur partendo da un vocabolario molto limitato, e ricorrendo solo raramente all'uso delle metafore, Metastasio ordina le sue vicende avvalendosi di una

sintassi limpida e simmetrica e crea un nuovo linguaggio sentimentale che rompe definitivamente ogni legame con la «difficoltà» petrarchesca e restituisce al tradizionale discorso amoroso una vivace immediatezza.

Il linguaggio amoroso attinge a un repertorio ripetitivo e noto; ma il ridurre questo carattere artificiale alla più scoperta semplicità lo rende singolarmente intenso e autentico. Un semplice gioco metrico, qualche calcolata ripetizione di parole e di suoni, pochi effetti musicali e sonori sono sufficienti a Metastasio per riscattare tutto questo materiale, trasformandolo in una forma di comunicazione sociale del sentimento, capace di raggiungere, nel corso del secolo e poi in quello successivo, anche livelli «popolari». Il melodramma può scoprire così fino in fondo la potenziale intensità di un repertorio linguistico assolutamente convenzionale.

Entro questa estrema «facilità» linguistica, che non si risolve semplicemente in un'esteriore socievolezza comunicativa, si svolge il ritmo contraddittorio delle «passioni» umane e l'approfondimento di una sottile «sapienza del cuore», che passa attraverso tutta una serie di turbamenti, di esitazioni, di amarezze appena accennate.

Analisi
delle incertezze
umane

Nelle relazioni tra i personaggi, nelle loro oscillazioni e «dubbiezza», Metastasio segue l'inestricabile conflitto tra piacere e dolore, sincerità e menzogna, realtà e illusione, dà voce al gioco di schermi e di ombre che si svolge nell'anima dei singoli e nel loro comunicare con gli altri. La lucida razionalità del poeta scruta con trepidazione l'irrazionalità inerente l'esistenza stessa: non ne ricava certo una critica radicale e distruttiva, ma l'occasione per costruire le sue «favole», per suscitare gli accenti sentimentali e musicali dei suoi personaggi. I melodrammi più belli, scritti tra il '31 e il '33 (come *Demetrio*, *L'Olimpiade*, *Demofonte*), sono animati da una sotterranea atmosfera di inappagamento, collegabile a quegli atteggiamenti biografici di cui si è già parlato (cfr. 6.3.2): un senso estremo di finzione, che coinvolge insieme vita e teatro, spettacolo e società, sembra costituire il reale punto d'incontro tra razionalità e irrazionalità.

Irrazionalità
dell'esistenza

6.3.5. Svolgimenti della librettistica nel Settecento.

La vitalità del melodramma, nel Settecento, si collega ai molteplici sviluppi nella storia del libretto, anche se non si ripetono più casi come quello di Metastasio, la cui opera si identifica quasi completamente con l'attività librettistica.

Vitalità
del melodramma

Tra le tendenze che si manifestano già a partire dagli anni Trenta, l'opera buffa napoletana lascia ampio spazio a situazioni comiche e a una vivacissima sperimentazione linguistica, che si sottrae a ogni definizione in senso «razionalistico»: il suo punto di partenza è costituito dal celebre intermezzo *La serva padrona* (1733), di Giovan Battista Pergolesi (1710-1735), con libretto di GENNARO ANTONIO FEDERICO (prima metà del sec. XVIII).

L'opera buffa
napoletana

Discussioni, proposte teoriche e saggistiche, progetti di riforma del melodramma percorrono tutto il secolo. La riforma metastasiana mantiene in realtà una forte separazione tra la parola e la musica e, attribuendo al lavoro del poeta una premi-

nenza assoluta rispetto a quella del compositore, sembra abbandonare quest'ultimo al suo destino e alla più totale libertà.

La riforma
di Gluck
e Calzabigi

Le proposte più rigidamente razionalistiche e classicistiche si pongono il problema di un'effettiva unità tra elementi drammatici ed elementi musicali: è questo il senso della «riforma» programmatica a cui lavorano insieme il musicista tedesco Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e il poligrafo livornese RANIERI DE' CALZABIGI (1714-1795). La scrittura del libretto viene ora strettamente legata alla composizione musicale e non è più destinata a fornire solamente la scorza esterna per esecuzioni musicali diverse: librettista e compositore lavorano in rapporto reciproco e costante. Per ciò che riguarda la struttura drammatica, ci si allontana dalla separazione metastasiana tra aria e recitativo e si abbandonano gli intrecci complicati: si propongono, invece, gli schemi più puri e organici del mito classico. I risultati esemplari di questa riforma di Gluck e Calzabigi sono le due opere composte a Vienna, *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1767).

Ma, indipendentemente da questa riforma, la librettistica continuò ad avere un suo sviluppo autonomo e disordinato per tutto il secolo. Piena di estrose soluzioni fu la librettistica legata agli sviluppi dell'opera buffa napoletana. Il melodramma giocoso giunge fino alla parodia più irriverente e scanzonata della tradizione storico-letteraria e della cronaca contemporanea, come nei libretti dell'abate libertino Giambattista Casti (sulla cui figura, cfr. 7.1.3).

L'esperienza della librettistica italiana settecentesca e della sua dimensione internazionale, con un nuovo tipo di rapporto tra musicista e librettista, trova comunque il suo risultato più alto, il suo grande suggello finale, nei libretti di Da Ponte per Mozart (cfr. 7.1.4).

Sviluppo
della librettistica

6.4. L'Illuminismo in Italia

6.4.1. Che cos'è l'Illuminismo.

Dalla «crisi della coscienza europea» si sviluppa, nel corso del secolo XVIII, l'Illuminismo: la denuncia dell'errore e dell'inganno e l'impegno critico della «repubblica delle lettere» sfociano in nuove forme di comportamento culturale, guidate da una spinta di rinnovamento che percorre tutta la società europea. Il concetto di Illuminismo, a differenza di altri concetti storiografici, ha origine nell'epoca stessa a cui si riferisce, è definito dalla coscienza stessa di uomini e di intellettuali (*philosophes*, «filosofi», è il termine con cui essi sono designati in Francia e *filosofia* viene spesso definito, anche in Italia, il procedimento razionale illuministico) che sentono di far parte del «secolo dei lumi», dell'*âge des lumières*, e che in vari modi si impegnano per «illuminare» l'orizzonte intero del mondo contemporaneo, per rovesciare valori e norme sociali e creare modi di vita più razionali e più felici.

Il «secolo»
dei lumi

L'Illuminismo imprime una svolta radicale alla cultura occidentale, imponendo una nuova concezione dei rapporti tra cultura, società e realtà, e creando in tal modo le premesse della società moderna. Esso si presenta così come elemento peculiare e stimolo costante di tutta l'evoluzione della società occidentale: e, almeno in apparenza, anche le società industriali contemporanee continuano a reggersi su alcuni dei valori da esso proposti e definiti. In questa più ampia prospettiva, l'Illuminismo può essere riconosciuto come un tentativo di sottoporre tutto lo sviluppo della realtà al controllo della ragione: non ci sono territori della conoscenza che sfuggono al processo di «rischiamento».

Il controllo
della realtà

La «ragione», che guida questa ricerca, è tutt'altro che rigida e aprioristica: si misura e si confronta con il reale, e sulla base dell'esperienza verifica i propri limiti. L'Illuminismo non è caratterizzato da un semplice «razionalismo», ma dall'intento di emancipare l'uomo dalla tradizione e dal mito, di delegare all'uomo ogni responsabilità e decisione per il proprio destino, contribuendo a farlo «uscire di minorità», secondo la definizione che ne diede Kant nel 1784. C'è una sostanziale fiducia nelle capacità di progresso dell'uomo: la sua storia gli appartiene integralmente, e solo lui può allontanare e dissolvere gli errori, i pregiudizi, l'ignoranza, l'oppressione che appartengono alle società del passato; la sua intelligenza può far nascere una storia nuova in cui costruire un mondo umano, felice, civile. L'Illuminismo settecentesco non è affatto

Ragione
e razionalismo

Laicità
del rapporto
uomo-natura

«antistorico», ma afferma in modo definitivo il carattere umano della storia. L'uomo viene posto al centro dell'universo – e in ciò ci si riallaccia alla tradizione umanistica – mentre la natura, vista come fondamentalmente buona e razionale, appare «rischiarevole»: ma un ruolo particolare viene attribuito ai sensi nel processo della conoscenza, seguendo l'impostazione del *sensismo* (cfr. PAROLE, tav. 85); secondo la concezione illuminista, natura e civiltà tendono a coincidere e l'uomo deve ripercorrere e riscoprire da solo, senza i vincoli dei limiti e delle leggi imposti dalla tradizione, l'ordine delle cose e quello delle parole. Il linguaggio e la cultura possono e devono controllare non soltanto la natura ma anche la società. Dato che nulla può essere sottratto all'indagine umana, l'uomo può conquistare tutto, la civiltà può tendere allo sfruttamento di ogni risorsa: la realtà materiale, gli spazi fisici della terra, ma anche le culture «diverse», quelle degli strati «inferiori» delle popolazioni europee e delle civiltà con cui l'Europa coloniale entra in contatto, non possono sfuggire alla razionalizzazione da parte della civiltà illuminata.

Per una cultura
universale

Si creano così le premesse per l'unificazione, per la fusione delle varie culture in una cultura universale, che annullerà quelle più deboli, marginali, subalterne e locali, incapaci, come tali, di controllare tutti gli spazi della natura e del comportamento umano. Fattori che possono contribuire a realizzare questo processo, tuttora in corso, sono l'espansione mondiale dell'industria e dei

PAROLE tav. 85

Sensismo

Questo termine designa qualsiasi orientamento filosofico che attribuisca un ruolo essenziale ai sensi nei processi della conoscenza, e può essere usato anche per indicare filosofie come quella di Campanella. In modo più circostanziato si intende per *sensismo* la filosofia che si sviluppa e si impone all'interno dell'Illuminismo settecentesco a partire dalla riflessione del grande filosofo inglese John Locke (1632-1704). Questa filosofia sottolinea il ruolo centrale che svolge la percezione sensibile nell'elaborazione delle idee, nell'individuazione e nella conoscenza della realtà esterna, nello sviluppo della morale e della psicologia. Essa comprende posizioni molto diverse: si va da chi distingue la percezione sensoriale vera e propria dalle idee e categorie innate e costitutive dell'anima umana, a chi elimina ogni azione autonoma dell'anima e riduce ogni forma di conoscenza alla sensazione (secondo una chiave materialistica che tende a coincidere con le posizioni del *meccanicismo*, cfr. PAROLE, tav. 86).

Il modello più equilibrato ed efficace di pensiero sensista fu elaborato dall'abate francese Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780), vissuto a lungo in Italia, delle cui numerose opere va ricordato almeno il *Traité des sensations* (Trattato delle sensazioni, 1754). Il sensismo agì con forza su tutta la cultura italiana del secondo Settecento e fu, tra l'altro, alla base della riflessione sull'arte degli autori del «Caffè» e dello stesso Parini; manterrà poi una presenza essenziale nella filosofia di Leopardi.

sistemi di controllo tecnologico: l'Illuminismo settecentesco avverte i primi sintomi della rivoluzione industriale e sostiene a suo modo l'espansione della tecnica ma, ben lungi dal vederne le conseguenze negative, vi scorge solo la possibilità di più tollerabili condizioni di esistenza per larghe masse di uomini.

All'interno dell'Europa, la spinta all'unificazione culturale presenta poi un forte elemento positivo: la rottura delle barriere tra le diverse culture nazionali, l'affermazione di una nuova civilissima sete di conoscenze e di scambi internazionali. In alcuni casi è anche molto forte l'attenzione verso quelle stesse culture «diverse», destinate a essere distrutte e inglobate dalla «civiltà» illuministica; la grande curiosità verso le civiltà orientali e le popolazioni dell'America, la diffusione del mito del «buon selvaggio» (che vagheggia la vicinanza dei popoli «primitivi» ai valori autentici della natura), permettono di riconoscere l'autonomia dei valori delle singole culture e nello stesso tempo evidenziano i limiti dello stesso processo di espansione dell'Occidente. Questo relativismo culturale si collega anche con una decisa affermazione di tolleranza religiosa e politica, di libertà, di democrazia, di rispetto per le opinioni altrui, insomma con le più radicali conquiste civili dell'Illuminismo; anche se, in pratica, questa disponibilità di pensiero spesso si blocca davanti alle popolazioni e alle classi sociali considerate a livelli di razionalità e civiltà inferiori.

Cosmopolitismo
e relativismo
culturale

Fino allo scoppio delle rivoluzioni americana e francese, la cultura illuministica rivolge le sue critiche all'interno della società di Antico regime, evitando conflitti espliciti con i regimi assoluti che sono al potere in quasi tutta l'Europa; molti illuministi appartengono alla nobiltà o al clero, e giungono anche a collaborare con alcuni sovrani propensi a introdurre riforme nei loro Stati. Queste figure di sovrani «illuminati», come Federico II di Prussia, sembrano voler instaurare l'Illuminismo al vertice stesso dei regimi assoluti, liquidando tutti quei residui del mondo feudale che ostacolano un razionale sviluppo delle forze produttive e delle strutture amministrative. Ma la collaborazione tra gli intellettuali e il potere assoluto comporta varie contraddizioni, difficoltà e sospetti; in alternativa alla collaborazione si formano organizzazioni segrete (quali la massoneria), nelle quali si elaborano critiche a quello stesso potere a cui si presta formalmente ossequio, ma che in realtà si progetta di sostituire.

Illuminismo
e potere
assoluto

Se queste sono le tendenze generali, le concrete esperienze degli intellettuali illuministi presentano una ricca varietà di posizioni e di punti di vista. L'Illuminismo acquista caratteri e sfumature diverse a seconda della nazione in cui si sviluppa e i temi del dibattito culturale dividono gli intellettuali in diversi schieramenti, come nel caso delle svariate impostazioni del problema religioso: si va da una religiosità di tipo «naturale», disposta ad accettare un Cristianesimo evangelico e razionale, al deismo, elaborato in Inghilterra all'inizio del secolo, al vero e proprio ateismo *meccanicistico* (cfr. PAROLE, tav. 86), che specialmente in Francia viene sostenuto da filosofi e scienziati materialisti. I progetti politici oscillano tra prospettive moderate, più disponibili a compromessi con la società del tempo, e aspirazioni utopistiche, che elaborano immagini di società egualitarie, lontanissime dal mondo presente; a un progressismo ottimistico ed entusiastico si contrappongono pessimistiche denunce dei limiti della natura e della ragione umana.

Il problema
religioso

I progetti politici

Per quanto riguarda la più specifica dimensione letteraria, l'Illuminismo man-

Il classicismo
del secolo
dei lumi

tiene una sostanziale fiducia nella tradizione classica e nella poetica oraziana dell'*utile dulci*, ricercando una nitidezza espressiva sorretta da un linguaggio chiaro e razionale; ma nello stesso tempo si confronta con le «cose», con gli oggetti della realtà presente, superando i limiti di un classicismo troppo chiuso e dogmatico. Accanto al cosiddetto «classicismo augusteo» inglese di Alexander Pope (1688-1744), all'inquieto e scintillante razionalismo di Voltaire (1694-1778) e a quello sfuggente e paradossale di Denis Diderot (1713-1784) si sviluppano all'interno dell'orizzonte illuministico, nella letteratura inglese della seconda metà del secolo e nell'opera di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), nuove forme di sensibilità, determinanti per la cultura europea (cfr. 6.7.3).

6.4.2. Grandi mutamenti sociali.

Industria
e trasformazioni
sociali

Nel corso del Settecento, quelle nuove tendenze già presenti nella società europea alla fine del Seicento (cfr. 6.1.1) accelerano a tal punto da produrre degli autentici mutamenti strutturali e avviare una radicale trasformazione della

PAROLE tav. 86

Meccanicismo

Con questo termine si sogliono designare le concezioni filosofiche che interpretano la realtà in chiave «meccanica», ricollegandosi al rilievo che la *meccanica* (la parte della fisica che studia il movimento e l'equilibrio dei corpi, dal greco *mechané*, «macchina, ordigno») aveva assunto nella nuova scienza del Seicento, da Galilei a Newton. La nuova concezione della natura vedeva infatti la vita come regolata da un ordine prestabilito di movimenti e di rapporti, verificabile attraverso leggi matematiche, che esclude qualsiasi modificazione imprevedibile. Molti scienziati che, come Galilei e Newton, mettevano il movimento dei corpi e le sue leggi al centro dello studio della natura, continuavano comunque a credere in una realtà spirituale superiore, libera da quelle leggi.

Ma tra Seicento e Settecento si diffondono anche concezioni più radicali, che estendono la meccanica a principio di spiegazione della realtà, assumendo entro il vortice del movimento della natura anche il mondo umano e spirituale (altro termine per definire queste concezioni è *determinismo*). Nelle sue forme estreme il *meccanicismo* ha un carattere materialistico e ateistico: l'uomo, come parte del movimento della natura, viene concepito come *materia pensante*, e la natura funziona secondo le proprie leggi, senza finalità, senza nessun Dio che ne regoli i movimenti. Tali concezioni si diffondono soprattutto presso alcuni illuministi francesi e vengono discusse da Voltaire, Diderot e altri.

L'esposizione più compiuta del materialismo meccanicistico settecentesco è del barone Paul Henri Dietrich d'Holbach (1723-1789), uno dei principali collaboratori dell'*Encyclopédie*, autore del *Système de la nature* (Sistema della natura, 1770).

stessa vita quotidiana. Questo processo è molto intenso in Inghilterra e in Francia; il fenomeno più travolgente è senza dubbio la rivoluzione industriale, particolarmente rapida in Inghilterra nella seconda metà del secolo, che crea i modi e i rapporti di produzione del moderno capitalismo, modifica lo stesso ambiente fisico in cui si svolgono il lavoro e l'esistenza degli uomini e genera nuovi conflitti e nuovi equilibri sociali.

Il lavoro dell'uomo è sempre meno legato a un problema di sussistenza immediata o alla diretta fruizione degli oggetti prodotti, ma è indirizzato alla produzione su vasta scala di merci che non hanno nessun rapporto diretto con la concreta vita del lavoratore e sono destinate alla circolazione in un mercato senza confini. Alla modificazione dell'ambiente, determinata dall'avvento delle macchine e delle tecniche industriali, si aggiunge la presenza di un nuovo proletariato urbano che offre sul mercato la propria forza-lavoro e vive un'esistenza miserabile, soggetta alle fluttuazioni e alle crisi del mercato stesso; l'attività imprenditoriale permette vertiginosi arricchimenti e, fatto radicalmente nuovo nella storia, crea la possibilità di reimpiegarli in ulteriori investimenti, innescando un processo di continua espansione produttiva (cfr. 8.1.2).

Nel corso del Settecento muta profondamente la stessa «qualità della vita». In termini molto generali, si può dire che la vita degli europei comincia per la prima volta a sfuggire al terribile circolo della mera sopravvivenza: il ridursi delle epidemie e delle carestie, l'espansione della produzione agricola (determinata sia dall'aumento dei terreni coltivati, sia dall'introduzione di nuove tecniche di coltura) e vari altri fattori, portano a una notevole riduzione della mortalità e a un sensibile aumento demografico in quasi tutto l'Occidente. La tendenza alla crescita, allo sviluppo e a una maggiore sicurezza dell'esistenza determina un forte aumento dell'alfabetizzazione.

Miglioramento
delle condizioni
di vita

Questi grandi mutamenti sono legati in prima istanza all'espansione e allo sviluppo della classe borghese che, sempre più libera dal ruolo sociale intermedio che le toccava nella struttura dell'Antico regime, si pone come soggetto di primo piano della trasformazione economica e produttiva, entrando ora in contrasto con tutto il sistema dei valori tradizionali. Il bisogno di una estrema libertà di mercato e dell'eliminazione delle barriere e dei privilegi feudali la schiera naturalmente dalla parte del movimento illuministico e della sua critica alla tradizione; anzi, secondo uno schema storiografico molto diffuso, sono proprio i nuovi valori del mondo borghese a ispirare direttamente l'Illuminismo.

Sviluppo
della classe
borghese

Il rapporto tra Illuminismo e borghesia non deve tuttavia essere giudicato troppo schematicamente: oltre alla partecipazione di molti esponenti del clero e della nobiltà al movimento illuministico e al complesso fenomeno dell'assolutismo illuminato, occorre infatti tener presente che la stessa espansione borghese nel Settecento è frutto di varie sovrapposizioni e interferenze tra classi e gruppi sociali: forte è infatti il contributo di una parte della stessa nobiltà a iniziative economiche «borghesi» e frequenti sono le acquisizioni di titoli nobiliari e di rendite fondiari da parte di elementi della borghesia.

Illuminismo
e borghesia

Lo sviluppo di queste forze si intreccia in vari modi con le strutture istituzionali e i rapporti di potere dell'Antico regime (particolare è la situazione della monarchia costituzionale inglese). L'assolutismo cerca da una parte la strada

Il rapporto
con le istituzioni

delle riforme, andando incontro alle richieste di rinnovamento e trasformazione e limitando soprattutto lo spazio di azione della Chiesa, struttura in quel momento più debole; ma dall'altra attraversa una serie di crisi e di conflitti (il più rovinoso dei quali è costituito dalla guerra dei sette anni, 1756-1763) che ne acquisiscono le contraddizioni interne, fino all'esplosione delle grandi rivoluzioni borghesi americana e francese, direttamente promosse dallo spirito dell'Illuminismo.

6.4.3. Le riforme in Italia.

Un periodo di pace

La seconda metà del Settecento rappresenta per l'Italia un periodo eccezionale di pace: l'equilibrio venutosi a creare tra i Borbone e gli Asburgo dopo la pace di Aquisgrana (1748) esclude il nostro paese dai più gravi conflitti tra le potenze europee. Anche se in misura ridotta rispetto alla Francia e all'Inghilterra, si avvia anche da noi il processo di trasformazione della vita sociale e di liberazione dalle ancestrali condizioni di immobilità, processo parzialmente frenato dal susseguirsi di disastrose calamità naturali. Grazie a questo lungo periodo di pace, vennero promosse importanti riforme da parte dell'assolutismo illuminato, specialmente negli Stati dominati dall'Austria.

Lo squilibrio Nord-Sud

Nei vari governi si ebbero comunque atteggiamenti diversi, che determinarono una varietà di situazioni sociali e nuove fratture tra le regioni più progredite e quelle più arretrate. Si accentuò lo squilibrio tra Nord e Sud, nonostante le iniziative riformistiche, mai profonde, avviate nel Regno di Napoli; in alcune regioni settentrionali, l'eliminazione delle strutture feudali e i primi sviluppi dell'industria manifatturiera contribuirono alla formazione di un nuovo capitalismo agricolo con un alto tasso di produttività (anche se questo dinamismo economico creò nuove sacche di miseria). Nel Sud ebbero luogo varie trasformazioni di proprietà, che tra l'altro portarono alla formazione del nuovo ceto dei «galantuomini», proprietari agricoli borghesi: esse però non intaccarono gli antichi modi di produzione e di sfruttamento. In Italia, del resto, molte delle innovazioni sono dovute solo a riconversioni e scambi tra le classi sociali, per cui spesso l'aristocrazia continua a essere guida e soggetto determinante; il potere del clero viene intaccato solo parzialmente, e c'è ancora poco spazio per una borghesia intraprendente e spregiudicata, libera da remore e vincoli tradizionali come quella che si sviluppa in Inghilterra e in Francia.

6.4.4. Istituzioni culturali e mercato librario.

Nuovi spazi di discussione

Rispetto alla situazione dell'inizio del secolo (cfr. 6.1.3), le forme di trasmissione della cultura non subiscono trasformazioni radicali: i fittissimi scambi epistolari, la diffusione del giornalismo letterario, la febbrile attività dei traduttori, costituiscono ancora i principali sostegni della circolazione internazionale delle nuove idee. Molti intellettuali, spinti da finalità di ricerca e di libera

discussione, si uniscono spontaneamente tra loro, creandosi spazi di autonomia relativa rispetto alle istituzioni ufficiali: questi gruppi hanno caratteri molto diversi dalle tradizionali accademie, anche se talvolta ne assumono il nome, come nel caso dell'Accademia dei Pugni (cfr. 6.6.2).

A queste iniziative spontanee l'assolutismo illuminato risponde con la creazione di istituzioni centralizzate, tese a ottenere la massima utilità sociale dalla ricerca scientifica; ne è un esempio in Italia la Società Patriottica, fondata nel 1776 nella Milano asburgica.

Le istituzioni scientifiche

L'attività autonoma degli intellettuali porta anche a iniziative che si incontrano con un nuovo spirito di intraprendenza dell'industria libraria: quella più ambiziosa e rivoluzionaria è costituita dalla grande *Encyclopédie*, progettata da d'Alembert e Diderot, il cui primo volume uscì a Parigi nel 1751 e che, tra molti ostacoli, si concluse nel 1772 (cfr. DATI, tav. 87). L'*Encyclopédie* costituisce un risultato essenziale dell'Illuminismo, con la sua curiosità problematica per tutti i campi della conoscenza, con la sua audacia teorica e la sua attenzione per ogni nuova tecnica.

L'*Encyclopédie*

Il mercato librario era certamente in espansione, e si veniva formando un pubblico di nuovi lettori; ma gli intellettuali illuministi non avevano nessuna possibilità di vivere semplicemente con la vendita dei loro scritti. In Francia, e anche in Italia, la maggior parte di loro era costretta a trovare altre fonti di sostentamento: molti continuavano ad affidarsi ai vecchi sistemi delle pensioni di corte o dei benefici ecclesiastici; altri erano nobili e proprietari che vivevano di rendite fondiarie; altri ancora lavoravano nelle strutture amministrative degli Stati. L'assolutismo illuminato si rivolse spesso a grandi intellettuali assumendoli come veri e propri «consulenti», tenendo parzialmente conto dei loro suggerimenti e dei loro progetti.

Attività economiche dei letterati

DATI tav. 87

L'*Enciclopedia* in Italia

La parola *enciclopedia*, conosciuta in Francia nel secolo XVI su base greca (letteralmente "insegnamento circolare"), è già diffusa in tutta Europa tra Cinquecento e Seicento per indicare un sapere metodico e globale. Il suo uso si lega al nuovo spirito scientifico e al desiderio di progettare opere sistematiche, capaci di fornire un quadro organico di un sapere critico e in movimento. La moderna forma dell'enciclopedia è lontanissima dai prodotti del cosiddetto «enciclopedismo medievale» (cfr. 0.1.4 e 1.4.2), si regge su una successione di *voci* disposte in ordine alfabetico e costituisce uno sviluppo dei *dizionari* e dei repertori eruditi già diffusissimi nel Seicento (cfr. 5.3.1 e DATI, tav. 69).

L'edizione originale della grande opera progettata da Diderot e d'Alembert, dal titolo *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, arti e mestieri), apparve, presso editori diversi, tra il 1751 e il 1772, in diciassette volumi in-folio di testo e undici di tavole. Tra le varie riedizioni dell'opera sono molto importanti

segue

La letteratura di consumo

Il ruolo del mercato librario è determinante per la letteratura di grande consumo, rivolta a un pubblico molto vasto che privilegia il nuovo genere del romanzo, o i libri di viaggio e di memorie: modelli, questi, che ben presto si espandono dall'Inghilterra in tutti i paesi europei.

Alfabetizzazione e sistema scolastico

L'espansione del mercato è collegata naturalmente all'aumento dell'alfabetizzazione, che in Italia (dove una letteratura di consumo viene prodotta soprattutto a Venezia, cfr. 6.5.1) si verifica soprattutto nel Settentrione, anche se in misura molto minore rispetto alla Francia e all'Inghilterra. Le strutture dell'istruzione subiscono modificazioni di grande rilievo, che portano, ancora nell'Italia settentrionale, a nuove forme di controllo laico e statale della scuola.

6.4.5. Caratteri dell'Illuminismo italiano.

Le diverse realtà dei paesi europei fanno sì che il movimento illuministico, se pure internazionale e cosmopolita, presenti caratteri diversi nei vari paesi.

Rapporti con la Francia e l'Inghilterra

In Italia c'è una fortissima presenza dell'Illuminismo francese: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau vengono letti e tradotti tempestivamente, mentre la cultura inglese è più conosciuta attraverso la produzione romanzesca e letteraria che non attraverso quella teorica e filosofica. Ma gli illuministi italiani sembrano spesso attenuare gli aspetti più audaci del lavoro dei *philosophes*, preferendo affrontare i problemi che riguardano la vita civile e sociale del nostro paese, di cui avvertono i limiti e l'arretratezza.

Collaborazione con il potere

Gli intellettuali che iniziano la loro attività intorno agli anni Quaranta si muovono in una situazione molto più favorevole rispetto a quella toccata ai loro predecessori. Il nuovo equilibrio politico e la nuova attività riformatrice dei

quelle italiane (in francese), che si diffusero ampiamente nella nostra cultura: la prima fu stampata a Lucca, presso l'editore Giuntini, a cura del nobile lucchese Ottaviano Diodati, tra il 1758 e il 1771; la seconda fu stampata a Livorno, per iniziativa dell'editore di origine francese Giuseppe Aubert, con l'appoggio finanziario del granduca Pietro Leopoldo e con il sostegno, tra gli altri, di Pietro Verri (i trentanove volumi furono stampati tra il 1769 e il 1779).

Altri vari progetti di edizione, traduzione, riadattamento dell'*Encyclopédie* si ebbero nella seconda metà del Settecento. E nello stesso tempo si diffondevano opere di divulgazione più rapide e sommarie e ideologicamente più « moderate », che fecero conoscere in Italia il modello del dizionario enciclopedico.

Per lungo tempo non si riuscì però a progettare un'opera italiana che avesse l'estensione e la diffusione dell'*Encyclopédie* e delle altre enciclopedie nel frattempo uscite in altri paesi; molti dizionari enciclopedici e « piccole enciclopedie » contribuirono comunque in modo essenziale, tra Settecento e Ottocento, all'informazione culturale di nuovi strati di pubblico borghese e popolare.

governi degli Stati italiani sollecitano spesso la collaborazione e l'appoggio degli uomini di cultura. I rapporti tra intellettuali e potere vengono così a costituire l'elemento determinante di tutta la storia politica del secondo Settecento.

Nell'ambito di questi rapporti, che naturalmente variano secondo i diversi Stati, l'Illuminismo italiano è spesso costretto a compromessi e cautele, e pare talvolta essere privo di audacia teorica e speculativa: evitando rotture troppo forti con la tradizione, esso sembra mirare soprattutto a uno svecchiamento della nostra cultura, rivolgendo lo sguardo a realtà concrete e circostanziate. Del resto la maggior parte dei riformatori e degli illuministi italiani appartiene alla nobiltà e al clero, di cui raramente rifiuta fino in fondo i privilegi e le regole sociali. E nei concreti tentativi riformatori vengono a dare il loro contributo anche prospettive intellettuali più arretrate, che non si identificano con l'Illuminismo, ma anzi ne osteggiano duramente gli aspetti più eversivi e pericolosi: la tradizione del riformismo moderato muratoriano, quella del rigorismo religioso giansenista e quella del gesuitismo.

I riformatori e le tradizioni

La tradizione culturale italiana, costretta comunque a confrontarsi col predominio intellettuale dell'Illuminismo, dovette aprirsi alla realtà concreta e a una rinnovata responsabilità civile. La mancanza di una solida borghesia capace di sostenere le riforme, la frantumazione politica del paese e il suo estremo particolarismo, indebolirono la capacità di azione e di penetrazione della cultura illuministica italiana e limitarono la sua incidenza sui successivi sviluppi della nostra letteratura.

Limiti dell'esperienza italiana

6.4.6. Tre mediatori di cultura: Algarotti, Bettinelli, Baretti.

Una nuova figura, di grande rilievo sociale, è quella dell'intellettuale cosmopolita, che, intrecciando una serie di rapporti, di incontri e di viaggi, si mantiene in contatto con le più diverse realtà europee. Per gli intellettuali di

Cosmopolitismo intellettuale italiano

Tra Ottocento e Novecento si ebbe una vasta produzione di enciclopedie di rapida consultazione e a diffusione popolare; il progetto di una grande enciclopedia che si ponesse come strumento di consultazione e insieme come sintesi di tutta la cultura italiana fu elaborato solo nell'ambito dell'idealismo, con la fondazione dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, creato dal senatore Giovanni Treccani e diretto da Giovanni Gentile (cfr. 10.1.5 e 10.2.8).

Nacque così l'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, in trentacinque volumi usciti tra il 1929 e il 1937.

Tra le altre enciclopedie generali più recenti e aggiornate, hanno un particolare valore e peso culturale il *Grande dizionario enciclopedico* della Utet in venti volumi (la terza edizione è uscita tra il 1966 e il 1972), l'*Enciclopedia* dell'editore Einaudi (in quindici volumi pubblicati tra il 1977 e il 1985; dal 1984 è in corso di stampa la quarta edizione; l'opera è costruita per voci teoriche e problematiche e non in funzione di una diretta consultazione), l'*Enciclopedia europea* dell'editore Garzanti (dodici volumi usciti tra il 1976 e il 1984).

questo tipo non si tratta più di produrre una cultura italiana per corti straniere, come ancora faceva Metastasio, ma di vivere la ricchezza del mondo presente con una aperta curiosità, spesso esteriore e superficiale, per i grandi temi e i grandi personaggi della nuova ricerca europea.

Queste nuove figure di mediatori di cultura non sono interessate a elaborare un'originale conoscenza critica, come accadeva ai grandi intellettuali eruditi dell'inizio del secolo, ma piuttosto a porre in evidenza e a divulgare i caratteri più riconoscibili e risonanti della cultura internazionale. La prospettiva europea che ne risulta resta qualcosa di marginale e di subalterno: nel momento stesso in cui introducono in Italia i temi più significativi della cultura illuministica, questi personaggi ne riducono tutti gli aspetti nuovi e autentici, avanzando una serie di remore e di caute riserve; nello stesso tempo essi propongono, fuori dal nostro paese, una immagine parziale e arretrata della cultura e della realtà italiana. L'Algarotti, il Bettinelli e il Baretti offrono tre casi esemplari e tra loro assai diversi di questo nuovo cosmopolitismo intellettuale, tra attenzione alla cultura europea e fedeltà ad alcuni tratti più costanti e tradizionali del «letterato» italiano: il tutto si risolve in un impulso alla modernità che resta come esitante, pronto continuamente a fare marcia indietro.

Francesco
Algarotti

Il veneziano FRANCESCO ALGAROTTI fu instancabile viaggiatore, in continuo movimento tra Francia, Inghilterra, Germania e Russia, e fu tra l'altro ciambellano di Federico II di Prussia dal 1746 al '53.

Newtonianismo
per le dame

Brillante conversatore e animatore di salotti, dotato di una cultura enciclopedica e di un vivissimo senso pratico, impegnato nella diffusione di cognizioni «utili» in grado di incidere sull'esperienza quotidiana, l'Algarotti riscosse un grande successo internazionale col suo *Newtonianismo per le dame* (1737), esemplare modello di divulgazione scientifica, rivolta ai salotti nobiliari, in cui le «dame» hanno un ruolo determinante. L'attenzione di Algarotti al mondo contemporaneo passa attraverso un filtro classicistico, che sfiora gli argomenti più disparati e quasi li allontana con signorile indifferenza. Il suo illuminismo, limitato a una ristretta prospettiva nobiliare, preferisce la forma del saggio breve, con testi raccolti in gran parte nelle *Opere varie* nel 1757. Ma l'opera più interessante dell'Algarotti è costituita dai *Viaggi di Russia*, cronaca vivace e curiosa, composta da otto lettere scritte nel 1739, a cui se ne aggiunsero altre nel 1750-51.

Il «piccolo
Voltaire»
dei gesuiti

Il gesuita mantovano SAVERIO BETTINELLI (1718-1808) insegnò retorica in diversi collegi della Compagnia e viaggiò in Germania e in Francia. Il suo piglio aggressivo e impaziente sembra avvicinarlo alle punte più «critiche» e vivaci della cultura illuministica, facendone quasi un piccolo Voltaire dei gesuiti. Ma il campo in cui si esercita questa sua aggressività critica è in realtà molto limitato: è quello della tradizione poetica italiana, da lui attaccata nell'opera che lo rese celebre, le *Lettere virgiliane*, pubblicate anonime come premessa alla raccolta dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, uscita nel 1757 (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 90). Il Bettinelli vi leva un atto d'accusa contro la poesia italiana, da Dante a quella contemporanea, nell'ottica di un classicismo «moderno» che rifugge da ogni pedissequa imitazione dei classici, e vede nella poesia greca e latina i soli modelli di equilibrio e di naturalezza, rispetto ai quali ben pochi momenti della tradizione italiana appaiono accettabili. Il classicismo a cui aspira il Bettinelli ricerca una superiore razionalità che rifiuta i vincoli delle regole aristoteliche, e insiste invece sulla forza

Classicismo
ed «entusiasmo»

della «natura», sul ruolo del «sentimento» e dell'«entusiasmo» (a cui è dedicato il trattato *Dell'entusiasmo delle belle arti*, 1769).

L'opera del torinese GIUSEPPE BARETTI (1719-1789) appare invece dominata dall'esigenza spontanea di un vivace scambio tra esperienza letteraria e concretezza quasi biologica dell'esistenza e della realtà: egli concepisce la letteratura come momento essenziale di una comunicatività corposa, reattiva, non rarefatta in un superiore distacco signorile e salottiero.

Letteratura
e realtà borghese

Baretti visse a lungo in Inghilterra, dando lezioni di lingua italiana e pubblicando in inglese varie opere divulgative sulla nostra cultura. Lasciò una vivace cronaca di un lungo viaggio attraverso il Portogallo, la Spagna e la Francia nelle *Lettere famigliari a' suoi tre fratelli*, che vennero pubblicate solo parzialmente e più tardi tradotte e rifuse in inglese.

Il primo
soggiorno inglese

Nel lungo peregrinare del Baretti ha un particolare rilievo il suo soggiorno a Venezia (1762-65): qui egli redige e pubblica, dall'ottobre 1763 al gennaio 1765, i venticinque numeri del periodico «La Frusta letteraria», dove sotto le vesti di un singolare personaggio fittizio, Aristarco Scannabue, militare in pensione reduce da una vita di viaggi, avventure e pericoli, egli muove guerra al «flagello di cattivi libri» che gli sembra si vadano pubblicando in Italia. Tra scatti furenti di umore, con un linguaggio corposito, dalla forte carica deformante, pronto a evidenziare il ridicolo e l'assurdo, e libero da remore e da cautele diplomatiche, la «Frusta» affronta la contemporanea produzione letteraria, rivelando, tramite Aristarco, le scelte culturali del Baretti, sempre estreme, decise, irriverenti; la sua aggressività polemica provocò l'intervento della censura veneta, che costrinse il periodico alla chiusura.

«La Frusta
letteraria»

La critica del Baretti non è basata su un bagaglio teorico, su nozioni di poetica ben articolate: la letteratura gli appare piuttosto come un'abitudine quotidiana, radicata nel corpo, nei movimenti, negli entusiasmi e nei malumori del suo io mascherato da Aristarco. Con lui entra nella nostra letteratura la figura del critico militante, che si affida completamente al proprio rapporto con gli oggetti letterari, che gioca le proprie adesioni e i propri dissensi su un terreno tutto umano ed esistenziale, sul suo naturale modo di essere, diffidente verso ogni teoria e programma. L'umoralità del Baretti scatta contro tutto ciò che gli pare convenzionale, artificioso, pedantesco; e pedantesco gli appare anche l'atteggiamento illuministico, il fervore programmatico del suo secolo, che egli chiama «tenebroso». Dietro la sua reattività si celano in realtà forti istanze conservatrici e un distruttivo qualunquismo. In questo orizzonte, il Baretti non ha remore nazionalistiche: è disposto a riconoscere i valori positivi di ogni cultura ben radicata nella concretezza della vita quotidiana; e lo dimostra con la piena adesione alla cultura inglese del circolo di Samuel Johnson, dopo il definitivo ritorno a Londra nel 1771. Il frutto più significativo dell'ultima fase inglese è costituito dal *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire* (1776), scritto in francese in difesa del grande poeta inglese contro le critiche razionalistiche di Voltaire.

Una critica
militante

Il ritorno
in Inghilterra

6.4.7. Gli illuministi meridionali.

Il movimento illuminista si sviluppa in vario modo nei centri della penisola, anche in rapporto alle prospettive e ai limiti delle iniziative riformatrici. Un rilievo non trascurabile assumono in particolare il Piemonte dei Savoia, il ducato di Parma, quello di Modena e il granducato di Toscana. Nel regno di Napoli,

passato nel 1734 alla dinastia dei Borbone, si ha una spinta riformistica assai originale, rivolta verso problemi sociali ed economici, che si scontra però con sistemi e mentalità di tipo feudale che paiono inattuabili e con uno Stato che accetta solo gli aspetti più esteriori delle proposte riformistiche.

Antonio Genovesi

Caposcuola dell'Illuminismo napoletano è l'abate ANTONIO GENOVESI (1713-1769), che elaborò una lunga serie di analisi e di proposte per un profondo rinnovamento dell'economia meridionale, in una prospettiva liberistica che individuava nei privilegi feudali e nel protezionismo ad essi collegato l'ostacolo più grave per un'equa distribuzione della ricchezza (assai celebri le sue *Lezioni di commercio*, tenute nel 1757-58). Notevole la breve *Vita di Antonio Genovesi*, autobiografia scritta prima del 1760, nella quale l'autore segue il costruirsi della propria figura pubblica.

Ferdinando Galiani

Intellettuale spregiudicato e brillante, moderno e inquieto nell'elaborazione teorica, fu l'abate FERDINANDO GALIANI, di Chieti (1728-1787), che ebbe un precoce successo col trattato *Della moneta* (1751), testo fondamentale per lo sviluppo della moderna teoria monetaria. Con notevole abilità, il Galiani costruisce un linguaggio scientifico che evita il gergo tecnicistico ed è animato da un nervoso dinamismo, da una singolare concretezza e da momenti di lucidissima ironia. Entrato nell'amministrazione borbonica, fu inviato a Parigi nel 1759, come segretario dell'ambasciata napoletana: lì strinse rapporti con gli esponenti di punta della cultura illuministica, da Diderot a d'Holbach. Spirito brillante e caustico, egli impose la propria presenza nei salotti parigini, distinguendosi come ambiguo dissacratore dell'ottimismo e del progressismo illuministici, con un fondo di scettico «realismo» conservatore. A Parigi scrisse, in francese, *Dialogues sur le commerce des bleds* (Dialoghi sul commercio dei grano), pubblicati a cura di Diderot l'anno successivo al ritorno a Napoli del Galiani, avvenuto nel 1769.

Dialogues sur le commerce des bleds

Da Napoli, dove compì una fortunata carriera nell'amministrazione borbonica, il Galiani mantenne sempre rapporti epistolari con i suoi amici francesi: soprattutto il suo carteggio con Madame d'Épinay (1726-1783) si presenta come una ricca miniera di giudizi e riflessioni sulla politica e la cultura del tempo. Con un senso di sottile superiorità intellettuale e con un cinismo che gli fa accettare tutti gli aspetti più crudeli e contraddittori della realtà, la sua riflessione pone a continuo confronto la razionalità illuministica e la resistenza del reale, nella quale mette in luce sotterranee motivazioni irrazionali.

Il «partito» del Genovesi

Se si prescinde dall'originale posizione conservatrice del Galiani, la cultura meridionale del secondo Settecento appare dominata dall'opera buffa (cfr. 6.3.5) e, soprattutto, da esperienze illuministiche che in vario modo prendono avvio dall'insegnamento del Genovesi. Si ha da una parte un illuminismo più moderato, disponibile a tentare la collaborazione col potere (e in sostanza più fedele alle posizioni del maestro); dall'altra un deciso radicalismo, che si interroga sulle origini storiche del presente, riscoprendo in una nuova chiave democratica il pensiero di Vico.

Gaetano Filangieri e Francesco Mario Pagano

Questo secondo punto di vista provocò uno scontro sempre più netto con il dispotismo borbonico, conclusosi poi tragicamente con l'esperienza giacobina del 1799 (cfr. 7.1.5 e 7.1.6). La morte prematura sottrasse a questo evento il nobile GAETANO FILANGIERI (1753-1788), autore della monumentale opera *La scienza della legislazione* (pubblicata a partire dal 1780). Incontrò invece la morte sul patibolo l'avvocato FRANCESCO MARIO PAGANO, di Brienza, in Basilicata (1748-1799), i cui *Saggi politici*, editi tra il 1783 e il 1785, si rifanno a Vico e contengono un'analisi delle origini storiche dell'oppressione e una vigorosa affermazione del principio di uguaglianza tra gli uomini.

6.5. Carlo Goldoni e la cultura veneziana

6.5.1. Venezia nel Settecento: pubblico, letteratura, spettacolo.

Alla società veneziana del Settecento si pensa generalmente come a un affascinante universo che consuma i ricordi del proprio glorioso passato in un disincentato edonismo: tagliata fuori dalla più vivace vita economica e intellettuale del tempo, Venezia appare rinchiusa in una testarda conservazione delle strutture della propria repubblica aristocratica, offrendosi a tutta l'Europa come una città-spettacolo, patria del carnevale e del divertimento. Le maschere, la musica, le finzioni del melodramma, le damine provocanti e sfuggenti, sembrano rivelare il fascino di una raffinata decadenza, di un logorio sontuoso e apatico.

Decadenza di una città-spettacolo

Questo quadro ha nutrito l'immaginario europeo, che nei secoli successivi ha fatto di Venezia uno dei suoi luoghi privilegiati: ma esso deve essere corretto; la decadenza veneziana del Settecento si collega infatti a conflitti e a tensioni tutt'altro che trascurabili e a una circolazione di cultura difficilmente riscontrabile in altri centri europei. Secondo una tradizione già avviata nel secolo XVI, Venezia continua a essere il più attivo centro editoriale italiano, smercia la sua produzione in Italia e all'estero, importa libri stranieri e li fa circolare. I libri degli illuministi si diffondono ampiamente a Venezia e nella terraferma veneta: malgrado ciò, non riesce a svilupparsi una riflessione «riformatrice» che affronti concretamente i problemi della Repubblica.

Un attivo centro editoriale

Continua a svilupparsi autonomamente la tradizione della poesia dialettale, che ha un rappresentante singolare nel libertino GIORGIO BAFFO (1694-1768). Molto forte è la divulgazione di modelli culturali europei, spesso tradotti in modi che ne attenuano i toni più moderni e sconvolgenti. Il gusto del pubblico si rivolge sempre più al romanzo contemporaneo, specialmente inglese; oltre alle numerose traduzioni, compaiono i primi – e mal riusciti – tentativi di romanzi scritti in italiano, come quelli dell'abate bresciano PIETRO CHIARI (1711-1785) o quelli di ANTONIO PIAZZA (1742-1825).

La poesia dialettale e il romanzo

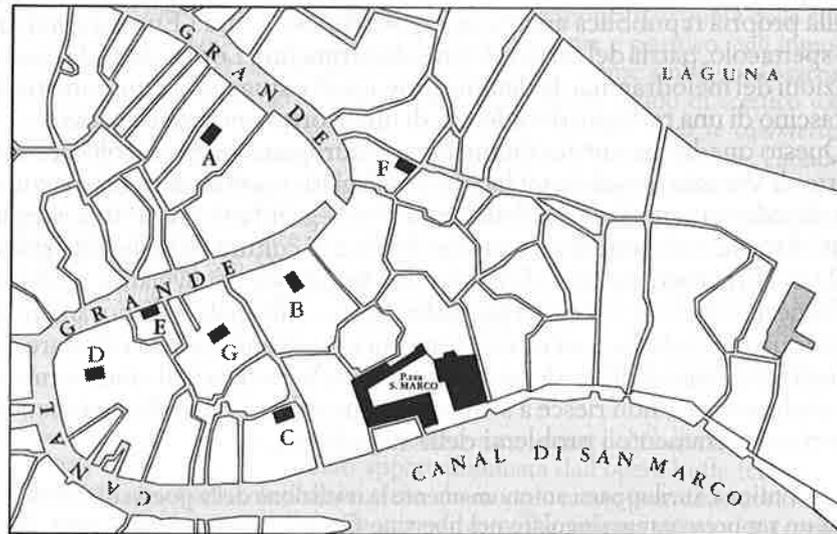
Ma è soprattutto attraverso il mondo dello spettacolo che circolano ampiamente i nuovi modelli di cultura, raggiungendo anche un pubblico popolare: la stagione teatrale veneziana si apre in ottobre e si chiude col carnevale, e può contare su sette teatri pubblici (cfr. CARTE, tav. 88), la cui concorrenza dà luogo a un vero e proprio mercato; si accende una forte rivalità tra le compagnie e gli stessi scrittori che forniscono i testi drammatici.

L'attività teatrale

CARTE tav. 88

I teatri a Venezia nel secolo XVIII

- A Teatro di San Cassiano, di proprietà della famiglia Tron, aperto al pubblico fin dal 1636 (è il primo teatro pubblico d'Occidente). Opera in musica.
- B Teatro di San Luca o San Salvador, di proprietà Vendramin, costruito nel 1622. Opera in musica e prosa (soprattutto commedia). Oggi Teatro Goldoni.
- C Teatro di San Moisè, di proprietà Giustinian. Opera in musica, balletto, talvolta commedia.
- D Teatro di San Samuele, di proprietà Grimani. Opera buffa, commedia, tragedia.
- E Teatro di Sant'Angelo, di proprietà Marcello e Cappello. Opera in musica, e commedia.
- F Teatro di San Giovanni Grisostomo, di proprietà Grimani. Opera in musica.
- G Teatro di San Benedetto, dei Grimani di Santa Maria Formosa, costruito nel 1775 e divenuto presto il nuovo teatro alla moda per l'opera in musica. Oggi Teatro Rossini.



6.5.2. Carlo Goldoni: una vita per il teatro.

Carlo Goldoni nacque a Venezia il 25 febbraio 1707 da famiglia borghese: il padre Giulio condusse una vita avventurosa e disordinata, che lo spinse a cercare varie sistemazioni, mai definitive. Questa irrequietezza paterna fu risentita dallo stesso Carlo, che in tutta la sua esistenza oscillò tra una aspirazione alla stabilità, a una dolce e tranquilla sicurezza e un'insoddisfatta ricerca di nuove strade, di situazioni difficili, di avventure brevi e sfuggenti.

L'irrequietezza paterna

Aveva cinque anni quando il padre si trasferì a Roma, lasciandolo con la madre. Intrapresa la carriera di medico, il padre lo chiamò presso di sé, a Perugia; fu poi inviato a Rimini a studiare filosofia presso i domenicani, ma da lì fuggì con una compagnia di comici fino a Chioggia, dove si trovava la madre, e dove poi anche il padre si stabilì a esercitare la sua attività medica. Grazie alla protezione del marchese Pietro Goldoni, Carlo fu ammesso a frequentare il prestigioso collegio Ghislieri di Pavia, studiando giurisprudenza in quella università; ma per uno scritto satirico contro le donne della città fu espulso (1725) e diede così inizio a un periodo piuttosto avventuroso della sua vita, seguendo prima il padre nel Friuli, poi riprendendo gli studi a Modena, e in seguito lavorando a Chioggia come aggiunto al coadiutore della locale Cancelleria criminale; diventò quindi coadiutore alla Cancelleria di Feltre (1729-30), dove scrisse, per una compagnia di commedianti, gli intermezzi *Il buon padre* e *La cantatrice*. La passione per il teatro da quel momento in poi caratterizzò sempre più prepotentemente la sua inquietata esistenza, oscillante tra la ricerca di quella stabilità economica e professionale che non riusciva a raggiungere, a cui anzi sembrava addirittura sottrarsi, e avventure amorose, atti sconsiderati, decisioni repentine e ingenue. L'improvvisa morte del padre (1731) lo costrinse a prendersi carico della famiglia; tornato a Venezia, si laureò in legge a Padova e intraprese la carriera di avvocato.

Gli studi

La passione per il teatro

Tra varie vicende e avventure, incontrò nel 1734 a Verona il capocomico Giuseppe Imer e con lui tornò a Venezia dopo aver ottenuto l'incarico di scrivere testi per il teatro San Samuele, di proprietà del nobile Michele Grimani. In questa fase compose soprattutto tragicommedie in versi (tra cui il *Belisario*, suo primo successo pubblico, e il *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*), intermezzi e melodrammi. Seguendo a Genova la compagnia Imer, conobbe e sposò la diciannovenne Nicoletta Conio, che rimase con lui per tutto il resto della vita. Tra il 1737 e il '42 diresse il teatro lirico Grimani di San Giovanni Grisostomo, continuando a produrre libretti per musica e tragicommedie.

L'incontro con Giuseppe Imer

Nel 1738 diede al teatro San Samuele la sua prima vera commedia, il *Momolo cortesan*: si trattava di un copione a soggetto, ma la parte del protagonista, affidata al «pantalone» Golinetti, era integralmente scritta; e continuò su quella strada col *Momolo sulla Brenta* e con *Il mercante fallito*. Ma era ancora costretto a integrare con altre attività quella teatrale: tra il 1741 e il '43, per interessamento della famiglia della moglie, ebbe l'incarico di console della Repubblica di Genova presso Venezia, senza ottenerne alcun guadagno; dopo la stesura della sua prima commedia integralmente scritta, *La donna di garbo* (1742-43), i debiti lo costrinsero a fuggire.

La prima commedia vera e propria

Continuò a lavorare nel teatro durante la guerra di successione austriaca curando gli spettacoli di Rimini occupata dagli Austriaci; poi soggiornò in Toscana, e dal 1745 al '48 esercitò la professione di avvocato a Pisa, dove fu ammesso alla locale «colonia» arcadica col nome di Polisseno Fegejo. Intanto non abbandonava i contatti con il mondo teatrale: dopo aver scritto per il «pantalone» Darbes le commedie *Tonin bellagrazia* e *I due gemelli veneziani*, e per l'«arlecchino» Antonio Sacchi *Il servitore di due padroni*, fu convinto dal capocomico Girolamo Medebac, la cui compagnia recitava a Venezia al teatro Sant'Angelo, a sottoscrivere un contratto come scrittore stabile; nel 1748 abbandonò la professione legale e tornò a Venezia.

In Toscana

L'incontro con Girolamo Medebac

Tra il 1748 e il '53 Goldoni scrive per la compagnia Medebac una fitta serie di commedie, in cui, distaccandosi dai modelli della commedia dell'arte, mette a punto e realizza i principî di una «riforma» del teatro. Alla stagione 1748-49 appartengono *L'uomo prudente*, *La vedova scaltra* (interpretata da Teodora Medebac, con

Al teatro Sant'Angelo

travolgente successo), *La putta onorata*. A quella 1749-50 *Il cavaliere e la dama*, *La buona moglie*, *La famiglia dell'antiquario*: cominciano già a emergere le polemiche sulla novità del teatro goldoniano e la rivalità con l'abate Pietro Chiari (cfr. 6.5.1), che lavora per il teatro San Samuele; dopo l'insuccesso di *L'erede fortunata*, Goldoni lancia una singolare sfida al pubblico e a se stesso, promettendo, per la stagione successiva, ben sedici commedie nuove, mentre il contratto col Medebac lo impegnava a scriverne solo otto. Con uno straordinario superlavoro, egli realizza in pieno questa promessa; tra le sedici commedie si ricordino *Il teatro comico*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *La Pamela*, tratta da un fortunato romanzo di Samuel Richardson, *Il giocatore*, *La dama prudente*, *L'avventuriero onorato*, *I pettegolezzi delle donne*. L'attività per il Medebac continuò poi con *Il Molière*, *L'amante militare*, *Il feudatario*, *La serva amorosa*, fino a *La locandiera*, andata in scena nel gennaio del 1753, e a *Le donne curiose*.

Il primo periodo
al San Luca

Ma un'insoddisfazione che seguì la faticosa stesura delle sedici commedie, legata forse a momenti di «ipocondria», e conflitti e dissidi dovuti anche a questioni economiche, portarono il Goldoni a rompere con il Medebac e ad assumere un nuovo impegno con il teatro San Luca, di proprietà del nobile Antonio Vendramin, a partire dalla stagione 1753-54. Inizia allora un periodo travagliato in cui Goldoni scrive varie tragicommedie e commedie, per lo più in versi, tentando le strade dell'esotismo romanzesco, del gioco stravagante, dell'aggressiva deformazione di figure della vita quotidiana. La necessità di adattare i propri testi a un edificio teatrale e a un palcoscenico più grandi di quelli a cui era abituato, e ad attori meno disciplinabili e meno familiarizzati con il suo stile, ormai lontano dai modelli della commedia dell'arte, lo spingono a esperimenti complicati e spesso artificiosi, destinati per questo a non resistere a lungo sulle scene: fra le tragicommedie ebbe un grande successo la cosiddetta *Trilogia persiana* (*La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispaan*); tra le commedie si possono ricordare: *La cameriera brillante*, *Il filosofo inglese*, *Terenzio*, *Torquato Tasso*, *Le massere*, *I malcontenti*, *La villeggiatura*, *Il medico olandese*, *Le morbinose*, *I morbinosi*; ma tra queste c'è anche un capolavoro, *Il campiello* (catenevale 1756). Goldoni era ormai una celebrità nazionale: nel 1756 ottenne una pensione dal duca di Parma, per il cui teatro scrisse soprattutto libretti melodrammatici, rinnovando nello stesso tempo il contratto col teatro San Luca; tra 1758 e il '59 fu a Roma, dove lavorò per i teatri Tordinona e Capranica.

Il secondo
periodo
al San Luca

Tornato a Venezia, raggiunse nella stagione 1759-60 alcuni dei suoi massimi risultati artistici, con *Gli innamorati*, commedia in lingua e in prosa, scritta a Bologna nel settembre e rappresentata a Venezia, e con *La commedia dei salvadeghi o sia I rusteghi*, in dialetto e in prosa, rappresentata il 16 febbraio 1760. Nella stagione 1760-61 fu la volta di *Un curioso accidente*, *La donna di maneggio*, *La casa nova*, *La buona madre*. Si infittivano intanto le polemiche e gli attacchi di Gozzi, sceso in campo fin dal 1756 con il componimento satirico *La tartana degli influssi*; quando nel 1761 giunse a Goldoni l'invito a recarsi a Parigi, per occuparsi della Comédie Italienne, la sua irrequietezza, il desiderio di sottrarsi alla lotta quotidiana a cui lo costringeva la vita a Venezia, il richiamo di un ambiente culturale dal quale aveva ricevuto importanti apprezzamenti (lo stesso Voltaire aveva composto versi in suo onore), il miraggio di una sistemazione economica più sicura lo spinsero ad accettare. La sua partenza fu preceduta da una vitale stagione per il San Luca, che produsse *La Trilogia della villeggiatura* (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*), *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*, e l'ultimo, appassionato addio a Venezia, *Una delle ultime sere di carnevale*.

La partenza
da Venezia

Partito con la moglie nell'aprile del 1762, dopo varie soste in centri italiani e francesi giunse a Parigi il 22 agosto 1762. Lì aderì subito alla *politesse* francese, inseguendo con piacere nella vita misurata degli anni precedenti la rivoluzione; ma dovette anche affrontare varie difficoltà a causa dello scarso spazio accordato alla Comédie Italienne e per le richieste del pubblico francese, abituato a identificare il teatro italiano con quella commedia dell'arte da cui Goldoni si era tanto allontanato. Fu così costretto a riprendere una battaglia di riforma: la sua produzione è ora percorsa da una sperimentazione manierata, con testi destinati alle scene parigine e a quelle veneziane, con le quali aveva mantenuto alcuni impegni; oltre a vari scenari in francese, si possono ricordare la *Trilogia di Zelinda e Lindoro*, che associa schemi della commedia dell'arte e modelli del teatro patetico-sentimentale settecentesco, *Gli amanti timidi o sia L'imbroglione dei due ritratti*, il perfetto congegno scenico de *Il ventaglio*, l'ultima commedia in dialetto, *Chi la fa l'aspetta o sia I chiassetti del carnevale*, e le due commedie in francese che, con allucinata astrazione, cercano un diretto confronto con Molière e con la tradizione comica francese, *Le bourru bienfaisant* (1771), tradotta poi col titolo *Il burbero di buon cuore*, e *L'avare fastueux* (1776), tradotta col titolo *L'avar fastoso*.

L'impegno
alla Comédie
Italienne

La produzione
francese

In questi anni Goldoni insegnò l'italiano alla famiglia reale a Versailles, ma non riuscì a ottenere una tranquilla sistemazione economica, anche se nel 1769 gli era stata assegnata una pensione di corte. Tra il 1784 e l'87 scrisse in francese la sua autobiografia, i *Mémoires*, pubblicati in tre tomi nell'agosto del 1787 e dedicati al re Luigi XVI. La rivoluzione sconvolse la vita regolata del vecchio commediografo, ormai stanco e ammalato, in una Parigi divenuta tanto diversa da quella in cui aveva vissuto per quasi trent'anni. Nel 1792 l'Assemblea legislativa sopprimeva le pensioni di corte, e Goldoni morì in miseria il 6 o il 7 febbraio 1793.

Gli ultimi anni

6.5.3. Il «continente» Goldoni.

I testi goldoniani sono sempre legati a precise occasioni teatrali, e con prontezza tengono conto delle esigenze degli attori, delle compagnie, degli stessi edifici teatrali a cui è destinata la loro prima rappresentazione. Ma il passaggio dai copioni originari ai volumi stampati e destinati alla circolazione – su cui hanno lavorato gli interpreti successivi e su cui si basano le attuali letture e interpretazioni – modificava spesso gli stessi testi: l'autore si rivolgeva, con le edizioni a stampa, a un pubblico più vasto ed esigente, e insieme più controllabile, rispetto a quello che frequentava i teatri; poteva così ridurre i riferimenti alle circostanze più immediate dello spettacolo e, in taluni casi, passare addirittura dal dialetto impiegato nel copione a una stesura definitiva in lingua. Comunque la prima stesura dei «copioni» goldoniani non è quasi mai recuperabile: essi sono fissati nelle raccolte a stampa curate dall'autore stesso (spesso con varianti notevoli tra le diverse edizioni), che non si occupò mai di curare edizioni separate di singoli testi (fatta eccezione per i libretti dei melodrammi e per numerose composizioni poetiche non teatrali di minore interesse).

Dal copione
alla stampa

La prima raccolta delle commedie goldoniane uscì presso l'editore veneziano Bettinelli tra il 1750 e il 1755. Seguì presso l'editore fiorentino Paperini una nuova edizione uscita tra il 1753 e il '57, di grande successo, composta da cinquanta com-

Le prime
raccolte

medie distribuite in dieci tomi. Tra il 1757 e il '63 uscirono a Venezia, presso il Pitteri, i dieci tomi del *Nuovo teatro comico*, contenenti quaranta commedie prodotte per il teatro San Luca. Nel 1761 l'editore Pasquali iniziò una nuova edizione delle *Opere goldoniane*, più elegante e costosa, rivolta a un pubblico di «persone di miglior gusto»: ogni volume era preceduto da una incisione e da una prefazione in cui l'autore narrava, in successione cronologica, una parte della propria vita. L'allestimento di questa edizione fu reso difficile dalla partenza di Goldoni per Parigi: essa comunque proseguì fino al volume XVII, uscito nel 1778. Una edizione definitiva e completa delle *Opere teatrali* uscì presso l'editore veneziano Zatta, in quarantaquattro tomi, tra il 1788 e il 1795.

L'edizione definitiva

Un percorso non lineare

È molto difficile potersi orientare nella vastissima produzione goldoniana: le interpretazioni si basano in genere sui testi più celebri, più diffusi sulle scene teatrali fino ai nostri giorni; ma nella sua ricchezza e varietà di esperienze, talvolta anche provvisorie e disordinate, l'opera di Goldoni può sembrare ancora oggi un vasto «continente» inesplorato, pieno di contraddizioni, di pieghe oscure e di percorsi tortuosi. Anche se si lasciano da parte i generi diversi dalla commedia, la storia delle quasi cento commedie scritte da Goldoni non appare definibile secondo un percorso lineare e sicuro.

La vitalità di questo «continente» è in realtà legata agli stimoli che le situazioni concrete del mondo circostante, i materiali teatrali a disposizione, il pubblico con cui occorre confrontarsi, danno volta per volta a Goldoni.

Il linguaggio del parlare quotidiano

Lo sterminato numero di opere in cui si manifesta questo teatro rende qui impossibile una trattazione cronologicamente ordinata: è la natura stessa del «continente» Goldoni che ci obbliga a vederlo come un unico «testo». L'intera opera goldoniana si offre proprio come un'ininterrotta serie di situazioni e di rapporti, si svolge attraverso «una materia unica e infinita» e un «quotidiano parlare che non sembra avere limiti di tempo» (G. Folena). I personaggi vivono, si riproducono, si incontrano entro il ritmo di un continuo dialogo, di una conversazione tutta intrisa di dati concreti: il loro linguaggio si risolve tutto nei loro incontri e rapporti, e si mostra indifferente alle tradizionali prospettive letterarie e formali.

Un italiano borghese

Con un continuo passare dalla lingua al dialetto e viceversa, Goldoni intende dare spazio a diversi usi sociali del linguaggio, in rapporto alle differenti situazioni in cui si trovano i personaggi delle sue opere. Il suo italiano animato da un sotterraneo fondo dialettale, lontano dalla purezza della tradizione classicistica toscana e ricco, invece, di elementi settentrionali, è quello del mondo borghese. Il dialetto veneziano non è per lui uno strumento di gioco, di invenzione e deformazione espressionistica, secondo gli schemi della tradizione comica dialettale italiana, ma un linguaggio concreto e autonomo, distinto in livelli diversi che corrispondono agli strati sociali dei personaggi che ne fanno uso: si va dal tono più basso delle classi popolari a quello medio dei bottegai e della piccola borghesia, a quello più elevato e «pulito» delle ricche famiglie mercantili. Un interesse notevole ha anche il francese usato da Goldoni negli ultimi anni, che, specialmente nei *Mémoires*, raggiunge un misurato stile di narrazione-conversazione che sempre chiama in causa la presenza del lettore-ascoltatore.

Il francese di Goldoni

6.5.4. Una periodizzazione dell'esperienza comica di Goldoni.

Se è difficile operare una troppo netta storicizzazione dell'opera goldoniana, che ha carattere unitario, può comunque essere didatticamente utile distinguere al suo interno fasi diverse.

Si può far arrivare una prima fase fino al 1748, anno della definitiva accettazione della «professione» teatrale: è un momento di sperimentazione e di ricerca, di continuo confronto con le tradizioni teatrali, e in particolare con la commedia dell'arte (cfr. 5.5.4 e DATI, tav. 75). È in rapporto a quest'ultima che Goldoni costruisce il proprio linguaggio e la propria tecnica drammatica, sostituendo man mano i testi scritti all'improvvisazione e agli scenari.

La prima sperimentazione: il *Momolo*

Il periodo del teatro Sant'Angelo (1748-53) porta alla definizione e all'affermazione della «riforma» goldoniana: i suoi termini vengono indicati nella prefazione all'edizione Bettinelli e nella commedia *Il teatro comico*, in cui vengono messe in scena le prove della compagnia Medebac, e che Goldoni concepisce come una sorta di prologo alle sedici commedie della stagione 1750-51. Un'analisi del ruolo del genere comico nella vita sociale porta Goldoni a rivendicare l'«onore» e la dignità dei comici e a criticare dall'interno gli schemi della commedia dell'arte, la banalità delle sue convenzioni, la sua comicità volgare e «plebea». La «riforma» non si limita ad affermare la preminenza del testo scritto sulla caoticità dell'improvvisazione, né a privilegiare modelli di razionalità simili a quelli proposti dall'Arcadia: il suo elemento determinante è il richiamo alla «natura», che impone un continuo confronto con la realtà quotidiana e con un pubblico preciso e individuabile. La prefazione all'edizione del Bettinelli indica i «libri» essenziali su cui si è formato Goldoni: quello del «mondo» e quello del «teatro». Il primo di questi gli ha mostrato i «caratteri naturali» degli uomini, gli atteggiamenti, le passioni, i costumi, nella loro concretezza sociale e nei loro aspetti positivi o negativi; il secondo invece gli ha insegnato la tecnica della scena e del comico e i modi per tradurla in comunicazione pubblica.

Definizione della «riforma»

Il «mondo» e il «teatro»

Il rapporto tra «mondo» e «teatro» non si fissa però in un equilibrio sicuro e conclusivo: si lega piuttosto a un'ansia di ricerca e di confronto, che si svolge in maniera varia e disordinata in un terzo periodo, quello passato dal 1753 al '59 al teatro San Luca. In questa fase «mondo» e «teatro» sembrano spesso procedere ciascuno per proprio conto: anche se la «riforma» si è ormai liberata dai più espliciti modelli della commedia dell'arte, emergono nuovi esperimenti incontrollabili, per cui si è parlato di «mostri» e «illusioni» (F. Fido). La quarta fase, quella delle grandi stagioni del San Luca, dal 1759 al '62, non è determinata semplicemente da un nuovo equilibrio tra «mondo» e «teatro»: il suo vigore creativo si regge piuttosto su un'analisi della disarmonia e della contraddittorietà tra i due termini, sul confronto tra la formula della «riforma» e un sotterraneo malessere individuale e sociale, da cui scaturisce una eccezionale vena di comicità.

Alcuni esperimenti

Analisi della disarmonia

Un'ultima fase, quella che corrisponde all'esperienza francese, si sviluppa

tra molte difficoltà (cfr. 6.5.2): i nuovi tentativi teatrali non possono oramai più contare su quel continuo riscontro col mondo veneziano che aveva costituito l'essenziale base creativa di Goldoni.

6.5.5. Esperienze fuori dalla «riforma».

Molti sono, nell'opera goldoniana, i momenti di resistenza a quel coerente rapporto tra «mondo» e «teatro» in cui l'autore stesso vedeva il senso della sua «riforma». La sua sensibilità teatrale e le necessità dettate dalla pratica dello spettacolo lo portano spesso molto lontano dai principi stessi della «riforma». Non mancano commedie in cui è molto forte la continuità con la commedia dell'arte: oltre alla permanenza delle maschere nella fase iniziale, si può notare l'insistenza di Goldoni nel costruire alcuni effetti facili e schematici, alcune caricature e deformazioni di comicità puramente meccanica (ma irresistibile sulla scena); il suo teatro è popolato da una serie di figurine minori, di contorno che, pur non identificandosi con maschere vere e proprie, si presentano come elementari marionette, offrendo una comicità quasi infantile e di facile effetto, priva di spessore, assai lontana dalla complessità dei «caratteri naturali». Altre tracce della commedia dell'arte si possono ritrovare in certi intrecci, negli incastrati delle situazioni, nella distribuzione delle scene, ecc.

Ci sono poi i «generi» teatrali svincolati dai principi della «riforma» (che riguardano quasi soltanto la commedia): oltre a diciotto tragicommedie, in cui hanno molto spazio l'esotico e il fantastico, Goldoni scrive numerosissimi libretti melodrammatici, con una abilità costruttiva che fa di lui il maggior librettista del secolo dopo Metastasio. Se da un lato questa attività gli consentiva discreti guadagni, dall'altro lo costringeva a seguire regole e convenzioni che erano molto più rigide rispetto a quelle della commedia dell'arte, e sulle quali non interveniva con i suoi propositi di «riforma». Ne nacquero quindici intermezzi e addirittura cinquantacinque drammi giocosi: tra questi vanno ricordati almeno *L'Arcadia in Brenta* (1749); *Il mondo della luna* (1750); *Il mondo alla roversa* (1750); *La buona figliuola* (1757), che, musicata da Niccolò Piccinni, fu uno dei più grandi successi dell'opera buffa; *La bella verità* (1762).

6.5.6. Il punto di vista dell'autore.

L'ideologia di Goldoni è stata definita come una sorta di «illuminismo popolare», animato dall'aspirazione al progresso civile e a un benessere razionale, che critica ogni forma di ipocrisia e di astrazione e riconosce valore e dignità alle forme di espressione delle differenti classi sociali e ai costumi dei diversi popoli e paesi, in una prospettiva laica e terrena, poco interessata a chiamare in causa la trascendenza.

Questa ideologia presenta evidenti aspetti «borghesi», privi però di qualsiasi punta rivoluzionaria: l'aspirazione a un pacifico mondo razionale si lega sempre, in Goldoni, all'accettazione delle gerarchie sociali, alla distinzione dei diversi ruoli della nobiltà, della borghesia e del popolo. Goldoni è profondamente cosciente dei conflitti che possono nascere tra le varie classi, e nel suo

teatro dà ampio spazio al conflitto tra nobiltà e borghesia, ma tende comunque ad avere una visione integrata e unitaria della società: egli ritiene legittimo che l'individuo possa affermarsi, indipendentemente dalla classe a cui appartiene, attraverso l'«onore» e la «reputazione» che sa conquistarsi di fronte all'intera opinione pubblica. Questa democrazia della «reputazione», in cui si riconosce ogni «galantuomo» onorato, nasce dall'accettazione del proprio posto nella scala sociale e dalla fedeltà ad alcuni semplici valori della tradizione mercantile veneziana: onestà, rispetto degli impegni, laboriosità, moralismo non privo di grettezza, repressione di ogni pulsione erotica o sentimentale, ecc. Tutta l'apertura di Goldoni verso un mondo nuovo, verso rapporti più liberi e «civili», si colloca all'interno di questo sistema sostanzialmente conservatore, che non mette in discussione il ruolo-guida della nobiltà e semmai va incontro alle prospettive dell'assolutismo illuminato.

Ma il significato e l'interesse della grande esperienza teatrale di Goldoni non si risolvono certo in una ideologia così lineare: già le vicende biografiche dell'autore mostrano come essa celi dei risvolti tutt'altro che pacifici. La narrazione dei *Mémoires* è come rivestita da una patina esterna di cordialità e di ottimismo, in cui viene offerta l'immagine di una trionfante affermazione della missione teatrale, di un sicuro proposito di «riforma» sostenuto da una spontanea *gaieté*, «gaiezza»; e per lungo tempo la figura del Goldoni è stata interpretata secondo un'immagine di tranquilla cordialità, di ingenua disposizione al sorriso e alla gioia; essa ha rappresentato la piena disponibilità umana, il senso del limite e la concretezza, la simpatia per la realtà in tutte le sue espressioni.

Dietro la stessa cordiale e civilissima superficie dei *Mémoires*, affiora invece un'inquietudine, che è determinante per tutto il punto di vista dell'autore, per il suo rapporto col «mondo» e col «teatro». La stessa *gaieté* con cui vengono narrate le vicende sembra riprodurre una sorta di estraneità dell'io narrante rispetto alle vicende; il soggetto non aderisce mai con fiducia agli oggetti che incontra, ma si vede sempre costretto a prove e a scommesse, di cui non viene mai a conoscere l'esito definitivo. Sotto l'apparente bontà c'è un continuo interrogarsi su se stesso e sul mondo, una forma di inquieta ipocondria.

In realtà tutta l'esistenza e la carriera di Goldoni sono percorse da una ricerca di legittimazione di se stesso, della propria avventura, del proprio fare teatro: l'ansiosa analisi di sé, il continuo fuggire (e le cause di parecchie fughe vengono taciute o messe tra parentesi) convergono con la sua stessa scelta di autore, con il suo rifiuto di una tranquilla professione borghese. Goldoni non è nato all'interno dell'ambiente teatrale, vi è giunto da un diverso contesto: anche per questo non accetta il teatro così com'è, ma cerca di «riformarlo», di abbandonare la volgarità «plebea» della commedia dell'arte e di fondare un nuovo teatro «onorato», accettabile anche alla luce di quei valori sociali a cui egli, scegliendo la vita della scena, non si è immediatamente adeguato. Di qui la sua esigenza di confrontarsi con la società nel suo complesso e con gli spettatori che di essa fanno parte, con i «caratteri» degli uomini che vivono in quella società, con le maschere tradizionali e i nuovi personaggi che ricava da quei «caratteri», con le compagnie e gli attori che devono rappresentare le sue opere.

Tracce della commedia dell'arte

Altri generi teatrali

Un «illuminismo popolare»

Il rapporto tra le classi

Democrazia della «reputazione»

L'immagine di sé data dai *Mémoires*

Un'inquieta ipocondria

Condizione borghese e confronto con il teatro

6.5.7. Il «libro del Mondo».

Un «teatro»
che attinge
dal «mondo»

I «caratteri, le passioni, gli avvenimenti che nel libro del Mondo si leggono» possono essere di segno negativo o positivo: l'attenzione di Goldoni si rivolge sia ai «vizi», che il suo teatro intende colpire e correggere, sia a «qualità» e «virtù» delle quali esso vuol mostrare il valore. Gli avvertimenti ai lettori («L'autore a chi legge») che nelle stampe precedono le singole commedie, sottolineano spesso il ruolo pedagogico di questa presentazione di caratteri: ogni commedia contiene pertanto una sua «morale».

Spesso Goldoni dichiara di trarre spunto, per la sua invenzione scenica, dall'osservazione di casi circostanziati: il «teatro» attinge insomma dal «mondo» tutta una serie di riferimenti, di spunti aggressivi e satirici, di allusioni e richiami alla vita quotidiana, e approda talora a vere e proprie commedie «a chiave», in cui viene messa in gioco addirittura la persona reale dell'autore (come in *Una delle ultime sere di carnevale*).

Realismo
goldoniano

Ma, oltre a queste allusioni a persone e a circostanze ben individuabili, l'opera goldoniana accoglie in sé tutto il respiro della vita della Venezia e dell'Italia contemporanea: gli incontri tra i personaggi, il loro continuo dialogare, hanno uno spessore sociale sconosciuto prima d'allora alla letteratura e al teatro italiano. Il teatro di Goldoni assume così la qualità di uno spontaneo, modernissimo realismo.

Borghesi,
nobili e servi

Nella convivenza di tante classi sociali sulle scene goldoniane, sono i borghesi ad assumere il ruolo centrale: nelle prime opere essi mostrano una fisionomia tutta positiva, a partire dalla figura di Momolo, «uomo di mondo», che sa essere disponibile «con onore» all'avventura, ma anche affermare solidi valori di laboriosità e di buon senso; e molte sono le commedie in cui la maschera di Pantalone diventa immagine delle buone qualità del mercante veneziano, del suo senso dell'«onore», della sua razionalità e della sua intraprendenza economica. I nobili appaiono invece privi di solidi valori, chiusi in una vita parassitaria, tra ridicole manie, puntigli senza fondamento, debiti senza fine, anche se non mancano le eccezioni positive. I servi mantengono ancora la schematicità di quelli della commedia dell'arte, e si segnalano per la gratuita intelligenza, la capacità di giocosa provocazione, la proterva aggressività verso i padroni: tra le commedie esemplari di questa visione dei borghesi, dei nobili, dei servi, si può ricordare *La famiglia dell'antiquario*.

La scoperta
del mondo
popolare

Ma la positività degli eroi «borghesi», fortemente sottolineata nella fase del teatro Sant'Angelo, viene in seguito a oscurarsi fino a tradursi, nelle grandi commedie degli ultimi anni veneziani, in una condizione di «crisi». Le più significative figure «borghesi» si rinserrano ora in un orizzonte privo di prospettive, in una sorda difesa di antichi miti sociali, come ne *I rusteghi* e in *Sior Toderò brontolon*, o si dissipano in comportamenti di mera facciata, in un ostinato voler figurare entro una società meschina in cui prevalgono interessi elementari e volgari, come nella *Trilogia della villeggiatura*. Un nuovo spazio assumono le figure dei servi, che in alcune commedie svolgono, col loro movimen-

to e i loro dialoghi, una critica alla ragione borghese dei padroni; e soprattutto il mondo popolare e plebeo, che con la sua vita «corale» rivela una purezza e una vitalità ormai inattingibili dai borghesi. Il mondo popolare goldoniano si regge sugli stessi valori che governano il mondo borghese, i quali appaiono però, in questo contesto, animati da una freschezza che conferisce loro un'aura nativa e incontaminata, quasi utopica.

L'amore, per Goldoni, è naturalmente una componente essenziale del «mondo»: portandolo sulla scena, l'autore pare, da un lato, liberarsi dalla fessità degli intrecci della commedia dell'arte, dall'altro rinchiudersi in un'altrettanto schematica sottomissione dei sentimenti a una dimensione economica e moralistica. I giovani innamorati agiscono con infinite cautele, obbedendo a calcoli d'interesse, scambiandosi manierate tenerezze, e ogni frenito erotico, ogni momento di fascinazione, finisce per essere subordinato a regole sociali e familiari, a esigenze di «reputazione» e di «onore»: fuori da questo orizzonte l'amore può essere concepito solo come dissipazione, come avventura pericolosa e biasimevole.

Limiti
della tematica
amorosa

Nei *Mémoires* Goldoni è del resto assai reticente sulle sue avventure amoroze giovanili; e la stessa reticenza domina nelle sue commedie, dove ogni componente passionale è imbrigliata o spostata, e i sentimenti degli innamorati che lottano per affermare il loro affetto appaiono estremamente poveri, privi di spessore. Anche gli amori dei personaggi popolari rifuggono da ogni corposa sensualità, limitandosi a introdurre una nota di freschezza e spontaneità in quel limitato orizzonte.

6.5.8. La fascinazione e il malessere del teatro.

Goldoni ha un senso fortissimo della valenza istituzionale del «teatro»: lo concepisce come una struttura produttiva, inserita in un mercato e retta da principi economici che somigliano a quelli che regolano la vita del «mondo». La forza con cui il «teatro» sa fornire modelli etici e offrire «diletto», porta la commedia goldoniana molto al di là dei suoi intenti espliciti, cioè al di là di una moralistica definizione di «caratteri» negativi o positivi e al di là di una «naturale» rappresentazione della vita contemporanea.

Creatività
e struttura
produttiva

Trasformandosi in scene, in situazioni dialogiche e in gesti teatrali, il «mondo» si sottopone a una visione «critica» che turba l'equilibrio dei valori su cui si basa la vita delle classi sociali rappresentate, al di là delle stesse intenzioni esplicite dell'autore e dello stesso modello della sua riforma. Questa visione «critica» si manifesta nei modi più diversi: Goldoni investe i suoi personaggi con una strana violenza nei testi più sperimentali; mentre una più impalpabile e sottile carica corrosiva è nelle grandi commedie, dove egli raffigura una società più «naturale» e concreta.

Una visione
critica
del «mondo»

La socievolezza delle scene goldoniane non ha nulla di tranquillo e cordiale, ma vede affiorare continuamente quelle che l'autore stesso chiama «tempeste in mezzo alla calma»: si ha quasi la sensazione di un'insanabile irrequietez-

Rappresentazione
sociale

za a fior di pelle, che procede tra scatti nervosi, ripicche, improvvise ribellioni, esplosioni appena accennate, bruscamente sospese e sempre pronte a riaccendersi. Il lieto fine tradizionale, sancito dai soliti matrimoni, anziché risolvere veramente questo malessere si limita a sospendere i conflitti più appariscenti: conflitti quasi sempre fatti di nulla, alimentati da qualche esteriore puntiglio, e segnati da una sostanziale solitudine e indifferenza reciproca tra personaggi che pure insistono tanto a sfiorarsi e a stare in contatto.

In questo mondo, retto apparentemente da una comunicazione continua, i rapporti sono in realtà solo esteriori e pieni di sotterranea ostilità, guidati dal principio della «reputazione» e da rigidi schemi economici. In questo, Goldoni sembrerebbe addirittura anticipare certe forme del dramma borghese ottocentesco; ma l'originalità delle sue commedie va ricercata proprio nella gioia particolare che sprigiona da questa corrosiva rappresentazione sociale.

La crudeltà
della vita
di relazione

Qui si trova il segreto del comico goldoniano: nel singolare piacere del vuoto in cui si svolge lo scambio sociale, dell'estraneità e dell'aggressività reciproca tra i personaggi dialoganti, della sostanziale ma sempre controllata crudeltà della vita di relazione. Il comico nasce da un mondo che riesce a sostenersi solo accanendosi intorno a nulla, dalla sproporzione tra un dialogo ininterrotto e la sorda ostilità che lo sorregge. Le macchiette, gli atti ripetitivi, le figure maniacali, gli oggetti minuti e inessenziali, sono le caratteristiche più appariscenti e più semplici di questa comicità che sa scendere in profondità e dal malessere, dal vuoto e dall'inconsistenza di una circostanziata vita sociale trae una singolarissima gioia.

Desideri
e richiami segreti

Insieme al comico affiora talvolta, corrodendo ulteriormente l'equilibrio di quel «mondo», una sottile fascinazione erotica, che in esso è quasi sempre imbrigliata e controllata. Tra le pieghe delle aggressive schermaglie che impegnano i personaggi goldoniani, qualcuno viene improvvisamente a dar voce a sottili e insoddisfatte aspirazioni verso una felicità assoluta, verso qualcosa di intenso e totale che non può trovare spazio in quell'universo. Tutto alla fine deve rientrare negli schemi economici e nei modi di comportamento consentiti dall'ideologia dell'autore e dal suo «libro del Mondo»; ma quei rapidi sguardi verso qualcosa di diverso, verso la negazione delle regole sociali, mantengono comunque una tensione irriducibile, che accresce il fascino e la ricchezza del «continente» Goldoni.

6.5.9. I capolavori goldoniani.

Si possono, a questo punto, fornire più precisi cenni sulle commedie più celebri e generalmente annoverate tra i «capolavori» goldoniani (delle quali indichiamo la data e il luogo della prima rappresentazione):

La bottega
del caffè

Tra le sedici commedie della stagione 1750-51 emerge *La bottega del caffè* (Mantova, 2 maggio 1750; in autunno al teatro Sant'Angelo); opera significativa per la perfetta organizzazione dello spazio scenico, essa delinea il ritratto affettuoso di

una piazzetta veneziana, animata dalla presenza di una bottega di caffè e di altri locali che permettono ai personaggi un vivace gioco di entrate e di uscite. Questo movimento indiatolato assume un significato opposto per i due personaggi principali: il caffettiere Ridolfo, uomo «onorato» che cerca di portare le vicende a un esito positivo e «onesto», e il nobile spiantato don Marzio, pettegolo e malevolo, che tende a far precipitare tutto verso il caos e la confusione. La vicenda si conclude con la vittoria del «bene» e l'espulsione di don Marzio dalla scena; ma la vitalità comica dell'opera si basa proprio sulla fantasia di distruzione che questo personaggio vi introduce.

La locandiera

Alla conclusione del periodo di lavoro per il teatro Sant'Angelo risale *La locandiera* (26 dicembre 1752), in cui la protagonista, Mirandolina, attira col suo fascino nella locanda una serie di nobili corteggiatori, che però mantiene a debita distanza. Una lunga tradizione ha interpretato questa celebre commedia come l'apoteosi della briosa malizia e della studiata frivolezza della protagonista, che si impegna a far innamorare di sé il cavaliere di Ripafratta, nemico delle donne e dell'amore; ma oggi si tende maggiormente a sottolineare il carattere conflittuale del gioco di Mirandolina, evidente nella brusca sterzata finale: dopo aver trascinato alla passione il cavaliere e dopo essersi fatta sfiorare da un desiderio amoroso che la porterebbe fuori della propria condizione sociale, ella respinge il pretendente e sposa precipitosamente lo scialbo servitore Fabrizio. Mirandolina, eccezionale immagine di desideri inappagati, subisce il fascino della finzione teatrale, ma poi improvvisamente lo reprime; sulla scena balenano impossibili e pericolose promesse di felicità, che rimangono strozzate in un mondo governato da una ferrea distinzione di ruoli sociali e da valori che Mirandolina stessa rifiuta di trasgredire, pur avendo condotto un gioco rischioso in cui ha affermato il desiderio di trasgredirli.

Il campiello

Il campiello (San Luca, carnevale 1756) è invece una commedia corale che narra i diversi momenti della vita quotidiana del popolo in una piccola piazza veneziana, in un intreccio di rapporti, litigi e affetti, animato soprattutto dalla presenza di personaggi femminili; la particolare struttura metrica, endecasillabi e settenari, secondo gli schemi dei recitativi melodrammatici, dà al dialetto di questa commedia una freschezza e una levità assolute e, insieme, un effetto di immediata concretezza; ma evidente è anche la distanza dell'autore da questo mondo popolare, rappresentata dalla figura di un cavaliere forestiero che provoca con piacevole condiscendenza le situazioni che portano alla festosa soluzione con i tre matrimoni finali.

Gl'innamorati

Ne *Gl'innamorati* (San Luca, novembre-dicembre 1759) si rappresenta, secondo le parole dell'autore, «la pazza gelosia, che nella nostra Italia principalmente è flagello de' cuori/amanti»: in un ambiente di «cittadini», che modella gran parte dei propri comportamenti su quelli della nobiltà, una serie di scontri e di aspri dissidi originati dalla gelosia turba i rapporti tra Eugenia e Fulgenzio, sotto lo sguardo distaccato e acutamente critico dei servi. Nei dialoghi tra i due giovani si hanno scatti di singolare violenza, che frantumano la prosa nitida e schematica della lingua di conversazione settecentesca in una serie di nervosissime battute, mentre i personaggi sembrano agitati da una forza che li spinge a gridare e a uscire dalla scorza di buon senso, misura sociale e grazia in cui sono involuppati, e che a stento viene ricomposta nel lieto fine.

Nella *Trilogia della villeggiatura* (San Luca, 5 ottobre-28 novembre 1761) scorrono tensioni sotterranee meno esplosive, più controllate dagli artifici sociali: in una successione incalzante sorretta da una perfetta coerenza, sono irrisse la moda della villeggiatura e la gara di apparenza sociale a cui essa dà luogo (perversa imitazione dei modelli di vita nobiliare da parte della borghesia), e al contempo si dà una

La Trilogia
della villeggiatura

vivace analisi della contraddizione tra passione amorosa e impegni sociali vissuta dalla bizzosa e appassionata Giacinta, indimenticabile figura femminile.

I rusteghi

I rusteghi, *La casa nova* e *Sior Todero brontolon* presentano tre diversi quadri domestici del mondo mercantile veneziano, che in queste commedie appare come minacciato dall'inecchiamento e dall'assenza di prospettive e di modelli positivi. Ne *I rusteghi* (San Luca, 16 febbraio 1760) si ha un originale conflitto corale tra un gruppo di quattro vecchi «rustici», ostili al presente e attaccati agli antichi valori del mondo mercantile, e un gruppo di donne e di giovani che sentono invece il richiamo del presente, della gioia di vivere e della felicità, rappresentato dal carnevale veneziano: alla finale vittoria dei valori giovanili si sovrappone, in un nostalgico piacere della regressione, un patetico intenerimento per lo stesso ruvido mondo rappresentato dai vecchi.

La casa nova

Ne *La casa nova* (San Luca, 11 dicembre 1760) la crisi economica che travolge il giovane Anzoletto ha come corrispettivo la violenta contesa che oppone la sorella Meneghina e la moglie Cecilia, e che si consuma in un andirivieni tra due case borghesi collocate su piani diversi: la conclusione positiva della vicenda è possibile solo grazie all'intervento di un vecchio zio, «rustego» e «burbero di buon cuore», portatore degli antichi valori di laboriosità e di solidità economica.

Sior Todero brontolon

Nel *Sior Todero brontolon* (San Luca, gennaio 1762) tutti gli elementi sociali e ambientali sono subordinati al conflitto – sostenuto da una carica comica deformante fino al grottesco – che oppone il tirannico protagonista, «rustego» all'ennesima potenza, alla testarda nuora Marcolina.

Le baruffe chiozzotte

Con *Le baruffe chiozzotte* (San Luca, gennaio 1762) Goldoni presenta la vita dei pescatori di Chioggia, i loro amori, i loro problemi quotidiani, i loro scontri e le loro improvvise tenerezze; l'«esatta imitazione della natura» si regge qui sull'uso dello stesso dialetto di Chioggia (che presenta alcune leggere differenze rispetto al veneziano) e si anima di una intensa nostalgia: quel mondo popolare è infatti quello visto e frequentato da Goldoni nei lunghi soggiorni giovanili a Chioggia, e ha il sapore di un «paradiso perduto», di un'utopia irrecuperabile. Nel personaggio autobiografico del coadiutore («cogidore») alla Cancelleria, che nella commedia risolve felicemente l'intricata matassa delle «baruffe», si misura tutto il distacco tra la razionalità dell'autore, che regge dall'alto le fila della vicenda, e la spontanea vitalità del mondo popolare. Rappresentarlo sulla scena è, per l'autore borghese, l'unico modo di comunicare con esso, di ricavarne un effetto di freschezza e giovinezza.

6.5.10. Gasparo Gozzi, giornalista «malinconico».

Una critica aperta al presente

Dando notizia della prima rappresentazione de *I rusteghi*, il quinto numero della «Gazzetta Veneta» (20 febbraio 1760) esaltava la capacità di Goldoni di illuminare «mille minute circostanze» in movimento; autore dell'articolo e compilatore del periodico era il conte GASPARO GOZZI (1713-1786), primogenito di una famiglia di piccola nobiltà caduta in ristrettezze economiche, il quale rivelava, con quella recensione, aperta disponibilità critica e curiosità per gli aspetti più immediati ed elementari della vita quotidiana. In tutta la sua opera queste doti si legano a una cultura letteraria attenta e raffinata, fedele alla tradizione classicistica e in particolare ai modelli della prosa cinquecentesca; l'impegno retorico e il gusto edonistico della forma ben lavorata e tornita, sorreggono la sua indagine del mondo contemporaneo, colto nelle sue nuove esigenze di comunicazione, razionalità e felicità.

Tuttavia questa apertura al presente appare frenata da riserve e cautele, da segnali di chiusura e di diffidenza, che portano l'autore ad assumere alcune nette posizioni conservatrici. Egli avvia varie imprese culturali, tra cui edizioni di classici, traduzioni, giornali, con una sorta di conflitto tra il suo amore tutto tradizionale per la forma e le esigenze moderne del mercato: anche la sua scrittura, tanto amorosamente elaborata, si carica allora di un sottile senso di sofferenza, di fatica, di inutilità. Egli finisce così per avvertire quanto sia marginale il ruolo che la scrittura ha nella vita quotidiana degli uomini; e una delusione più profonda gli deriva dal proprio destino di scrittore che si consuma in una serie di prove minori, senza riuscire a comporre nessuna opera in cui potersi veramente riconoscere.

La delusione della scrittura

I risultati maggiori del lavoro del Gozzi vanno riconosciuti nei due periodici che egli redasse tra il 1760 e il 1762, la «Gazzetta Veneta» e «L'Osservatore Veneto» (cfr. DATI, tav. 79). Essi propongono un modello di giornalismo che pone attenzione alle circostanze della vita quotidiana, teso a instaurare una pacata e varia conversazione col lettore, ricca di risvolti morali e di notazioni «di costume», di spunti paradossali.

L'attività giornalistica

6.5.11. Carlo Gozzi: l'odio del presente e il piacere dell'infanzia.

Rispetto al conservatorismo moderato e amaro di Gasparo, il fratello minore, CARLO GOZZI (1720-1806) mostra esplicita ostilità verso le prospettive illuministiche anche più caute e moderate, e si attesta su posizioni di legittimismo ultrareazionario; sul piano letterario ciò si traduce in un tradizionalismo integrale, di cui egli dà piena prova nella sua attività all'interno dell'Accademia dei Granelleschi, a cui partecipano anche il fratello Gasparo e il Baretti.

Un conservatore radicale

Coinvolto anch'egli nelle difficoltà economiche della famiglia, Carlo rifiuta altziosamente la possibilità di ricavare dei proventi economici dal proprio lavoro intellettuale e si impegna, alla fine degli anni Cinquanta, in una violenta polemica contro il successo pubblico del teatro del Goldoni e del Chiari. Le armi che egli usa sono quelle della parodia e della satira: con la fiaba *L'amore delle tre melarance* (1761), piena di allusioni ai due autori, ottiene un travolgente successo, dopo il quale viene preso da una vera e propria febbre di scrittura teatrale che, tra il 1761 e il '65, lo porta a comporre e a far rappresentare altre nove *Fiabe* teatrali: *Il corvo*, *Il re Cervo*, *Turandot*, *La donna serpente*, *La Zobeide*, *I pitocchi fortunati*, *Il mostro turchino*, *L'augellino belverde*, *Zeim re dei geni*.

Polemica contro Goldoni e Chiari

Le *Fiabe* teatrali

Oltre a grande fortuna presso il pubblico veneziano, queste fiabe avranno enorme successo presso la cultura romantica europea. I propositi polemicomici e satirici ne costituiscono solo un aspetto molto parziale; ciò che in esse è determinante è la sovrapposizione tra gli schemi della commedia dell'arte e il gusto per il meraviglioso, proprio della fiaba infantile. Il meraviglioso era tutt'altro che estraneo alla commedia dell'arte, ma nel Gozzi i lazzi delle maschere, la libertà di invenzione e il gusto dell'inverosimiglianza, la negazione di ogni dato «naturale», fanno sì che l'immaginario infantile invada lo spazio teatrale. Il reazionario Gozzi oppone la fantasia al mondo settecentesco e compie un'operazione estremamente moderna, ed essenziale per il Romanticismo europeo, quella di scoprire il piacere della regressione infantile.

Tra commedia dell'arte e fiaba infantile

Meno interessante è il poema eroicomico *La Marfisa bizzarra*; suggestive sono invece le *Memorie inutili* (1797-98), opera autobiografica in cui la bizzarria scontroso dell'autore si confronta con un mondo in dissoluzione.

La *Marfisa* e le *Memorie*

6.6. La cultura lombarda e Giuseppe Parini

6.6.1. La cultura lombarda nell'età di Maria Teresa.

L'Accademia dei Trasformati

Alla metà del Settecento il centro più attivo della cultura lombarda è costituito dalla vecchia Accademia dei Trasformati, riorganizzata a partire dal 1743 dal conte Giuseppe Maria Imbonati; essa proponeva una letteratura strettamente legata ai modelli del classicismo rinascimentale e al diretto insegnamento degli autori antichi, cercando di superare, in un'ottica moderata e conservatrice, l'angustia del modello pastorale arcadico, e aprendosi ai temi della vita contemporanea. Attorno all'Accademia dei Trasformati si mossero i maggiori rappresentanti della letteratura lombarda, dal Parini ai poeti dialettali DOMENICO BALESTRIERI (1714-1780) e CARL'ANTONIO TANZI (1710-1762), a GIAN CARLO PASSERONI (di origine ligure, 1713-1803).

L'Accademia dei Pagni

L'esigenza di uscire da una cultura formalistica, un più vivo contatto con l'Illuminismo europeo, e l'aspirazione a un intervento più attivo sulla realtà politica e sociale, portarono nel 1761 alla formazione della nuova Accademia dei Pagni e alla nascita del vero e proprio movimento illuministico milanese. Gli anni Sessanta sono per varie ragioni i più vitali di tutta la cultura milanese del Settecento (tra il 1764 e il '66 si pubblica «Il Caffè»; nel 1763 e nel 1765 escono rispettivamente *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno* del Parini); inoltre la spinta del movimento illuministico viene a incontrarsi, dopo la fine della guerra dei sette anni, con il rilancio della politica riformatrice di Maria Teresa. Pur tra difficoltà e ostacoli, la maggior parte degli esponenti dell'Illuminismo lombardo entrano, sul finire degli anni Sessanta, nell'amministrazione statale, iniziando una politica di collaborazione con il potere asburgico, che, pur con alcuni importanti risultati, si risolve in una serie di delusioni e di distacchi già dagli anni Settanta e poi soprattutto durante il regno di Giuseppe II (cfr. 6.4.3 e 6.4.4).

Illuministi lombardi e potere asburgico

6.6.2. Pietro Verri e «Il Caffè».

La formazione

Nato a Milano il 12 dicembre 1728, il conte PIETRO VERRI ricevette dal padre Gabriele un'educazione severa e tradizionale a cui egli si ribellò precocemente. Dopo vari conflitti familiari si diede alla carriera militare e come ufficiale dell'esercito austriaco partecipò ad alcune fasi della guerra dei sette anni; lasciato l'esercito, tra-

scorse interamente a Vienna il 1760, compiendo studi di economia, e tornò poi a Milano con l'ambiziosa volontà di intervenire sulla più concreta realtà. Fu l'anima-tore dell'Accademia dei Pagni, così chiamata scherzosamente in seguito alla diffusione di una voce maligna secondo cui le discussioni vi si concludevano a botte. L'attività dell'Accademia consisteva in riunioni che si svolgevano in casa dello stesso Verri e il cui proposito era quello di approfondire conoscenze «utili» alla vita sociale: si cercava di elaborare una cultura aperta e senza confini, concepita non più come patrimonio di valori da conservare ma come movimento di critica e di ricerca, rivolto a tutta l'Europa, «da Londra a Reggio Calabria». Nettamente era il rifiuto della tradizione formalistica e istituzionale delle accademie italiane; si seguivano con grande interesse l'impresa dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert e le tendenze più radicali della cultura illuministica francese, dal sensismo di Condillac al materialismo di Helvétius, alle recentissime opere di Rousseau.

L'Accademia dei Pagni

Oltre al Verri, partecipavano alle riunioni dell'Accademia vari personaggi della nobiltà lombarda, che hanno tutti un notevole peso nella storia della cultura illuministica, dal giovanissimo fratello Alessandro Verri (cfr. 6.7.4), a Cesare Beccaria, che nel 1764 pubblica *Dei delitti e delle pene*, all'abate marchese ALFONSO LONGO (1738-1804), allo scienziato PAOLO FRISI (1728-1784).

Altri illuministi lombardi

Dall'Accademia dei Pagni, nacque «Il Caffè», giornale intorno al quale tra il 1764 e il '66 si concentrarono gli sforzi dei fratelli Verri e, sebbene in misura minore, degli altri membri del sodalizio.

«Il Caffè»

Si trattava di fogli di quattro pagine che uscivano ogni dieci giorni e venivano rilegati in volume alla fine dell'anno (ma si arrivò solamente a due annate): i testi pubblicati erano presentati come il frutto di discussioni effettuate presso la bottega di un caffettiere greco, Demetrio. L'attenzione ai problemi pratici (tra i vari temi affrontati ricordiamo quelli dell'agricoltura, della medicina, del lusso, del contrabbando, dei giochi, del clima, dell'astronomia, ecc.) intendeva promuovere una circolazione dei «lumi», pur nella consapevolezza che la ragione deve affrontare molti ostacoli nel concreto ambito dei rapporti di forza tra gli individui e tra i gruppi sociali, ancora dominati dai tortuosi labirinti dell'errore.

C'è nel «Caffè» una sorta di entusiasmo giovanile di fronte all'ipotesi di una vita più felice (secondo il principio della «massima felicità divisa nel maggior numero»), di un'esistenza più libera e civile, senza prepotenze e soprusi; ma questo entusiasmo non è mai banale ottimismo, è anzi ben cosciente dei limiti e delle debolezze dell'azione intellettuale; questa coscienza si appoggia sull'accettazione dei principi del sensismo (cfr. PAROLE, tav. 85), che individuano nelle sensazioni le radici della stessa attività razionale.

Adesione al sensismo

Nel contesto del Ducato di Milano e dell'assolutismo austriaco e nella loro condizione di nobili, gli intellettuali del «Caffè» non possono certo raggiungere esplicite posizioni rivoluzionarie; accettando le circostanze in cui si trovano a operare, mirano soprattutto a una modificazione dei rapporti tra le classi, a una più dinamica circolazione della ricchezza, all'eliminazione dei parassitismi, dei falsi valori e delle istituzioni decrepite. La loro battaglia civile vive momenti di notevole spregiudicatezza teorica, e la forza propositiva supera i limiti della società settecentesca, sino a configurare un modello di mondo razionale e civile che non è mai stato realizzato, neppure dalle società borghesi e democratiche, e che ancora oggi mantiene una sua intatta validità.

Una grande battaglia civile

Problematiche
linguistiche

Componente essenziale della battaglia illuministica del «Caffè» è la sua prospettiva letteraria e linguistica. Il problema della diffusione dei «lumi» è infatti anche un problema di linguaggio: «cose e non parole» è uno dei motti del «Caffè», che intende così affermare la necessità di un linguaggio razionale e appassionato, che non si limiti a riprodurre passivamente la realtà, ma sappia attraversarla e spiegarla: un linguaggio che nelle pagine del periodico appare rapido, nervoso, critico, concreto, e che taglia decisamente i ponti con il classicismo e il purismo linguistico; indicativo in tal senso è un celebre articolo di Alessandro Verri, *Rinuncia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*.

Un impegno
non sempre
compreso

La brevità dell'esperienza del «Caffè» fu determinata dall'entrata di molti dei suoi collaboratori nell'amministrazione statale, dalla rottura tra i Verri e il Beccaria (cfr. 6.6.3), dal trasferimento di Alessandro a Roma (cfr. 6.7.4) e da altre varie difficoltà. Ma l'attività di Pietro non si limitò a quegli anni vivaci e animosi: le tortuose vicende del suo lavoro nell'amministrazione austriaca (dal gennaio 1764 fino al brusco congedo avvenuto nel 1784 sotto Giuseppe II) sono un documento importante dello scontro allora in atto tra lucidi programmi di riforma e resistenze conservatrici dell'amministrazione. Sorretto da una testarda volontà di ricominciare e di non darsi mai per vinto, egli si impegnò ancora nella Municipalità repubblicana milanese dopo l'arrivo dei Francesi a Milano (1796); proprio tra i conflitti e le difficoltà procurategli da questa nuova attività pubblica, egli morì il 28 giugno 1797.

Un grande
prosatore

In quei lunghi anni scanditi da impegni e delusioni, il Verri scrisse varie opere, e di tale portata da farne uno dei maggiori prosatori del secolo: il suo è uno stile asciutto e libero, pieno di trattenuto vigore, in cui la definizione pacata e ferma della realtà si collega sempre a un implicito giudizio razionale, e dove la più forte partecipazione affettiva si esprime attraverso una precisione assoluta, senza compiacimenti ed effetti retorici, col signorile riserbo di chi sa fare a meno di ogni forzatura del linguaggio.

Le opere

Oltre alle *Meditazioni sull'economia politica* (1771), vanno ricordati la *Storia di Milano* (1783) e il fondamentale *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773), che affronta temi che avranno grande importanza per Leopardi.

Tra i molti scritti che il Verri lasciò inediti si ricordano: il suo vastissimo carteggio; le *Osservazioni sulla tortura*, concluse nel 1777, pubblicate solo nel 1804 e dedicate ai processi agli untori celebrati durante la peste del 1630, esse costituirono un'importante fonte di informazioni per la genesi del grande romanzo storico di Manzoni (cfr. 8.3.19); i *Ricordi a mia figlia*, scritti nel 1777, consigli per la futura educazione della figlia Teresa, nata quell'anno, animati da un singolare calore affettivo e da una lucida ricerca di libertà e razionalità.

I Ricordi
a mia figlia

L'ipotesi di civiltà che scaturiva dalla figura intellettuale di Pietro Verri era forse troppo avanzata per poter essere adeguatamente raccolta dalla nostra cultura; e comunque lo colloca a pieno titolo tra le espressioni più alte dell'Illuminismo.

6.6.3. Cesare Beccaria.

La formazione

Nato a Milano nel 1738, il marchese CESARE BECCARIA si laureò in giurisprudenza a Pavia nel 1758. Intorno al 1760 ebbe un durissimo scontro con la famiglia, che si opponeva al suo matrimonio con Teresa Blasco; fu Pietro Verri

ad aiutarlo nelle fasi più acute di questo conflitto. La formazione del Beccaria si svolse attraverso appassionate letture di Montesquieu, d'Alambert, Diderot e, soprattutto, Rousseau.

Nell'Accademia dei Pugni il giovane marchese portò una forte lucidità teorica e un rigoroso «spirito geometrico», riuscendo a superare, grazie al fervore di quell'ambiente, una certa pigrizia e indolenza caratteriale che costituivano un aspetto non secondario della sua personalità. Dalle animate discussioni che egli aveva soprattutto con Pietro, nacque il trattato *Dei delitti e delle pene*, suddiviso in quarantadue brevi capitoletti, stampato nell'estate del 1764 a Livorno. Mentre la collaborazione di Beccaria col «Caffè» si esaurì in pochi ma intelligentissimi articoli, il libretto ottenne uno strepitoso successo, a cui seguirono polemiche e consensi, come quello entusiastico degli illuministi francesi che ne sollecitarono una traduzione, uscita nel 1766. Nell'autunno dello stesso anno Beccaria partì per Parigi accompagnato da Alessandro Verri; ma, nonostante le festose accoglienze dei *philosophes*, si sentì oppresso da quell'entusiasmo e dalla tensione febbrile che animava il dibattito intellettuale; la lontananza da casa e dalla moglie fece riesplodere la sua vocazione alla passività e il suo nevrotico desiderio di una vita appartata e priva di clamori, tanto che egli piantò in asso Alessandro e ritornò precipitosamente a Milano. Questo episodio fu all'origine della rottura con i fratelli Verri, che abbandonarono l'amico alla sua vita schiva e indolente; nel 1770 Beccaria pubblicò comunemente le *Ricerche intorno alla natura dello stile*, che raccolgono temi già affrontati negli anni del «Caffè»; nel 1771 intraprese la carriera amministrativa ricoprendo numerosi uffici, anche in ambito giudiziario, e dando contributi notevoli al programma di riforme asburgico, fino alla morte avvenuta il 28 novembre 1794.

Una forte
lucidità teorica

Gli studi
di estetica

Dei delitti e delle pene è certo l'opera più singolare e importante dell'Illuminismo italiano, uno di quei pochi libri che hanno veramente contribuito a modificare il mondo e che si impongono ancora oggi come essenziali punti di riferimento per i valori di civiltà e di giustizia che trasmettono. Il trattato sviluppa una polemica contro un sistema giudiziario irrazionale, governato dalle più tenebrose passioni individuali e sociali, da residui magici e mitici, da ottusi interessi corporativi e barbariche forme di violenza; una battaglia contro la pena di morte, assurdo e macabro cerimoniale della vendetta gestita dallo Stato, e contro la tortura, la sua inconcepibile crudeltà e le aberrazioni che essa introduceva nei processi penali; una proposta di pene «dolci» e socialmente «utili»; una ricerca delle motivazioni concrete dei delitti, che porta ad affermare il dovere dello Stato di rimuoverne le cause.

Dei delitti
e delle pene

A partire da questi essenziali contenuti viene abbozzata una teoria dello Stato e della società in cui acquista un rilievo fondamentale l'affermazione del carattere «pubblico» e universale della legge e delle istituzioni, la loro integrale laicizzazione e la loro totale estraneità a ogni «segreto».

Questi contenuti vengono espressi nel libro con forza vibrante, grazie, in particolare, a uno «stile assoluto e sicuro», come lo definirà Foscolo, condensato in affermazioni definitive che hanno l'evidenza della parola scolpita; nello stesso tempo il linguaggio del Beccaria si ostina a trarre alla luce contradd-

La prosa
di Beccaria

Un insegnamento
ancora valido

dizioni e paradossi, complicandosi in una ricerca di «evidenza geometrica».

Di fronte alla violenza che caratterizza i rapporti sociali, quest'opera riconosce i propri limiti e la propria debolezza; Beccaria sa bene che i semi delle «utili verità» gettati dai «filosofi» sogliono restare «lungamente infruttuosi»: ma è convinto che il suo sforzo è giustificato se riesce «a strappar dagli spasimi e dalle angosce qualche vittima sfortunata della tirannia e dell'ignoranza». Oggi possiamo dire che il suo libro ha effettivamente operato per questo scopo, anche se il mondo contemporaneo appare ancora terribilmente lontano dalla formula in cui si concentra tutto il punto di vista illuministico del Beccaria: «Non vi è libertà ogni qual volta le leggi permettono che in alcuni eventi l'uomo cessi di essere *persona*, e diventi *cosa*».

6.6.4. Giuseppe Parini: una vita senza viaggi e senza avventure.

La carriera
ecclesiastica

Giuseppe Parini nacque il 23 maggio 1729 a Bosisio, in Brianza, da una famiglia della piccola borghesia (il padre Francesco Maria era mediatore di seta); a dieci anni si trasferì a Milano presso la vecchia prozia Anna Maria Lattuada, la quale morì, nel 1740, gli lasciò una magra eredità a condizione che egli procedesse negli studi per divenire sacerdote. I genitori del Parini si trasferirono allora a Milano e il ragazzo fu ammesso alle scuole dei barnabiti di Sant'Alessandro, dove non ebbe modo di distinguersi, a causa delle numerose assenze dovute alla malferma salute e alla necessità di svolgere piccoli lavori per il sostentamento della famiglia; percorse comunque la regolare trafila ecclesiastica e il 14 giugno 1754 fu ordinato sacerdote.

I suoi interessi si rivolgevano soprattutto alla cultura classica e alla poesia; nel 1752 pubblicò una raccolta di novantaquattro componimenti di vario genere, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, in cui prevalevano da una parte i modelli arcadici e dall'altra quelli della poesia bernesca, molto diffusa alla metà del secolo in vari ambienti dell'Italia settentrionale. Grazie a questo volumetto e all'amicizia del Passeroni, fu ammesso nel 1753 all'Accademia dei Trasformati, alla cui attività collaborò intensamente con componimenti poetici su temi che venivano proposti dall'Accademia stessa, e con contributi in prosa, tra i quali il *Dialogo sopra la nobiltà* (1757), il *Discorso sopra la poesia* (1761) e alcuni scritti polemici. L'abate Sorsesi, membro dell'Accademia, lo introdusse nel 1754 al servizio del duca Gabrio Serbelloni in qualità di precettore dei figli; il giovane poté così seguire da vicino la vita della più moderna e colta nobiltà del tempo. In seguito a un'animata discussione con la duchessa, per aver preso le difese della figlia del maestro di musica Gian Battista Sammartini, il Parini lasciò i Serbelloni nel 1762. In questi anni le sue condizioni economiche erano piuttosto difficili; dal 1763 al '68 fu precettore del giovane figlio di Giuseppe Maria Imbonati, Carlo, per il quale scrisse nel 1764 l'ode *L'educazione*.

Nel frattempo vennero pubblicati *Il Mattino* (1763) e *Il Mezzogiorno* (1765); benché le due edizioni non riportassero il nome dell'autore, egli venne ugualmente riconosciuto da tutti come tale, ricevendone una certa dose di prestigio: fu così uno degli intellettuali «riformatori» a cui il governo austriaco rivolgeva la sua attenzione. Ciò gli valse nel 1768 la nomina a poeta del Regio teatro ducale, per cui esordì adattando alla scena milanese il recente libretto di Calzabigi, *Alceste* (cfr. 6.3.5); continuò curando i prologhi per rappresentazioni di melodrammi metastasiani e scrivendo i testi per due «feste teatrali», *l'Iside salvata* e *l'Ascanio in Alba* (1771),

L'ammissione
ai Trasformati

Presso
i Serbelloni

Precettore
di Carlo Imbonati

L'attività teatrale

quest'ultima destinata a celebrare le nozze dell'arciduca Ferdinando, figlio di Maria Teresa, con Beatrice d'Este, e musicata dal quindicenne Mozart.

Nel 1769 ebbe dal Firmian l'incarico di dirigere la «Gazzetta di Milano», settimanale ufficiale a cui il governo intendeva dare un carattere «riformatore»; alla fine dello stesso anno fu nominato professore di «belle lettere» nelle Scuole palatine. In seguito allo scioglimento della Compagnia di Gesù, le Scuole palatine si trasferirono, nel 1773, nel Palazzo di Brera, già sede dell'università gesuitica, e si trasformarono in Regio Ginnasio, a cui nel 1776 si aggregò l'Accademia di Belle Arti: così il Parini si trovò a insegnare in tutte e due le istituzioni. In questo periodo mantenne contatti con artisti figurativi legati al gusto neoclassico e suggerì i soggetti per i cicli pittorici di molti nuovi edifici, come il Palazzo Belgioioso e il Teatro alla Scala, o di altri allora rinnovati (come il Palazzo Ducale). Ebbe altri incarichi ufficiali, ottenendo qualche piccola pensione che migliorò la sua condizione economica.

Dopo le incertezze provocate dalla brusca attività riformatrice di Giuseppe II, che gli ispirarono l'ode *La tempesta*, nel 1791 fu nominato sovrintendente delle scuole di Brera; nello stesso anno uscì la raccolta dell'*Odi*, mentre restò incompiuta la stesura finale del *Giorno*, a cui pure aveva lavorato a lungo. Negli ultimi anni, vissuti in stretto contatto con alcuni esponenti del mondo nobiliare, reagì con diffidenza e preoccupazione alle notizie sulla rivoluzione francese; ma all'arrivo dei Francesi a Milano, nel 1796, fu chiamato, per il suo prestigio e la sua fama di riformatore, a lavorare per la nuova Municipalità, dove si trovò accanto Pietro Verri. I contrasti di quella confusa fase, in cui ogni autonoma iniziativa era soffocata dallo stretto controllo francese, lo spinsero, ormai malato e quasi cieco, ad abbandonare l'incarico. Al ritorno degli Austriaci a Milano (28 aprile 1799) non fu toccato dalle persecuzioni che colpirono quanti avevano collaborato col potere rivoluzionario; dopo aver scritto un sonetto che deplorava i soprusi operati dai Francesi e invocava dagli antichi dominatori «la giustizia e il retto esempio», morì il 15 agosto 1799.

Gli incarichi
ufficiali
e l'insegnamento

Gli ultimi anni

6.6.5. Ideologia classicistica e posizione sociale del Parini.

La cultura del Parini, che, per la sua stessa posizione sociale, è lontanissimo dal cosmopolitismo degli illuministi, si basa su una fedeltà alla tradizione classica greca e latina e all'uso che di essa aveva fatto la letteratura del Cinquecento. Ma questo patrimonio di cultura è portatore, per il Parini, di valori profondi che non si esauriscono in un astratto modello di misura formale e di depurata comunicazione sociale. A differenza dell'esteriore classicismo arcadico, quello del Parini è un classicismo integrale, aperto all'analisi della realtà e che – fedele all'insegnamento di Orazio – intreccia strettamente la cura per la forma e l'equilibrio espressivo con una animosa tensione morale.

Il classicismo oraziano, fondato sulla identificazione tra «ragione» e «natura», si incontra nel Parini con la problematica dell'Illuminismo: egli vede nella moderna «filosofia», specialmente nella prima fase della sua attività, un valido strumento per il recupero dell'originaria razionalità della natura. Facendo convergere tradizione classica e punto di vista «illuminato», il Parini si pone come poeta «civile» impegnato a diffondere una moderata razionalità in tutta la vita sociale, a rimuovere i pregiudizi e le prepotenze che deformano i

Un classicismo
oraziano

Per una poesia
«civile»

reali rapporti tra gli uomini, a far sviluppare le conoscenze pratiche capaci di renderli più felici (appare invece molto lontano dalle prospettive teoriche e critiche degli illuministi più radicali).

Prospettiva
razionale
e gerarchie
sociali

L'aspetto più interessante dell'ideologia pariniana sta comunque nel confronto tra il suo modello sociale positivo, classico e razionale-naturale, e la società nobiliare contemporanea. Frequentando le grandi famiglie dell'aristocrazia milanese, Parini si trova a confrontare continuamente la propria cultura con il peso delle gerarchie sociali. La condizione di povero sacerdote, di precettore e di letterato subalterno fa sorgere in lui un groviglio di desideri, di frustrazioni e di risentimenti, che rendono molto ambiguo il suo giudizio sulla nobiltà e gli danno una amara coscienza dei dislivelli sociali, a cui egli oppone una spontanea esigenza di eguaglianza naturale tra gli uomini.

Accettazione della
disuguaglianza

Da tutto ciò non emerge comunque una prospettiva rivoluzionaria: egli non aspira alla distruzione della nobiltà, ma alla critica del comportamento di quei nobili che dalla propria superiorità sociale ricavano solo boria e alterigia conducendo una vita di mera dissipazione, indifferente a ogni attività utile alla collettività. A questa nobiltà parassitaria, oziosa e prepotente, Parini oppone gli antichi modelli classici di severità, laboriosità e autentico eroismo; suggerisce un ruolo sociale positivo per una nobiltà che sappia rigenerarsi dedicandosi alla razionale ricerca del bene comune. Nell'ideologia pariniana alle classi più umili resta il compito del lavoro manuale e della fatica; la guida della società spetta ancora a quella nobiltà che sappia darsi una nuova «educazione» e che faccia affidamento non sulla presunta superiorità del sangue, ma su un razionale impegno nelle «sociali virtù» (questa prospettiva è evidente anche nel *Dialogo sopra la nobiltà*, 1757).

Verso
un'immagine
«positiva»
della nobiltà

Nel classicismo illuminato del Parini, la proposta di una «educazione» della nobiltà si associa sempre a una risentita ostilità verso di essa, a un'ambigua aggressività da cui nasce – fra tortuose motivazioni – la migliore poesia del *Giorno*. Ma andando avanti negli anni, almeno a partire dalla metà degli anni Sessanta e, soprattutto, nel periodo degli impegni didattici e della vecchiaia, Parini approfondisce sempre più l'immagine di una nobiltà «positiva», che vede realizzata nel comportamento di alcuni aristocratici da lui frequentati: un signorile culto della dignità umana, un amore della cultura disinteressata e un disprezzo della volgarità in tutte le sue espressioni, una cura per il bene comune e una distanza da tutte le mistificazioni e gli inganni mediocri del mondo contemporaneo, sono le caratteristiche essenziali che il poeta crede di individuare in questa nobiltà, da cui ormai si sente accettato e riconosciuto.

6.6.6. La poetica del Parini.

Funzione
mediatrice
della poesia

Sulla funzione mediatrice della poesia e del poeta, Parini insiste in ogni momento della sua attività: con un atteggiamento molto diverso da quello degli illuministi del «Caffè», egli lega sempre il suo interesse per la realtà contemporanea alla rivendicazione del valore della poesia e della tradizione classica, in

quanto uniche forme culturali in grado di proporre una vita sociale autenticamente razionale e vicina alla natura. Da questo punto di vista, egli non fa che riproporre, in modo piuttosto semplice e lineare, la poetica oraziana dell'*utile dulci*, come indica la strofa finale dell'ode *La salubrità dell'aria*: «Va per negletta via / ognor l'util cercando / la calda fantasia, / che sol felice è quando / l'utile unir può al vanto / di lusinghevol canto».

Il *Discorso sopra la poesia*, letto di fronte ai Trasformati nel 1761, unisce questa tradizionale poetica alle esigenze dello «spirito filosofico» contemporaneo e ai principi dell'estetica sensistica. *Il Discorso sopra la poesia*

Nelle lezioni *De' principi fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, tenute a Brera tra il 1773 e il '75 e pubblicate postume, la poesia è inserita nel sistema delle «belle arti», secondo una impostazione neoclassica che caratterizza tutta l'ultima fase del lavoro del Parini.

L'aspetto più moderno di queste riflessioni del Parini è costituito dall'ipotesi di esperienze artistiche in grado di integrare a fondo tra loro le diverse arti; un'espressione veramente integrale, che agisce su tutti i sensi e si avvale delle tecniche di tutte le arti, viene individuata in un tipo di opera in musica che si ponga come perfetto organismo razionale, rompendo con le confuse e contraddittorie consuetudini del teatro contemporaneo. Gli schemi retorici classicistici e le cautele moralistiche rendono comunque molto parziali queste più moderne aperture della poetica del Parini, e in ogni modo per lui resta essenziale e assoluta la preminenza della letteratura. *Verso un'arte integrale*

6.6.7. Storia e struttura generale de Il Giorno.

Quanto mai intricata è la storia dell'opera più importante del Parini, che ad essa lavorò per lunghi anni, lasciandola alla fine incompiuta. Durante la sua vita egli pubblicò soltanto, anonimi, i due poemetti *Il Mattino* (1763) e *Il Mezzogiorno* (1765). In un primo momento pensava di farli seguire da un terzo poemetto dal titolo *La Sera*, ma in seguito progettò di comporre un unico poema in endecasillabi sciolti, intitolato *Il Giorno* e articolato in quattro parti: *Il Mattino*, *Il Meriggio*, *Il Vespro* e *La Notte*. *Un progetto incompiuto*

A lungo il Parini lavorò alla revisione dei primi due poemetti (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 89) già stampati, con numerosi interventi stilistici e linguistici e con alcune brevi aggiunte; la parte finale del *Mezzogiorno* (divenuto *Il Meriggio*) confluì in quella iniziale del *Vespro*, che rimase la parte meno elaborata e meno estesa; lo sforzo più intenso si concentrò su *La Notte*, che fu abbandonata solo negli ultimissimi anni e di cui ci restano 673 versi, oltre che una grande quantità di frammenti e di appunti.

Il Giorno, articolato in quattro parti, fu stampato soltanto nel 1801 a cura di un allievo del Parini, Francesco Reina: il volume era il risultato di un intervento assai arbitrario sui manoscritti del poeta. I complicati problemi filologici posti dai manoscritti pariniani e dall'incompiutezza del *Giorno* sono stati risolti dall'edizione critica di Dante Isella (1969), che distingue il testo dei due poemetti stampati nel 1763 e nel 1765 dai testi trasmessi dai manoscritti, cioè quelli delle nuove redazioni del *Mattino* e del *Meriggio* e quelli mai portati a termine del *Vespro* e della *Notte*. *Le edizioni*

GENERI E TECNICHE tav. 89

Poemetti e forme poetiche intermedie

In tutto il Settecento l'aspirazione alla saggezza e alla razionalità portò a un'ampia diffusione di forme poetiche basate sulla meditazione morale o su propositi filosofici e conoscitivi. Il *poemetto* (in ottave o più spesso in endecasillabi sciolti, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 48) si presentò come la struttura più adattabile per questo genere di testi; e si arrivò a veri e propri tentativi di divulgazione scientifica in versi, come l'*Invito a Lesbia Cidonia* (1793) dello scienziato lombardo LORENZO MASCHERONI (1750-1800). Nella fitissima e farraginoso produzione di poemetti che percorre tutto il secolo emergono poche esperienze più significative, come *Il Giorno* di Parini (ma a questo «genere» si collegheranno ancora i *Sepolcri* foscoliani).

Alle caratteristiche del poemetto si collegano quelle della *favola*, con intento morale e satirico: la tradizione della favola antica si ripresenta in una nuova ottica razionalistica, talvolta con spunti di ironia e di pungente ambiguità (si ricordi almeno il toscano LORENZO PIGNOTTI, 1739-1812, la cui raccolta *Favole e novelle* uscì nel 1782).

Alla struttura del poemetto si collega anche quella della *novella in versi*, che sembra voler ricavare dalla tradizione della novellistica e del poema cavalleresco gli spunti più piccanti e spregiudicati (ad es. nelle *Novelle* del pisano DOMENICO LUIGI BATAACCHI, 1748-1802, e nelle *Novelle galanti* di Giambattista Casti, cfr. 7.1.3); o la struttura diversa delle *visioni*, che si rifà alla poesia biblica e a quella dantesca (soprattutto con le *Visioni morali e sacre* scritte tra il 1749 e il 1766 dal ferrarese ALFONSO VARANO, 1705-1788).

Nel *Mattino* e nel *Mezzogiorno*, Parini tenta una scrittura satirica e con intenti moralistici, in linea con la sua precedente attività all'interno dell'Accademia dei Trasformati, che aveva prodotto capitoli in terza rima, «cicalate», scritti in prosa come il *Dialogo sopra la nobiltà* (cfr. 6.6.5).

Alta moda *Il Mattino* del 1763 è preceduto da una breve e significativa dedica in prosa, *Alla Moda*, dove anche la scelta dell'endecasillabo sciolto è giustificata ambigualmente come un omaggio alla consuetudine che si era diffusa negli anni precedenti (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 90); e la vita «alla moda» di un nobile «giovine signore» costituisce la materia e l'obiettivo di tutto *Il Giorno*: ma il Parini evita una aggressione diretta e preferisce ricorrere all'ironia, fingendo di essere un «Precettor d'amabil Rito» che intende indicare al giovane aristocratico il modo migliore per organizzare la propria giornata. Il finto insegnamento si risolve quindi in una descrizione particolareggiata dei momenti e delle occupazioni quotidiane dello stesso signore e della nobiltà contemporanea. Ecco allora il precettore-poeta mostrare tutto il vuoto e l'assurdità della frivola vita nobiliare; il suo intento ironico è rivelato dal tono quasi «eroico» e sublime: si tratta di un acutissimo sistema di rappresentazione indiretta, nel quale gli og-

getti e le situazioni della realtà aristocratica vengono fissati in un linguaggio che li porta continuamente fuori strada, avvolgendoli in sinuosi giri sintattici (nei quali ha un rilievo particolare l'uso della perifrasi) e in sontuose figurazioni mitologiche. E altrettanto importante è il continuo confronto tra quel presunto mondo «sublime» e altri modi di esistenza, come quelli dei severi e rudi antenati o quelli delle classi popolari, dedite da sempre al lavoro e alla fatica.

Il Giorno appare così come un battagliero libello pieno di risentimento morale, rivolto contro la degenerazione della nobiltà contemporanea e sorretto da quell'intento «rieducativo» già presente nel *Dialogo sopra la nobiltà*. Ma la cura formale e stilistica di questa ironica rappresentazione mostra come l'autore subisca anche il fascino sottile di quella vita frivola e superficiale: egli prova piacere nello sfiorare quello straordinario e artificiale mondo di immagini e di gesti al quale non appartiene e dal quale si sente escluso. Dietro la sua ironia c'è risentimento e insieme una sorta di nostalgica partecipazione. Così l'imposta-

Crudeltà
e fascino
del privilegio

GENERI E TECNICHE tav. 90

Verso sciolto

L'*endecasillabo sciolto* (chiamato nel Settecento anche *verso libero*), per l'assenza della rima e per la regolata varietà del suo ritmo era stato individuato fin dal Cinquecento come la forma metrica italiana che più si avvicinava all'esametro classico: il poema del Trissino *L'Italia liberata dai Goti* e la traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro ne erano stati gli esempi più notevoli (cfr. 4.4.6 e 4.4.13). Nel Settecento esso si impone nella letteratura italiana secondo una visione razionalistica e classicistica: nella ricerca di una poesia che sfugga a strutture troppo costrittive e insieme si sottragga alla facilità musicale, all'eccesso di colore e di cantabilità dato dalla rima, il *verso sciolto* vuol essere un verso razionale e insieme «nobile», che si avvicini alla realtà e al «verisimile», ma insieme rimanga su un livello classico e sostenuto.

Varie furono le prese di posizione a favore del verso sciolto e molteplici i suoi usi nella prima metà del secolo, ma risolutivi per la sua affermazione furono gli anni intorno al '60: nel 1757 apparve a Venezia, accompagnata da roventi polemiche, la raccolta, curata da Saverio Bettinelli, dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (l'Algarotti, il Frugoni, e lo stesso Bettinelli), preceduta dalle *Lettere virgiliane* (cfr. 6.4.6); qui lo sciolto veniva proposto come il supporto stilistico di un nuovo umanesimo nobiliare, attento al mondo presente, ma sdegnoso verso ogni forma «volgare» e popolare. In quegli stessi anni si ha l'uso dello sciolto da parte del Parini (che pubblica *Il Mattino* nel '63) e del Cesarotti (che nello stesso anno pubblica la sua versione di *Ossian*, cfr. 6.7.4); sono queste le esperienze che consentono allo stile del verso sciolto un arricchimento eccezionale, imponendolo come il metro dominante della poesia italiana tra Settecento e Ottocento (essenziale per Alfieri, Monti, Foscolo e, anche se in misura minore, per Manzoni e Leopardi).

Sensismo e Rococò zione classicistica e moralistica trova espressione in una scrittura elegante, ricca di sfumature sensoriali e di segni della realtà più concreta, al punto che si è parlato della compresenza di due componenti diverse ma convergenti, quella «sensistica» e quella «rococò», che portano a una «evidenza esauriente, sensuosa ed elegante degli oggetti» (W. Binni). E da questo punto di vista *Il Giorno* riesce a presentare un'immagine globale della vita sociale del tempo.

6.6.8. Il Mattino e Il Mezzogiorno.

Il mattino del «giovine signore»

Nel *Mattino* la voce del precettore descrive i più minuti movimenti personali del «giovine signore»: vengono delineate le occupazioni che seguono il risveglio del nobile ozioso. Più che in ogni altra parte del poema, è qui in piena evidenza tutto un pullulare di oggetti vani e preziosi: campanelli, strumenti da trucco, specchi, eleganti rilegature di libri, tabacchiere, cannocchiali e orologi, riempiono ogni vuoto dello spazio chiuso in cui il protagonista – che non ha nome e che non dice in tutto il *Giorno* nemmeno una parola – si muove come una marionetta. Anche il tempo si concentra in una monotona ripetizione: si ha la rappresentazione di un mattino «impossibile», che nelle sue poche ore sintetizza tutte le molteplici frivolezze che il signore suole alternare e combinare nei diversi mattini della sua esistenza; questo tempo sintetico è un tempo che non scorre, immobile e compresso, e addirittura troppo lungo per quell'insieme di azioni vane. Dall'interno di questa dimensione spazio-temporale bloccata emergono però con insistenza diverse e opposte possibilità, distinguibili in livelli diversi (le occupazioni pratiche, il rapporto con la dama, i materiali culturali, il richiamo all'antica nobiltà, il contrasto con la vita delle classi popolari).

Grazie all'intreccio di questi livelli, lo spazio e il tempo tendono a dissolversi, e *Il Mattino* perde ogni fissità spazio-temporale e si chiude significativamente con una figura di distruzione: il signore esce, diretto alla casa della dama, e la veloce corsa del suo cocchio evoca l'immagine delle membra dei poveri pedoni tante volte schiacciati dalle sue ruote.

I «desinari illustri»

Nel *Mezzogiorno* il poeta tende a passare dalla posizione di «precettore» a quella di «cantore», spostando l'attenzione a un ambiente più vasto, popolato di presenze diverse che si raccolgono attorno a una mensa (i «desinari illustri»). Il primo momento è costituito dall'ingresso sulla scena della dama, che il signore raggiunge e conduce al lussuoso banchetto; il rapporto tra i due si esaurisce in una serie di schermaglie, di manierate tenerezze, di sussurri e di ripicche, di movimenti fragili, rapidi e cadenzati. Siamo davanti a due «figurini» che Parini ci presenta con sottile grazia «rococò»: l'ironia e la satira sembrano quasi annullarsi nel compiacimento del poeta, nelle sinuose vibrazioni erotiche che essi lasciano balenare, tanto più forti quanto più l'autore si accanisce a condannare l'irregolarità del loro rapporto e la tranquilla indifferenza del marito.

Polemica sociale e sapienza stilistica

La coppia giovine signore-dama è lo specchio da cui è possibile guardare tutta la vita di relazione della società nobiliare: in una prospettiva molto più mossa rispetto a quella del *Mattino*, si succedono digressioni e variazioni, accurate descrizioni di

gruppi corali, spunti di discussione morale e culturale. Anche i momenti di polemica «sociale» tendono a presentarsi come prove di sapienza stilistica e letteraria che sorgono dal rumoroso universo del convito: così la favola del *Piacere*, che fa risalire la distinzione tra «nobiltà» e «plebe» a un raffinamento dei sensi e a una capacità di godere propria dei nobili, e la famosa digressione sulla «verGINE cuccia», che parte dal contrasto tra due commensali, uno carnivoro e l'altro vegetariano. Quest'ultimo episodio mostra esplicitamente la crudeltà della graziosa damina verso un povero servitore: ma occorre comunque notare come tutte le immagini di conflitto tra le classi sociali sembrano sfumare, nel *Mezzogiorno*, in una specie di contemplazione dall'alto. Sotto uno sguardo così «superiore» si svolge il gran finale sinfonico del poemetto, animato dalla passeggiata dei cocchi al corso: è un continuo combinarsi di incontri, di agili contatti tra i corpi, di disegni sommessi, graziosi e crudeli, di chiamate e di voci che volano nell'aria, che si sfiorano e si dileguano; le figure del signore e della dama vi si perdono nell'incupirsi del tramonto, che cancella i colori e crea una singolare eguaglianza tra ricchi e poveri, tra il poeta e la sua materia, tra la grazia e l'orrore, dando luogo alla notte che tutto avvolge «per entro al tenebroso umido velo».

La «verGINE cuccia»

Il finale del *Mezzogiorno*

6.6.9. Le nuove redazioni e La Notte.

Nelle nuove redazioni delle due parti già stampate il Parini ridusse alcune asprezze e difficoltà sintattiche, mirando a una maggiore nitidezza formale e a una nuova agilità nelle descrizioni e nelle figure, e attenuando in maniera sensibile l'effetto di fatica che poteva ricavarsi dal suo linguaggio classicistico; cercò inoltre di costruire una più organica struttura generale, inserendo ulteriori episodi e qualche nuova parentesi descrittiva. Tuttavia i caratteri dei due poemetti restarono sostanzialmente immutati, anche nei loro spunti più polemicamente e più aggressivi.

Rielaborazione delle parti già stampate

La parte finale del *Mezzogiorno* fu eliminata dal *Meriggio*: la passeggiata dei cocchi era infatti destinata, nelle intenzioni del poeta, a costituire il nucleo centrale del *Vespro*. Ma di questa terza parte rimangono solamente circa 350 versi, che svolgono soprattutto il tema dell'amicizia: il biglietto inviato a un amico convalescente o la visita a un'amica reduce da un attacco isterico danno avvio a una descrizione minuta, insinuante e crudele, di rapporti umani basati sul vuoto, su una sorda ostilità mascherata da un'artificiosa attenzione verso il prossimo.

Il *Vespro*

Ma i caratteri più nuovi e inquietanti del *Giorno* vanno ritrovati nella *Notte*, cioè nel materiale di una ricerca poetica rimasta incompiuta non solo per stanchezza o per difficoltà tecniche, ma soprattutto per la forza delle contraddizioni che essa mette in gioco. Qui lo stile del Parini si allontana sempre più da quella complessità sintattica e da quella precisione troppo minuta e ricercata che caratterizzano il suo precedente lavoro e gran parte delle contemporanee *Odi*. Il suo endecasillabo sciolto sembra ora snellirsi, piegandosi in una sintassi meno artificiale; la realtà è descritta con serie molto regolari di vocaboli, spesso collegati tra loro per asindeto («vanne, torna, ti assidi, ergiti, cedi»), con un linguaggio che, nel momento stesso in cui delinea i contorni delle fi-

La *Notte*

Un gioco di incastri

gure, le fa dileguare in movimenti evanescenti, facili e insieme sovraccarichi. Nel poemetto – tutto costruito sull'opposizione tenebre-luce – la nobiltà oppone al buio naturale della notte l'artificio delle sale tripudianti di lumi, brulicanti di oggetti e di personaggi; il poeta segue il signore e la dama a un grande ricevimento in una di queste sale, ma ormai ha del tutto abbandonato la sua funzione di precettore e si accontenta di fermarsi nelle anticamere, tra i servi che lo informano delle nuove «virtù», di cui il signore dà prova nella notte. Il signore e la dama, d'altra parte, non sono più al centro dell'attenzione: ora i punti di vista variano incessantemente, in un affiorare e dileguarsi di atti e di movenze, in un gioco quasi geometrico di incontri, incastri, intersezioni, come tra piccoli atomi che si toccano e si allontanano.

La «galleria degli imbecilli»

Disgregazione di un mondo

Alcuni tra i personaggi che popolano i saloni si mettono in luce per le loro sciocche manie: si presenta così una «galleria degli imbecilli» culminante in quello che ha l'*hobby* di disfare pazientemente sontuosi arazzi, riducendo «in fili minutissimi» i loro disegni. Segue poi la descrizione dei tavoli da gioco e dei vari giocatori: le loro figure, sospese in una indistinta evanescenza, si identificano con le grottesche immagini di animali ritratte nelle carte di un gioco alla moda, la «cavagnola». Parini interrompe così il suo poema con una inquietante e spettrale serie di sembianze umane, come se sullo splendore e la frivolezza, sui residui di una grazia «rococò» gravasse la minaccia della bestialità e della morte (e tra i vari progetti di conclusione c'era, oltre a quello di una visita a teatro, anche quello di una discesa agli inferi del signore e del precettore). Critico e nello stesso tempo affascinato dalla vita nobiliare, in un momento in cui nei suoi rapporti umani e nelle *Odi* egli approfondiva l'immagine «positiva» della nobiltà, Parini ha saputo dare nella *Notte* un ritratto «negativo» del dissolversi di quel mondo, ridotto ormai a un balletto di inquietanti fantasmi.

6.6.10. Le *Odi*: classicismo e nobiltà del poeta.

Circolazione e edizioni

Composte in momenti diversi, tra la fine degli anni Cinquanta e il 1795, le *Odi* furono in un primo tempo pubblicate separatamente in manoscritti o in piccoli opuscoli a stampa.

La prima ad essere stampata fu *L'innesto del vaiuolo*, nel 1765. Solo nel 1791 uscì una raccolta iniziale di ventidue *Odi* «già divulgate»; un'edizione accresciuta con le nuove odi composte nel frattempo uscì nel 1795 presso l'editore Bolzani; un'altra, basata sulle carte lasciate dal poeta, fu allestita da Francesco Reina nel 1802.

Struttura metrica e movimento sintattico

Le *Odi* hanno un peso notevole nella storia della poesia italiana e costituiranno un punto di riferimento essenziale per Foscolo, Manzoni e Leopardi. Parini interviene sugli schemi dell'ode pindarica e della canzonetta arcadica, rifuggendo sia dalla magniloquenza eroica sia dal puro ritmo musicale: le strofe delle *Odi*, quasi sempre costituite di versi brevi – soprattutto settenari – si snodano con calma lentezza in un movimento sintattico composto e spesso «difficile», che volutamente si pone in contrasto con l'agilità della struttura

metrica. È un ritmo tranquillamente classico, latineggiante, che disegna cose e persone in modo fermo e definito, secondo i principî del «disegno» pittorico. Siamo lontani dal pullulare e dallo svanire di oggetti e di gesti e dalla rappresentazione ironica del *Giorno*: qui la scrittura poetica delinea in modo molto netto pochi oggetti e personaggi, ponendoli tutti sotto il controllo di un io che si presenta sicuro e saldo nella sua coscienza morale e nella sua vocazione poetica. Le *Odi* costruiscono un'immagine «nobile» del poeta, che vuole indicare i valori positivi e i caratteri negativi della realtà, individuando la strada giusta, la degna forma di comportamento, le direzioni che gli uomini devono prendere per lo sviluppo di una equilibrata coscienza civile, per il raggiungimento del «bene comune». Abbandonati per sempre gli atteggiamenti encomiastici della tradizione lirica cortigiana, l'io poetico si trasforma in voce educatrice, che propugna i valori di una nuova, autentica nobiltà «riformata», composta e severa, ben lontana dalla frivola nobiltà rappresentata nel *Giorno*.

La voce educatrice del poeta

Nella composizione delle *Odi* si possono distinguere almeno tre fasi. Una prima fase giunge fino alla soglia degli anni Settanta ed è dominata da una più concreta problematica sociale, in cui l'ottica ideologica classicistico-moralistica del poeta si confronta con questioni che riguardano la «qualità della vita» e il benessere sociale. Si ricordino: *La vita rustica* (1757-58); *La salubrità dell'aria* (1759); *L'impostura* (1761); *L'innesto del vaiuolo* (1765); *Il bisogno* (1766); *La musica* (1769-70), conosciuta anche col titolo *L'evirazione*; la più celebre, *L'educazione* (1764), è rivolta al giovane Carlo Imbonati appena guarito da una malattia.

Prima fase: classicismo e benessere

La dimensione educativa, in forme sempre più compassate, caratterizza la seconda fase delle *Odi*, che prende avvio nel 1777 con *La laurea*; a essa segue nel 1783 *La recita de' versi*, dedicata alla marchesa Paola Castiglioni, che difende la dignità della poesia contro l'uso frivolo di recitare versi a mensa.

Dimensione educativa della seconda fase

Al 1785 appartiene *La caduta*, che è poi diventata un vero e proprio emblema della «moralità» pariniana: il cattivo tempo e le gambe malferme provocano una caduta del poeta, povero e abbandonato, in giro per la città; un soccorritore che lo invita a comportarsi più servilmente verso i potenti suscita la sua indignata reazione e una vibrante affermazione della propria dignità e libertà. Ricordiamo poi *La tempesta* (1786) e *La magistratura* (1788).

La terza fase delle *Odi* pariniane può essere esplicitamente definita *neoclassica* (cfr. 6.7.1): il culto della nobiltà spirituale e la coscienza della dignità del poeta danno vita a sottili e animate immagini di classica bellezza, in cui vibrano emozioni e nostalgie erotiche, coperte da un leggero velo sentimentale; queste immagini, disegnate con precisione assoluta e illuminate da una luce ferma e sicura, vengono incontro al poeta come qualcosa di sfuggente, come inafferrabili manifestazioni di un mondo che egli ama, ma a cui non riesce a partecipare fino in fondo. In modi più superficiali e ancora legati a schemi arcadici, questo nuovo atteggiamento è anticipato molto prima da *Le nozze* (1777) e da *Il brindisi* (1778), ma trova i suoi risultati più alti in tre odi dedicate a nobildonne vagheggiate e amate da lontano dal vecchio poeta: *Il pericolo* (1787), per Cecilia Tron; *Il dono* (1790), per Paola Castiglioni; *Per l'inclita Nice* (1793), nota anche col titolo *Il messaggio*, per la contessa Maria di Castelbarco.

La fase neoclassica

Il desiderio
impossibile

Disegnando la nitida bellezza delle gentildonne, il lieve palpitar delle loro forme corporee, il Parini offre qui alcune delle maggiori realizzazioni della poesia neoclassica italiana, che saranno fondamentali anche per le odi di Foscolo: la discretissima ma trasparente autoironia, la commozione e il senso di esclusione, la misurata compostezza dei complimenti galanti, mettono a confronto quella bellezza femminile con l'«impossibile» desiderio del vecchio, che si sente ormai prossimo alla morte: tutto il groviglio di contraddizioni e di desideri deviati da cui è stato sempre segnato il rapporto di Parini col mondo nobiliare trova qui la sua sintesi più intensa e delicata.

A Silvia
e Alla Musa

Un ritorno alla dimensione educativa si ha invece nelle due ultime odi, del 1795, *A Silvia* e *Alla Musa*; l'affermazione della dignità della poesia e la scelta aristocratica del poeta («che a i buoni amico, alto disdegna il vile / volgo maligno») balzano ora in primo piano, come in una specie di testamento, che allontana nello splendore della forma i turbamenti e i rivolgimenti sociali del presente.

6.7. Una nuova inquietudine europea

6.7.1. Il Neoclassicismo.

La cultura illuministica europea manteneva una sostanziale continuità con le forme della tradizione classica; ma lo sviluppo della civiltà moderna, la nuova coscienza laica e razionale delle possibilità di progresso offerte dalla scienza e dalla tecnica, costringevano a riconoscere la distanza che separava il mondo greco e latino da quello presente: il classicismo illuministico intendeva riattraversare le forme storiche e mitiche, i modelli umani e morali rappresentati dai classici antichi, ma sapeva anche riconoscerne la lontananza e la diversità.

Da questo senso di lontananza e di diversità si sviluppa, nella seconda metà del Settecento, un atteggiamento che più tardi fu chiamato *neoclassico*, e che si collega alle nuove forme di sensibilità e d'inquietudine che percorrono l'Europa. Esso si differenzia notevolmente dai precedenti tipi di classicismo affacciatisi nella storia della nostra cultura: non poggia su una visione unilaterale e assoluta del passato «classico» da imitare; non pretende di affermare valori indiscutibili ed eterni; si fa guidare da un inquieto spirito di ricerca, partecipando in pieno della cultura illuministica. Si ambisce dunque a recuperare una classicità autentica, a riscoprire nella loro purezza le condizioni storiche originali del mondo greco e latino; la volontà di imitare i classici si regge su una passione composta e misurata, ma piena di fremiti di nostalgia per la distanza del loro mondo da quello presente.

Il campo in cui il Neoclassicismo trova la più ampia diffusione è costituito dalle arti figurative: l'immagine più essenziale della grecità e della latinità viene ora cercata, più che nella letteratura, nelle forme visive. Importanti scoperte, come quelle delle rovine di Ercolano (1738) e di Pompei (1748), provocano una serie di studi, da cui si organizza, nella sua struttura di moderna scienza storica, l'*archeologia*.

Vista come un mondo di bellezza e di razionalità che rinasce dalle sue ceneri, liberata dagli equivoci e dalle confusioni che su essa ha addensato la tradizione, l'antichità classica si offre all'artista moderno come oggetto di passione e, insieme, di riflessione critica: cercare di recuperarne la bellezza originaria significa anche affermare valori di moralità, razionalità e libertà, che assumono nel mondo contemporaneo una portata rivoluzionaria.

A differenza dei vari movimenti classicistici di cui è ricca la storia della cul-

Consapevolezza
della distanza
storica

Cultura
illuministica
e recupero
del classico

Le arti figurative

Tendenze
radicali del
Neoclassicismo

tura europea, il Neoclassicismo si lega a tendenze radicali e rivoluzionarie: la bellezza greca e la virtù romana si pongono come modelli per una società libera e perfetta, costruita su un giusto equilibrio tra individui e gruppi sociali, tra natura e civiltà: una società dunque razionale, che realizzi nella pratica il senso della stessa battaglia illuministica. Ci si interroga ora sui concetti di *bello* e di *bellezza*, uscendo dai limiti degli antichi punti di vista platonici e cercando di mettere in luce le condizioni concrete della comunicazione artistica e le modalità del *piacere estetico* (nasce ora una nuova disciplina, *l'estetica*, cfr. TERMINI BASE 2); si aspira al *sublime* (cfr. TERMINI BASE 11), ma con la coscienza che esso va raggiunto attraverso i sensi e il sentimento (molto importante in questa direzione è il contributo dell'illuminista Diderot).

Nascita dell'estetica

Viaggi in Italia

La nuova curiosità della cultura europea per il mondo classico antico coinvolge direttamente il nostro paese: un nuovo significato acquistano i tradizionali viaggi in Italia, che non vogliono essere più soltanto generiche occasioni di conoscenza e di formazione culturale, ma appassionati pellegrinaggi verso la patria dell'antica bellezza e virtù, che permettono il contatto diretto con i luoghi e gli oggetti originali del mondo classico e, insieme, suscitano una profonda malinconia per quanto di essi è andato perduto e distrutto: è in questo contesto che si sviluppa anche un nuovo gusto per le «rovine».

Roma e l'Europa

Roma, naturalmente, è più di ogni altra città italiana la meta privilegiata di questi pellegrinaggi: la stessa conoscenza dell'arte greca viene approfondita soprattutto attraverso le copie che lì sono conservate o attraverso visite ai templi dell'Italia meridionale. Mentre l'ambiente culturale romano alla metà del Settecento appare piuttosto arretrato rispetto ai centri della cultura illuministica italiana (tra l'altro, vi sopravvive stancamente l'Accademia dell'Arcadia), a Roma convergono molti intellettuali europei di tendenza neoclassica per studiare e ammirare le vestigia del suo passato: oltre a vari artisti figurativi, soprattutto francesi, qui vengono a documentarsi e a lavorare alcuni dei maggiori teorici neoclassici, come i prussiani Anton Raphael Mengs (1728-1779), pittore, e Johann Joachim Winckelmann, archeologo, autore della grande *Geschichte der Kunst des Altertums* (Storia dell'arte antica, 1764), in cui l'arte classica viene vista come sintesi di libertà e moralità, realizzatrice di «una nobile semplicità e una quieta grandezza», manifestazione di un bello «ideale» in cui la bellezza della natura si sublimava in supremo equilibrio morale.

6.7.2. Verso una nuova esperienza dell'io.

Dal sociale all'individuale

Negli anni che precedono le grandi rivoluzioni americana e francese, sembra già di avvertire le avvisaglie del terremoto che devasterà le fondamenta della cultura europea: si riduce e si attenua ogni serena fiducia nella ragione, si definiscono in forme svariate e molteplici i suoi limiti e le sue contraddizioni. Partendo spesso dagli stessi presupposti dell'Illuminismo, se ne ricavano atteggiamenti sempre più «negativi»: non più la fiducia o la battagliera sicurezza di chi combatte per la giustizia e per la ragione, ma il rimpianto nostalgico per tutto ciò che l'uomo è costretto a perdere in questa battaglia, l'insoddisfazione per gli sviluppi della civiltà e per il carattere dei nuovi rapporti tra gli uomini. Spes-

so si preferisce distogliere lo sguardo dai problemi che riguardano il benessere della società, per portare l'analisi dentro gli individui, nei loro desideri e nelle loro lacerazioni, nella loro personale e assoluta aspirazione alla felicità.

In questo contesto anche ogni espressione artistica, e in primo luogo quella letteraria, tende a sganciarsi dalla sua funzionalità sociale, dalle convenzioni della comunicazione quotidiana, e a porsi come esperienza totale e assoluta, in cui può risolversi tutto il senso dell'esistenza di un individuo o di una comunità: l'arte si dà come manifestazione di autentiche forze espressive, come modo di essere nel mondo, grazie al quale la limitata esistenza dell'individuo può aspirare a una superiore totalità. Condotti alle estreme conseguenze, questi atteggiamenti comportano una rottura radicale di tutta la tradizione, di tutti gli usi che le società storiche hanno fatto a lungo della cultura come strumento di mediazione sociale: e in tutto ciò si intrecciano modelli diversi, circostanze particolari, risentimenti e insoddisfazioni di varia natura.

L'arte come esperienza totale

Si è a lungo interpretata questa nuova inquietudine semplicemente come reazione all'Illuminismo, alla sua presunta indifferenza verso i valori del sentimento e dell'irrazionale. Ma si dovrà dire invece che essa nasce proprio in uno stretto intreccio con gli atteggiamenti illuministici: il processo di «illuminazione» ora compie infatti un passo ulteriore, portando lo sguardo dell'uomo, libero da inibizioni o da timori sociali, dentro le pieghe più oscure della coscienza individuale; solo dopo l'affermazione della sovranità assoluta della ragione si può affermare quella del soggetto individuale o dell'esperienza artistica.

Illuminismo e Neoclassicismo

Quando il Romanticismo si imporrà sulla scena culturale europea, questi orientamenti porteranno a una critica radicale dei contenuti ideologici dell'Illuminismo; ma nel trentennio che precede la rivoluzione francese, quella nuova inquietudine appare per lo più come una complicazione interna allo stesso movimento illuministico.

6.7.3. L'irruzione del negativo.

Contemporaneamente al Neoclassicismo si svolgono varie esperienze, solitamente raccolte sotto l'etichetta di *Preromanticismo*, attraverso le quali l'inquietudine europea cerca nuove forme di comunicazione, generatrici di vere e proprie mode culturali che prendono piede anche in Italia.

Esperienze «preromantiche»

Si ricordino rapidamente: la moda delle *visioni* e della comunicazione poetica con l'aldilà; la diffusione di una poesia della notte e del sepolcro, legata a tetre meditazioni e al gusto del macabro e degli incubi notturni; il successo dei romanzi, detti *gotici*, ambientati su sfondi foschi e crudeli, tra fantasmi e brividi di terrore.

Diffusa fu la curiosità per la poesia primitiva, per le antiche leggende celtiche e germaniche, per il Medioevo visto come trionfo di un'elementare e selvaggia irrazionalità. Ne scaturì tra l'altro un singolare e fortunato caso di contraffazione, dovuto allo scozzese James Macpherson (1736-1796), che finse di aver ritrovato frammenti di antichi canti epici nella lingua celtica d'Irlanda e di Scozia, opera di un bardo di nome Ossian, e di averli tradotti in inglese (il primo volume dei canti di

La poesia primitiva e Ossian

Ossian, a cui ne seguirono poi degli altri, uscì nel 1760). Questo gusto per le forme poetiche originarie, capaci di scatenare le più autentiche energie vitali, lontane da regole razionalistiche, diffuse in tutta Europa un nuovo culto per l'opera di Omero, Dante e Shakespeare.

L'insegnamento
di Rousseau

A un diverso livello, ebbero un peso fondamentale per la diffusione di nuove forme di sensibilità le opere di Jean-Jacques Rousseau (cfr. 6.4.1): in esse era contenuta una critica radicale delle strutture e dei fondamenti della società e dell'educazione, che andava molto al di là dei limiti della critica illuministica, accompagnata da nuove e inquietanti forme di introspezione dell'io e da un nuovo senso della natura e del paesaggio, caricato di una eccezionale intensità sentimentale, divenuto specchio ed eco di tutte le complicazioni della sensibilità dell'individuo.

Lo *Sturm*
und *Drang*

Tutti i segni della nuova sensibilità (l'attrazione del negativo, del «nero», della notte, la curiosità verso il passato dei «secoli bui» e dei pregiudizi), dovevano trovare la loro espressione più violenta in Germania, nel gruppo di giovani scrittori che intorno al 1770 si riunì sotto la denominazione di *Sturm und Drang*, «tempesta e assalto»: denominazione che indica di per sé un'assoluta volontà di ribellione contro le norme sociali e culturali, una rivendicazione degli istinti naturali, valorizzati nella loro più tenebrosa irrazionalità.

I dolori
del giovane
Werther

Ma, tra le opere prodotte nel clima dello *Sturm und Drang*, il più grande successo europeo toccò al primo capolavoro di Wolfgang Goethe (1749-1832), *Die Leiden des jungen Werther* (I dolori del giovane Werther, 1774): si trattava di un'eccezionale analisi di un nuovo, inquieto modello di comportamento, che ebbe un peso determinante per tutto il Romanticismo. L'aspirazione a un'esperienza totale e assoluta dell'io e la ricerca di un'espansione illimitata del «genio» si scontravano, in questo romanzo epistolare, con i limiti di una realtà sorda e ostile, che portava l'eroe al suicidio. Veniva così definita, in modo sottile e appassionato, la spinta autodistruttiva contenuta in ogni ricerca di affermazione assoluta dell'io, dei suoi istinti e del suo stesso «genio». Tanti rovinosi conflitti intellettuali dei tempi successivi, fino a quelli a noi più vicini, erano annunciati da quest'opera affascinante, esplicito modello delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo (cfr. 7.3.3).

6.7.4. La letteratura italiana di fronte alla nuova sensibilità europea.

Una sensibilità
mediata

Molto ampia è la diffusione in Italia di questi nuovi atteggiamenti culturali, espressi in modi quasi sempre esteriori, lontani dall'intensità che assumono in altri paesi. Prevalgono alcune figure di «mediatori», che, accostandosi alle nuove forme della sensibilità europea, ne smussano i caratteri più sconvolgenti e ne ricavano oggetti di consumo culturale da inserire nella continuità della nostra tradizione.

Il Neoclassicismo, specialmente nella letteratura, tende così a diventare una sorta di «stile ufficiale», un generico modello di razionalità e dignità che si collega a posizioni «sensiste» molto moderate.

Spesso l'atteggiamento neoclassico si associa strettamente alle forme della nuova sensibilità, e in primo luogo al gusto del notturno e del sepolcrale, alle suggestioni delle tenebre e del mistero: è il caso, abbastanza sorprendente, di ALESSANDRO VERRI (1741-1816), che, dopo la giovanile esperienza illuministica milanese (cfr. 6.6.2), si trasferì a Roma fin dal 1767, spostandosi su posizioni sempre più conservatrici, e creò un suo particolare ritmo narrativo, lento e come sospeso nei tre romanzi, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782), *Notti romane al sepolcro de-*

gli *Scipioni* (1792 e 1804), *La vita di Erostrato* (1815). Non va poi trascurata l'opera del riminese AURELIO BERTOLA DE' GIORGI (1753-1798), profondo conoscitore della moderna letteratura tedesca.

Aurelio Bertola
de' Giorgi

Essenziale mediatore tra modernità e tradizione fu l'abate padovano MELCHIORRE CESAROTTI (1730-1808), nel quale una profonda formazione classica si univa a un moderato ma sicuro atteggiamento illuministico, che lo portò a interessarsi degli aspetti più diversi della cultura europea. Convinto dell'importanza delle traduzioni, sia dai classici sia dagli autori stranieri, per un arricchimento della lingua italiana, si impegnò in numerose e interessanti versioni, tra le quali un vero e proprio rifacimento «moderno» dell'*Iliade*.

Melchiorre
Cesarotti

Un peso determinante per i successivi sviluppi del linguaggio poetico italiano ebbe la sua traduzione in endecasillabi sciolti delle *Poesie di Ossian*, la cui prima edizione uscì nel 1763: con essa il pubblico italiano poteva far suo il nuovo gusto per il mondo eroico medievale, per le passioni primitive e rovinose, per i paesaggi tempestosi e brumosi, per gli orrori notturni, i turbamenti improvvisi e la malinconia distruttiva. Cesarotti, lavorando sull'inglese di Macpherson, veniva a costruire un nuovo stile poetico, lontano sia dagli schemi petrarcheschi sia da quelli metastasiani e, insieme, da ogni purismo toscaneggianti. Contrasti e tensioni si esprimevano attraverso il turbamento dei rapporti fra i singoli versi; ne nascevano vibrazioni ed effetti sentimentali che andavano al di là dell'esplicito significato linguistico, suggestioni che saranno determinanti per lo sviluppo del linguaggio della poesia romantica e del melodramma dell'Ottocento.

La versione
di Ossian

Un nuovo
stile poetico

Il grande acume del Cesarotti si espresse in vari scritti teorici, come il *Saggio sulla filosofia del gusto* e, soprattutto, il *Saggio sulla filosofia delle lingue* (entrambi del 1785).

6.8. Vittorio Alfieri

6.8.1. Un nobile insoddisfatto alla ricerca di se stesso.

La situazione familiare

Il conte VITTORIO ALFIERI nacque ad Asti il 16 gennaio 1749, da famiglia di ricca nobiltà terriera: l'anziano padre, Antonio (nato nel 1695), nel 1745 aveva sposato la madre di Vittorio, Monica Maillard de Tournon, nobile savoiarda, già vedova del marchese di Cacherano, e ne aveva avuto già una femmina, Giulia. Il padre morì nel primo anno di vita di Vittorio, e la vedova sposò in terze nozze Giacinto Alfieri di Magliano, di un ramo cadetto della famiglia. Dopo aver vissuto nella casa della nuova famiglia della madre, Vittorio entrò nel 1758 nella Reale Accademia di Torino, per volontà dello zio Pellegrino Alfieri, suo tutore e personaggio di rilievo nell'amministrazione del Regno di Sardegna. Dall'Accademia egli uscì nel 1766, trovandosi, come molti giovani nobili piemontesi, in una condizione di «militare», anche se in tempo di pace il suo reggimento doveva riunirsi solo due volte l'anno.

Un carattere ribelle

Certamente Vittorio risentì della mancanza del padre e del nuovo matrimonio della madre, che ebbe figli anche dal secondo marito; ma con questa donna energica egli mantenne comunque sempre buoni rapporti, anche se a distanza. Questa particolare situazione familiare, insieme alla severa educazione ricevuta nei primi anni e alla vuota vita militaresca dell'Accademia, ebbe un peso determinante nella formazione del suo carattere: nella sua infanzia e adolescenza ebbero origine la ricerca di affetti superiori ed eccezionali, gli impulsi da ribelle, l'intolleranza verso le costrizioni sociali, le gerarchie militari e l'assolutismo monarchico (il re di Sardegna manteneva un controllo assai stretto sulla vita e sull'educazione dei giovani nobili).

La formazione militare

Gli insegnamenti ricevuti nell'Accademia furono tutti esteriori, legati a una cultura formalistica, degradata e senza nessun rapporto con le nuove esigenze del mondo contemporaneo: in quegli anni, che egli chiamerà di «ineducazione» e di «non-studi», le sue letture furono scarse e marginali.

I primi viaggi

Appena uscito dall'Accademia, approfittando degli scarsi obblighi impostigli dal suo titolo militare e dei suoi ricchi mezzi finanziari, il giovane nobile iniziò una lunga serie di viaggi, attraversando l'Italia e l'Europa. Tra il 1766 e il '67 compì il primo viaggio in Italia, raggiungendo Milano, Firenze, Roma, Napoli, Venezia, ecc.; tra il 1767 e il '68 compì un primo viaggio europeo, a Parigi, in Inghilterra, in Olanda; dopo aver passato a Torino l'inverno 1768-69, ripartì per un più lungo viaggio che durò fino al maggio del 1772, toccando l'Austria, la Germania, la Danimarca, la Svezia, la Russia, di nuovo l'Olanda e l'Inghilterra (a Londra soggiornò a lungo nel 1771, vivendo una turbinosa vicenda d'amore, conclusasi con una cocente delusione) e poi la Spagna e il Portogallo.

Il peregrinare dell'Alfieri somiglia a quello di tanti nobili europei del Settecen-

to; ma egli non vive questi viaggi come occasione di formazione, in funzione di una futura, tranquilla esistenza di nobile tutto preso dal proprio ruolo sociale; è guidato soprattutto da una smania di spostarsi e di fuggire, da una irrequietezza che lo rende spesso indifferente ai paesi che attraversa, da quella che nella *Vita* chiamerà la «solita malinconia, la noia, e l'insofferenza dello stare». Nel corso di questi viaggi l'Alfieri ha modo di frequentare esponenti della nobiltà dei diversi paesi e di intrecciare legami molto stretti con singoli personaggi (a Lisbona iniziò la sua amicizia con l'abate TOMMASO VALPERGA DI CALUSO, 1737-1815, uno dei più lucidi intellettuali piemontesi del Settecento, che rappresenterà un costante punto di riferimento per tutta la sua vita); tuttavia egli considera con diffidenza e ostilità le grandi corti d'Europa, come uno spettatore infastidito dalle ostentazioni del potere. Come altri nobili suoi coetanei, entra in contatto con la cultura illuministica: nell'inverno 1768-69 legge Montesquieu, Voltaire, Helvétius, Rousseau (ma anche le *Vite parallele* di Plutarco, con «trasporto di grida, di pianti e di furori»). La sua irrequietezza resta radicata nelle forme di cultura e di comportamento dominanti nella nobiltà europea del tempo; la lingua che egli usa è il francese; e dalla cultura illuministica egli ricava gli orientamenti più esteriori, nichilistici e libertini.

Contatti e prime letture

Le strutture troppo articolate e complesse della società contemporanea, lo scarso spazio di manovra concesso alla nobiltà dallo Stato sabauda, il suo rifiuto di ogni costrizione pratica, la sua insofferenza nei confronti di qualsiasi rapporto gerarchico, lo allontanano da ogni attività politica, militare, amministrativa. A un certo punto, l'unica strada per affermare la propria voce e la propria persona gli appare quella della letteratura: poco dopo il ritorno a Torino, nel 1772, pur continuando una dissipata vita di «giovin signore» (in cui si inserisce l'amore per Gabriella Falletti, moglie del marchese Turinetti di Priè), comincia a interessarsi al mondo letterario e teatrale. Nel 1773 compone, in francese, l'*Esquisse du jugement universel* (Abbozzo del giudizio universale). Tra il 1774 e il '75 redige un diario, sempre in francese (*Journal*, che nel 1777 continuò per breve tempo in italiano), in cui esprime la sua insoddisfazione disegnando una personalità contraddittoria.

Interesse per la letteratura

I primi scritti

In mezzo a impeti di amore e di odio, con i quali si concluse la sua relazione con Gabriella Falletti, egli aveva intanto composto una tragedia, *Antonio e Cleopatra*, recitata al teatro Carignano di Torino il 16 giugno 1775, accompagnata dalla farsa satirica *I poeti*. Il successo mondano che toccò a questa mediocre tragedia stimolò in lui un «nuovo bellissimo ed altissimo amore di gloria», che lo spinse definitivamente alla letteratura e alla scrittura di tragedie: gli anni tra il 1775 e il '77 sono fondamentali per la precisazione della sua vocazione letteraria, per l'elaborazione del suo sistema tragico, per l'ideazione e la scrittura delle prime tragedie, per il primo svolgimento del suo pensiero politico.

La vocazione tragica

Egli compie ora un deciso rifiuto della vita vana e oziosa precedentemente vissuta, di tutto l'universo della nobiltà piemontese, e anche di gran parte di quella cultura illuministica di cui avverte tutta l'insufficienza e l'inadeguatezza.

Per impadronirsi dei valori più sicuri della tradizione letteraria italiana e per costruirsi un linguaggio capace di conquistare una piena cittadinanza culturale in tutta la penisola decide di «spiemontizzarsi», liberandosi dal mondo troppo periferico del Regno di Sardegna e dalla lingua francese, nella quale fino ad allora era abituato a scrivere e a parlare.

Volontà di «spiemontizzarsi»

Con un volontarismo divenuto proverbiale, l'Alfieri si immerse allora nella lettura di classici italiani e latini (solo nella vecchiaia, nel 1797, intraprenderà lo studio del greco), e cercò in Toscana la sua autentica patria umana e letteraria. Dall'aprile

Le nuove letture

all'ottobre del 1776 compì il primo «viaggio letterario» in questa regione, soggiornando soprattutto a Pisa; fu poi a Siena e infine a Firenze (fino al 1780), dove si legò sentimentalmente con Luisa Stolberg-Gedern, contessa d'Albany, moglie del vecchio Carlo Edoardo Stuart, pretendente di parte cattolica al trono d'Inghilterra. Da Firenze, per liberarsi completamente dai suoi doveri di suddito del re di Sardegna, l'Alfieri compie la donazione dei suoi beni piemontesi, in cambio di consistenti vitalizi, alla sorella Giulia, che aveva sposato un conte di Cumiana.

Per sottrarre la donna amata alle angherie che subiva dal vecchio marito, alla fine del 1780 l'Alfieri organizzò una fuga di lei a Roma, ove più tardi la raggiunse; qui intrattenne rapporti con la nobiltà internazionale ruotante attorno alla corte papale, e si diede molto da fare per ottenere dal papa Pio VI la separazione della donna dal marito; a Roma, tra l'altro, organizzò una recita dell'*Antigone* e compose il *Saul*. Ma quando la sua relazione amorosa divenne troppo nota nell'ambiente romano, fu costretto a lasciare la città (maggio 1783), vagando per l'Italia e per la Francia, mentre a Siena uscivano i primi due volumi delle *Tragedie*.

Dopo un nuovo soggiorno a Pisa, dal 1785 si fissò stabilmente con la Stolberg (che nel frattempo aveva ottenuto la separazione dal marito) in Alsazia, a Colmar, e fino al 1792 alternò quel soggiorno alsaziano a lunghi soggiorni parigini e ad altri viaggi. In questo periodo svolse un lavoro molto intenso, curando la stesura e l'edizione di varie opere, dal trattato *Del principe e delle lettere* al poema *L'Etruria vendicata*, alle *Rime*, alla *Vita*, a traduzioni da classici (Virgilio e Terenzio); a Parigi, dove più volte ebbe modo di incontrare il Goldoni, curò tra il 1787 e l'89 la nuova edizione delle *Tragedie*.

Si trovò spettatore delle prime fasi della rivoluzione francese; e dopo la singolare dedica a Luigi XVI del *Panegirico di Plinio a Traiano* (1787), in cui invitava il re ad abolire il dispotismo e ad accordare spontaneamente la libertà al popolo, salutò la presa della Bastiglia con l'ode *Parigi sbastigliato* (del resto, già in occasione della vittoriosa guerra d'indipendenza americana aveva scritto le odi *L'America libera*, 1781). Ma le turbinose vicende della rivoluzione, le difficoltà materiali che esse causavano, lo svolgersi di una violenta lotta politica e il precipitare della spinta rivoluzionaria verso il radicalismo del Terrore, lo resero sempre più critico nei confronti di quanto avveniva in Francia; egli arrivò anzi a concepire un odio profondo verso «quei tanti facitori di falsa libertà», verso la Francia e i Francesi, attestandosi su posizioni politiche sempre più reazionarie. Dopo l'assalto alle Tuileries del 10 agosto 1792, Alfieri e la sua donna fuggirono da Parigi stabilendosi, dopo un lungo viaggio, a Firenze. Qui il poeta restò fino alla morte (8 ottobre 1803), vivendo in austera solitudine, in rapporto con pochi amici scelti, studiando il greco e portando a termine la scrittura di varie opere minori (come *Il Misogallo* e le *Commedie*).

6.8.2. La scrittura delle tragedie.

Nella scelta della tragedia da parte dell'Alfieri c'è qualcosa di volontaristico: tra i generi tradizionali, quello tragico non aveva ancora trovato in Italia esiti veramente soddisfacenti, che potessero reggere il confronto col teatro classico francese: sembrava perciò particolarmente adatto a chi volesse provarsi in una espressione originale, pur restando legato a una tradizione classica e a un rigoroso impegno di scrittura. La struttura esterna della tragedia – la divisione in atti e scene, l'individuazione dei personaggi, l'organizzazione del dialogo –

sembrava richiedere un lavoro serrato e disciplinato, condotto al ritmo costante e paziente che ben si adattava a chi, come l'Alfieri, voleva farsi scrittore quasi dal nulla, ricostruendo completamente la propria educazione letteraria.

La tragedia comportava inoltre una comunicazione di tipo «nobile», riservata agli animi di «forte sentire», e tale da escludere ogni complicità con quel pubblico borghese a cui si rivolgeva tanta nuova letteratura del Settecento; le opposizioni e le tensioni che costituiscono il principio stesso della tragedia, e che devono comunque condurre alla catastrofe finale, si incontravano poi con il carattere conflittuale dell'Alfieri, con quell'impulso a contestare il mondo e la società che egli aveva già avvertito nei suoi viaggi europei e nei suoi rapporti con l'ambiente piemontese.

L'aspirazione allo scontro si lega sempre, in queste tragedie, a un paziente lavoro di scrittura e di riscrittura, poiché per Alfieri lo stile non è mai risultato semplice e immediato, ma frutto di un lungo impegno di elaborazione e correzione. Egli si crea, fin quasi dall'inizio della sua attività tragica, un metodo a cui resta fedele in tutte le sue tragedie, articolato in tre momenti: *ideare, stendere e verseggiare*. Il primo momento consiste nel «distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi» e scrivere un brevissimo riassunto scena per scena; la stesura della tragedia nel suo complesso viene eseguita in un secondo momento e prevede dialoghi in prosa (per le prime tragedie Alfieri trovò più facile scrivere questa versione in francese); in una terza fase i dialoghi vengono trasformati in endecasillabi sciolti, metro affermatosi in vari tentativi tragici del Settecento e assunto ormai al ruolo di metro «nobile» per eccellenza (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 90).

Tuttavia, sull'ultima di queste fasi (tra ciascuna delle quali egli fa passare un certo lasso di tempo) lo scrittore solitamente si sofferma a lungo, alla strenua ricerca di uno stile più rispondente alle sue esigenze espressive: Alfieri non si accontenta della prima verseggiatura, ma spesso si impegna in varie redazioni, fin quando non raggiunge quello che gli appare il miglior risultato possibile.

Deliberatamente l'astigiano destinò questo suo teatro a rappresentazioni private, mostrando sdegnoso disprezzo verso quella che gli sembrava la frivolezza e la volgarità del teatro contemporaneo e immaginando di rivolgersi piuttosto a un futuro pubblico nazionale, libero e cosciente.

Per ciò che riguarda le edizioni delle sue opere (quella di Siena del 1783-85, con dieci tragedie in tre volumi, quella di Parigi del 1787-89, con diciannove tragedie in cinque volumi), Alfieri rifiutò di prenderne in considerazione l'aspetto commerciale: la stampa, a proprie spese, gli appariva più che altro come un modo per fissare definitivamente i propri testi, uno strumento per raggiungere la società colta e nobile del tempo, e non per istituire un rapporto con un anonimo pubblico di compratori.

Alcuni scritti inseriti nell'edizione parigina delle tragedie danno una chiara esposizione delle idee dell'Alfieri sulla loro struttura e sul loro stile: sono la *Risposta dell'autore* (1783) alla lettera che gli aveva inviato il Calzabigi sulle quattro tragedie del primo volume dell'edizione senese, le *Note* in risposta a una lettera del Cesarotti del 1785 sulle tragedie del terzo volume senese, e il *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, composto nel 1789 per l'ultimo volume dell'edizione parigina.

La fuga a Roma

In Alsazia

La rivoluzione

Il ritorno a Firenze

La scelta del genere tragico

Per un pubblico eletto

Fasi dell'elaborazione

La ricerca dello stile

Un «teatro da camera»

Gli scritti di poetica

La scrittura
drammatica
alfieriana

«La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un solo filo ordita; rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno vogliono pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me...»: con queste parole della *Risposta* al Calzabigi l'Alfieri definisce sinteticamente la sua esigenza di un teatro tutto d'azione, teso a manifestare una violenta forza interiore. Un teatro che mira a un equilibrio «classico», ma che rifiuta lo stile «fluidico, ... melodioso, concatenato» e cerca modi linguistici «contratti», un verso e una sintassi rotti e frantumati. Queste indicazioni teoriche vengono realizzate attraverso una «non comune collocazione delle parole», trasposizioni sintattiche e frequenti fratture dell'equilibrio metrico. Nelle *Note* al Cesarotti, l'autore indica come essenziale per la tragedia «maestà e maschia sublimità», e uno stile «sostenuto e vibrato».

6.8.3. Fra tragedia e politica: l'ideologia alfieriana.

La scelta
della «libertà»

L'aspirazione di Alfieri allo scontro con il mondo comporta, insieme alla scelta della letteratura e della tragedia, anche un'essenziale scelta politica: la scelta letteraria è per lui anche scelta di «libertà» e viene vissuta come tensione a rompere le costrizioni della società assolutistica. La «libertà» è per l'astigiano l'esigenza determinante di ogni individuo dal «forte sentire» e lo strumento di ogni vita sociale «eroica»: cercare la libertà nel mondo dell'assolutismo significa impegnarsi in uno scontro «tragico» con il potere e con le sue istituzioni, distinguersi da una nobiltà abituata all'acquiescenza e alla collaborazione con le monarchie assolute, trarre alcune conseguenze estreme dalla critica illuministica alla tradizione e al dispotismo.

Della tirannide

Il breve trattato *Della tirannide* (scritto nel 1777 e stampato nell'89) in una prosa aspra e nervosa, ma monotona e priva di forza speculativa, costituisce il manifesto di uno scontro senza quartiere tra l'uomo libero e i poteri assoluti.

Il primo libro definisce la struttura della tirannide e dei sentimenti, delle istituzioni, delle forze sociali su cui essa fa leva; il secondo i modi di sopportazione, di resistenza e di ribellione nei suoi confronti. All'assolutismo che regna, sostenuto dalla nobiltà e dalla religione, nel mondo contemporaneo, viene opposto l'esempio di vita civile dell'antica repubblica romana.

Le «tragedie
di libertà»

In stretto rapporto col trattato, Alfieri concepì le «tragedie di libertà» (*Virginia*, *Timoleone*, *La congiura de' Pazzi*), costruite sul diretto scontro politico tra eroi della «virtù» e potere tirannico.

«Radicalismo»
intellettuale

L'orizzonte che traspare dal trattato *Della tirannide* e dalle tragedie politiche, come da tutto il teatro alfieriano, non può comunque essere interpretato in senso giacobino e rivoluzionario; e non è nemmeno esatto vederlo come una prima manifestazione di anarchismo o come una forma veemente di liberalismo. L'ideologia politica dell'Alfieri appare, più che altro, come un modo di porsi dello scrittore e dell'individuo nei confronti della cultura e dei modelli di comportamento del proprio tempo, come uno scatto volontaristico con cui egli afferma la propria insofferenza e la propria eccezionalità.

Il *Panegirico*
di Plinio
a Traiano

È in questo senso che vanno intesi la novità e, insieme, il grave limite del culto alfieriano della «libertà», che si traduce in crescente diffidenza nei confronti del pensiero illuministico e nella condanna dell'intero secolo dei lumi, giudicato «niente poetico e tanto ragionato»; quel culto tende verso un'astratta e rarefatta dimensione retorico-classicistica, di cui è testimonianza singolare il *Panegirico di Plinio a Traiano*, stampato nel 1787 con dedica a Luigi XVI (cfr. 6.8.1), in cui si immagina che Plinio inviti Traiano a dar prova di «virtù», rinunciando al trono imperiale e restaurando la repubblica.

Del principe
e delle lettere

Una definizione assai chiara del rapporto tra universo politico e prospettiva letteraria, sostenuta da un originale equilibrio speculativo e lontana dalle asprezze del trattato *Della tirannide*, è contenuta nei tre libri *Del principe e delle lettere*, opera iniziata nel 1778, terminata in Alsazia nell'86, stampata nell'89 e non diffusa dall'autore. Basandosi sul tema dell'opposizione irriducibile tra letteratura e potere politico, Alfieri cerca qui di integrare il proprio orizzonte classicistico con alcuni parziali elementi illuministici, attribuendo un certo peso alla forza dell'opinione e alle istituzioni in cui si può realizzare la «pubblica libertà», e mostrando una certa fiducia nella possibilità di penetrazione sociale della «verità».

Superamento
del modello
cortigiano

L'interesse dell'opera sta nella decisione con la quale la «virtù» della letteratura viene collegata al «forte sentire», a un invincibile «impulso naturale», definito come «un bollire di cuore e di mente, per cui non si trova mai pace, né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposto rimuoversi; una infiammata e risoluta voglia e necessità, o di esser primo fra gli ottimi, o di non esser nulla». Affermando una letteratura che sia totale investimento delle forze morali e fisiche dell'uomo, il nobile Alfieri arriva a una radicale negazione di ogni letteratura cortigiana e compromissoria e a suggerire, per primo in Italia, il modello dell'intellettuale sradicato, estraneo a ogni connivenza con poteri e istituzioni, che nella propria solitudine progetta un mondo diverso da quello che gli è intorno, sentito come ostile e nemico; qui egli avanza anche alcune ipotesi sul rapporto tra questo scrittore e il pubblico, concepito come una comunità di spiriti eccezionali.

Lo scontro
tra il letterato
e il potere

Per l'Alfieri lo scontro tra la letteratura – vista come un valore eterno e immutabile, secondo l'ottica classicistica – e il potere è uno scontro tra due sistemi assoluti, tra due forze, l'una positiva e l'altra negativa, che non conoscono modificazioni storiche: le possibilità che egli crede di vedere nel «nuovo secolo letterario» si risolvono nella restaurazione dei modelli antichi.

Le odi

Questa concezione astratta e «sublime» dell'opposizione tra letteratura e potere parve trovare, in un primo momento, convergenza e solidarietà con le spinte rivoluzionarie che scuotevano dalle fondamenta la società dell'Antico regime, come mostrano le odi, peraltro assai mediocri dal punto di vista letterario, per l'indipendenza americana (*L'America libera*, 1781) e per la presa della Bastiglia (*Parigi sbastigliata*, 1789). Ma si è già visto (cfr. 6.8.1) come il diretto contatto con gli eventi della rivoluzione, che facevano emergere sulla scena la borghesia e le classi popolari, suscitasse un vero rovesciamento della posizione politica sinora avuta dall'Alfieri.

Un nazionalismo aristocratico

ri. La Francia divenne un ricorrente bersaglio polemico, mentre le simpatie dello scrittore si orientarono verso la monarchia costituzionale inglese. Ciò non gli impedì di manifestare una sempre più esplicita adesione alle forze dell'Antico regime: il suo atteggiamento «nazionale», anche se sarà considerato profetico dagli uomini del Risorgimento, va in realtà letto secondo quest'ottica aristocratica e antidemocratica.

Gli ultimi scritti

Nelle ultime opere i temi politici non producono tentativi di elaborazione teorica, ma scatti di rabbia, di senile risentimento verso tutto il mondo contemporaneo: il nobile che si era scagliato contro i principi «tirannici» e autoritari su cui si reggeva l'Antico regime, investe ora con pari veemenza la critica illuministica ai valori della tradizione e ai privilegi sociali; guarda con orrore e con furore agli svolgimenti della storia più recente, alle nuove forze che mettono in pericolo il sistema di vita della nobiltà.

Le *Satire*

Cercando un linguaggio tutto diverso da quello tragico, Alfieri scrive *Satire* in terza rima, un curioso libello antifrancese, *Il Misogallo* (scritto tra il 1793 e il 1798) e sei commedie (apparse postume nel 1806). Le *Satire* in terza rima, utilizzando un linguaggio «realistico» toscaneggiante, si rivolgono a situazioni e figure del mondo contemporaneo (si ricordino *L'educazione*, *La plebe*, *La sesquiplebe*, *Il commercio*, *La Filantropineria*, *L'Antireligioneria*).

6.8.4. Il sistema tragico alfieriano.

La voce autobiografica

La tragedia alfieriana è un gesto assoluto, tutto concentrato in se stesso, espressione di una forza interna che rifugge da ogni rapporto con le occasioni, i fenomeni, gli oggetti, i particolari del mondo esterno. La sua scena è quella di un teatro vuoto e nudo, dove hanno campo parole energiche, che vogliono creare azione e conflitto, che vogliono imporsi più per la loro purezza e irruenza che per i loro significati particolari.

Fissità del tempo e dello spazio

Il destino tragico sorge entro questo spazio chiuso: più che da precisi ostacoli politici, storici, mitici, religiosi (secondo la tradizione del genere tragico), la vocazione tragica degli eroi alfieriani emerge dalla loro stessa volontà, da qualcosa di rovinoso e di distruttivo che turba dall'interno la loro sicurezza, la loro energia personale. Lo stesso ritmo del tempo riproduce questa assoluta concentrazione, ripetendosi con fissità, scandito dal succedersi della luce e del buio, dall'alternanza di giorno e notte in cui si chiude l'azione delle singole tragedie: insistenti sono le indicazioni sul discendere delle tenebre o sull'illuminarsi dell'«alba», che pure non hanno mai una funzione meramente descrittiva; questo teatro non si ferma a guardare le forme della natura, può solo evocarle come segni indeterminati degli impulsi che trascinano i personaggi.

Un linguaggio assoluto

Tutto ciò mostra quanto per la tragedia alfieriana fosse necessaria, sia sul piano della struttura drammatica sia su quello della lingua e dello stile, la dimensione classica, spinta sino agli estremi: rifiutando la fluidità e la razionalità più esteriore del classicismo settecentesco e cercando invece la spezzatura, la sostenutezza, la difficoltà, Alfieri non fa altro che cercare un linguaggio classico che sia assoluto, concentrato in se stesso, lontano da ogni troppo «naturale» varietà di linee e di colori.

La spinta conflittuale e la polemica contro la razionalità illuministica del classicismo dell'Alfieri hanno permesso interpretazioni in chiave «romantica» e definizioni della sua posizione come « preromantica ». Ma la tragedia alfieriana rivela scarsi nessi con precisi contenuti e forme della nuova sensibilità: si lega ad essa soprattutto per la sotterranea irrequietezza che turba l'aspirazione eroica dei suoi personaggi, per una indistinta e indefinibile malinconia che segna la loro esistenza. I valori più interessanti e duraturi della tragedia alfieriana non vanno del resto cercati nei gesti assoluti e perentori degli eroi, ma nell'affiorare di forze segrete e inspiegabili che li conducono alla rovina: questo classicismo si affaccia talora su qualcosa che non si lascia afferrare dalla parola sostenuta e « sublime »; indugia a interrogare un male sotterraneo, che si rivela in una serie di pieghe, di spezzature, di silenzi.

La situazione base della tragedia dell'Alfieri può essere schematicamente riassunta in uno scontro tra eroi « positivi », che incarnano la « virtù » politica o valori di giustizia, fedeltà e dolcezza, ed eroi « negativi », che schiacciano ogni valore umano sotto la tirannica brama del potere (« ria di regno insaziabile sete », come la chiama Saul). A queste figure centrali, che nelle tragedie politiche si identificano direttamente con l'uomo libero e con il tiranno, si aggiungono personaggi che complicano i loro rapporti e tra i quali si distinguono figure « machiavelliche », di intriganti collaboratori dei tiranni, o comunque promotori delle situazioni più crudeli e catastrofiche. Ma, mentre questi ultimi personaggi appaiono meschini e privi di ogni « grandezza », il tiranno e il suo nemico sono quasi sempre trascinati da una forza superiore e spesso risulta indefinito il confine che li separa. Tiranno e uomo libero hanno infatti bisogno l'uno dell'altro, e nessuno dei due può imporre i propri gesti e la propria voce senza i gesti e la voce dell'avversario: gli stessi uomini liberi vivono la loro « virtù » come qualcosa di « regale », con una volontà di dominio sulla scena che rifiuta ogni limite e ogni resistenza. A tali contrasti si sovrappone una catena di rapporti familiari, che quasi sempre legano tra loro l'eroe e l'antieroe e chiamano in causa altri personaggi: il conflitto, traducendosi in tragedia familiare, diventa così molto più complicato e ambiguo, e rielabora in vari modi i modelli tragici classici del ciclo di Edipo e di quello di Oreste. Il tiranno e l'antitiranno possono essere fratelli, o padre e figlio; l'eroe può amare la figlia del nemico o esserne il marito; la madre dell'eroe può essere costretta a scegliere tra lui e il tiranno o essere trascinata, in altro modo, nella catastrofe. Tutto l'insieme delle tragedie di Alfieri può essere visto come continua variazione su una serie di rapporti familiari e come loro sconvolgimento: sembra quasi che l'autore ruoti intorno a un inquietante nodo personale, sul quale si può fare qualche ipotesi risalendo alla sua infanzia, alla mancanza del padre e alla complicata situazione familiare. In questo contesto un peso notevole vengono ad assumere le figure femminili, che balzano in primo piano fornendo il titolo a ben otto tragedie.

Il finale di sangue che suggella tragicamente i conflitti che emergono da queste tragedie investe con orrore proprio quella rete di rapporti familiari: l'intera struttura drammaturgica sembra indirizzata a trarre alla luce un terribile e indicibile malessere. Così il modo più interessante di leggere le tragedie alfie-

Il sublime e il silenzio

Il tiranno e l'uomo libero

Il conflitto familiare

L'istanza autobiografica

riane può essere quello di intenderle come frammenti di un unico, grande, aggrovigliato dramma autobiografico, e ciò è giustificato anche dalla cura con cui l'autore ordinò le sue tragedie in un *corpus* unitario, fissato nell'edizione parigina. Se vengono considerate al di fuori di questo sistema globale, le singole tragedie, pur presentando momenti di interesse e tensione, appaiono oggi limitate dalla mancanza di carica scenica, dalle asprezze, dagli eccessi e dalle pose retoriche.

6.8.5. Le tragedie dal 1775 al 1782.

Filippo

L'Alfieri non inserì il mal riuscito tentativo dell'*Antonio e Cleopatra* nel *corpus* delle sue tragedie. La sua prima tragedia pienamente riconosciuta fu il *Filippo* che appare come uno dei risultati di maggiore interesse del suo teatro: essa si basa sulla vicenda dell'amore del giovane Carlo di Spagna per Isabella, seconda moglie del padre Filippo II (è da questo intreccio che Schiller avrebbe tratto il suo più celebre *Don Carlos*). Attorno alla crudele figura del padre-tiranno si costruisce il dramma segreto di quell'impossibile amore: la violenza indagatrice di Filippo squarcia mortalmente, per un istante, il velo di questo segreto, il silenzio in cui esso era avvolto; dopo la morte di Carlo e Isabella la scena si richiude nel silenzio assoluto imposto dal tiranno, come se nulla fosse accaduto.

Polinice
e Antigone

Nelle quattro successive tragedie «greche», Alfieri si confronta con i due classici cicli tragici di Edipo e di Oreste. Col primo nel *Polinice* (dove si assiste al reciproco annientamento tra i due fratelli rivali, figli di Edipo, il tirannico Eteocle e il «libero» Polinice) e nell'*Antigone* (dove la pietà e la virtù dell'eroina si oppongono all'inflessibile e perversa sicurezza del tiranno Creonte, affermandosi nella scelta della morte). Col secondo nell'*Agamennone* e nell'*Oreste*, tragedie percorse da un ossessivo ritmo ripetitivo: il gesto assassino con cui Clitennestra uccide Agamennone, figura di re e padre «buono», spinta da Egisto, figura di intrigante e di tiranno, si ripete nel gesto con cui il figlio Oreste vendica il padre uccidendo la madre; un impulso distruttivo, diverso dalla «necessità» della tragedia greca, corrode i protagonisti e li trascina a gesti rovinosi.

Agamennone
e Oreste

Altre tragedie

A parte vanno considerate le cosiddette «tragedie di libertà», ambientate tutt'e tre su scenari diversi: dalla Grecia eroica del *Timoleone*, la più tesa ed efficace delle tre, ricavata da Plutarco, alla Roma repubblicana, retorica e scultorea della *Virginia*, ricavata da Livio, per arrivare alla grigia Firenze medicea della *Congtura de' Pazzi*, ispirata da Machiavelli. Di scarso valore sono la *Rosmunda*, che si svolge in un Medioevo dalle fosche tinte, e la *Maria Stuarda*, suggerita dalla Stolberg, moglie di uno Stuart. Più interessante il *Don Garzia*, truce storia di assassini in famiglia alla corte di Cosimo I de' Medici che sembra anticipare certe cupe immagini dell'Italia rinascimentale che avranno grande diffusione in età romantica.

Ottavia e Merope

Centrate su figure femminili sono le altre due tragedie di tema «classico», l'*Ottavia* e la *Merope*. La prima è ispirata alla vicenda della fine della moglie di Nerone, narrata da Tacito, e si incentra sulla testarda volontà di amore con cui la donna resiste alla mediocre e schematica figura del tiranno, sino a offrirsi serenamente alla morte. La seconda è scritta in concorrenza postuma con la *Merope* del Maffei (cfr. 6.2.3), ed è una tragedia a lieto fine, in cui la ricerca di essenzialità si apre a qualche più tenero spunto sentimentale.

6.8.6. Il Saul: un'impossibile volontà di potenza.

Attingendo a un tema biblico, fatto per lui inconsueto, l'Alfieri costruì la tragedia *Saul* (ideata e versificata in pochi mesi nel 1782) incentrata sulla figura del re ribelle alla volontà di Dio, che, dopo aver scacciato il successore designato David, marito della figlia Micol, perseguita i sacerdoti, rifiuta l'aiuto di David e la protezione divina, va incontro alla battaglia e alla morte per mano dei Filistei. Gli aspetti «tirannici» di questa figura si esprimono attraverso l'esplosione assoluta di un io che rifiuta ogni limite, che vuole imporre se stesso a tutto l'universo, ma che nello stesso tempo è insidiato da una serie di ostacoli esterni e di turbamenti interiori che lo conducono all'esito tragico.

La tematica
biblica

La tragedia si costruisce tutta sui passaggi di Saul da un affetto al suo opposto, accompagnati da una serie di oscillazioni tra il buio e la luce, e tra il luogo della scena e i luoghi da essa lontani. Il ridursi del vigore e l'affiorare della stanchezza senile spingono il personaggio a investire furiosamente, anche se con laceranti esitazioni, le energie che gli rimangono in oggetti che egli identifica ora come positivi ora come negativi. David, immagine della bontà e della giustizia, benedetto dal favore divino, gli appare il più inquietante di questi «oggetti»: toglie spazio e respiro alla sua volontà di potenza, reagisce con inesorabile dolcezza alla sua furia, e insieme gli rivela l'ira di Dio, il limite insuperabile imposto da Dio al suo essere di personaggio. Gli affetti familiari (soprattutto quello di Micol, che con la sua patetica mitezza oppone una strenua e insieme fragile resistenza alla tensione «eroica» e alle brame di potere del padre) trattengono a lungo la furia di Saul, che si afferma in pieno come una scelta di solitudine: con alcune decisioni «tiranniche» egli si allontana da tutti gli altri personaggi, per risolvere la sua volontà di potenza e di gloria nel confronto con la morte. Ma anche questo confronto definitivo, preceduto da visioni e da allucinazioni, non cancella il malessere che grava sulla sua voce e su ogni suo gesto, e che gli impedisce ogni accordo e solidarietà perfino con se stesso.

Saul e il rifiuto
del limite

Il personaggio
di David

La scelta
della solitudine

6.8.7. Le ultime tragedie e la Mirra.

A parte i due testi non compresi nell'edizione parigina del 1787-89, l'*Alceste*, variazione su una tragedia di Euripide composta nel 1798, e la «tramelogedia» *Abele*, singolare tentativo, versificato nel 1790, di un genere a metà tra tragedia e melodramma, l'attività tragica di Alfieri si chiude con il gruppo di opere scritte tra il 1784 e l'88, che sembrano avvicinarsi parzialmente al gusto neoclassico. Molto diverso è il valore dei risultati raggiunti: dalla equilibrata immagine di «virtù» regale e di coerenza «costituzionale» fornita dall'*Agide* (ricavata da Plutarco) si va alla mediocre *Sofonisba* e ai due gelidi modelli di eroismo repubblicano del *Bruto primo* e del *Bruto secondo* (dedicato, quest'ultimo, «al popolo italiano futuro»).

Le tragedie
neoclassiche

Tra le ultime tragedie spicca la *Mirra* (ideata nell'ottobre 1784, versificata nel 1786), la più «perfetta» tra le tragedie alfieriane, singolarmente priva di ri-

Mirra

svolti «politici», il cui dialogo incalzante non conosce momenti opachi o inesenziali. La vicenda si incentra sull'amore incestuoso di Mirra per il padre Ciniro, re di Cipro, narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*; ma Alfieri pone il nucleo drammatico nel silenzio di Mirra, nel suo rifiuto di confessare, perfino a se stessa, la vera ragione del turbamento che la possiede, che le fa rifiutare le nozze con il bello e valoroso Perèo, che le fa desiderare la fuga dalla casa familiare o la morte. Tenera, dolce e remissiva, senza nulla di eroico o di violento, Mirra non deve scontrarsi con l'ingiustizia e la prepotenza tirannica, ma solo con il male che sorge dal suo io più interno, profondo, indecifrabile.

L'autorità regale e familiare, rappresentata dal padre Ciniro e dalla madre Cecri, si presenta in questa tragedia priva di qualsiasi carattere negativo: i genitori si preoccupano dell'infelicità della figlia con la cura e la dolcezza di moderni genitori «borghesi», disposti a perdonare i suoi atti inconsulti e le sue stesse eventuali colpe nascoste. L'amore incestuoso di Mirra emerge quasi come ricerca di una frattura di questo equilibrio, come sfida al padre tenero e buono perché si trasformi in padre minaccioso e terribile. Il lento rivelarsi di questa sfida senza sbocco si esprime nei gesti e nel silenzio, non nelle parole e nei dialoghi, che cercano in tutti i modi una soluzione diversa, un possibile scioglimento felice: solo nell'ultimo atto, dopo il suicidio di Perèo, da lei respinto proprio durante la cerimonia nuziale, Mirra arriva a rivelare al padre, quasi inavvertitamente, il proprio segreto. È una confessione d'amore che provoca subito la fine di ogni affetto per l'«empia» fanciulla, che, con un fulmineo gesto suicida, muore in desolata solitudine, mentre i genitori, che tanto l'avevano amata fino a pochi istanti prima, si allontanano alla fine inorriditi.

6.8.8. L'immagine dell'io e le Rime.

L'epistolario La sua stessa concezione della letteratura spinge Alfieri a modi e a tecniche di scrittura che mettano in evidenza l'io, senza schermi o passaggi intermedi. Ciò spiega l'interesse del suo epistolario, ricco di scatti e movimenti appassionati, in cui la nobile conversazione con gli amici si arricchisce di sfumature di malinconia e insieme di più spontanea, cordiale comunicatività.

Le Rime La sua fortissima vocazione autobiografica, già manifestatasi nei *Giornali giovanili* (cfr. 6.8.1), trova nelle *Rime* (pubblicate in due edizioni: la prima del 1789 e la seconda, postuma, nel 1804) e nella *Vita* i due momenti più espliciti, quasi tra loro complementari. La scrittura delle *Rime* (soprattutto sonetti, ma non mancano epigrammi e altri schemi metrici) accompagna tutta la carriera letteraria dell'astigiano, come una sorta di «diario»; i componimenti, infatti, recano sempre una data, che segnala il loro legame con occasioni concrete.

La voce dell'io lirico serve qui ad Alfieri per sceneggiare un ininterrotto «mimo» personale, per proiettare la violenza dei suoi gesti «poetici» sullo sfondo di un paesaggio naturale e sentimentale definito dalla tradizione petrarchesca. Rifiutando gli stanchi svolgimenti del petrarchismo settecentesco, egli intende risalire direttamente alla fonte, all'«alto e forte sentire ed esprimersi» del grande trecenti-

sta, i cui echi sono del resto rintracciabili anche nel linguaggio delle tragedie: nelle *Rime* l'esempio petrarchesco agisce come modello di «sublime» liricità. A quelle forme stilistiche, linguistiche e tematiche fissate dalla tradizione, Alfieri sovrappone la propria inquietudine più brusca e aggressiva, il proprio agonismo personale, che ingrandisce a dismisura le dimensioni del suo io. Ne risulta un petrarchismo estremizzato e reso più astratto, che delinea paesaggi nudi e vuoti; nei momenti stessi in cui il poeta appare sconvolto dalla passione e minato da un intimo dissidio, egli si sofferma a guardare la poeticità dei propri gesti, fissandosi in pose lapidarie di poeta-eroe. Anche nei sonetti amorosi, la figura della donna si manifesta soltanto come un riflesso di questa scena dell'io.

Tutte le occasioni servono a creare pretesti perché l'autore possa sentirsi poeta, preda dello scontro tra «ira» e «malinconia», immagine assoluta dell'uomo libero («ma il sol suo aspetto a non servire insegna»), spregiatore del presente («ma non mi piacque il mio vil secol mai»). È una lirica che tende all'autoritratto e trova i risultati più significativi proprio quando ci mostra l'autore «travestito» da poeta-eroe, come un attore delle sue tragedie; basti ricordare il celebre autoritratto allo specchio, che lo raffigura «pallido in volto come un re sul trono».

6.8.9. La Vita.

Un'ottica autobiografica è presente anche nel dialogo *La virtù sconosciuta*, scritto nel 1786 e pubblicato nell'89, costruito come dialogo tra l'autore e il defunto amico Francesco Gori Gandellini: è un testo tutto sospeso tra il desiderio di far rivivere la nobile comunicazione con l'amico e una paradossale esaltazione della sua «virtù» e della sua riservatezza. Ma la grande diffusione del genere autobiografico nel Settecento (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 91), spinse l'Alfieri a raccontare direttamente la propria vita, intitolata *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*.

GENERI E TECNICHE tav. 91

Autobiografia

Il racconto delle vicende personali, fatto dalla stessa persona che le ha vissute, è un «genere» narrativo che nel corso del secolo XVIII acquista un rilievo e una diffusione eccezionali. C'erano stati molti precedenti nella letteratura del passato, legati a funzioni estremamente diverse: prima tra tutte la funzione religiosa, che si richiamava al grande modello antico delle *Confessiones* di sant'Agostino e che tendeva a risolvere la narrazione autobiografica in una ricostruzione della crescita morale dell'individuo, «esemplare» per ogni essere umano. Con l'età umanistica avevano cominciato a diffondersi forme di scrittura autobiografica collegate a eccezionali esperienze intellettuali (come quelle di Petrarca, cfr. 2.4.6, o di Enea Silvio Piccolomini, cfr. 3.3.10) oppure alle tradizioni delle famiglie mercantili e all'attività degli artisti figurativi: proprio in

segue

Il petrarchismo
alfieriano

Alfieri
e la tradizione
lirica italiana

La virtù
sconosciuta

Autobiografismo
settecentesco

La tragedia
del non detto

quest'ultimo ambito era nata un'opera eccezionale, come la *Vita* del Cellini, scoperta e pubblicata proprio nel Settecento (cfr. 4.6.13).

L'affermazione dell'*autobiografia* come vero e proprio «genere» si lega all'affermarsi di una nuova curiosità per la vita individuale, in cui sembrano riflettersi, più rapidamente e più intensamente di quanto poteva avvenire in passato, gli eventi, i fatti, le situazioni di un mondo in celere movimento. Su questa strada cominciano a porsi, anche se con molti limiti, vari scritti autobiografici del secolo XVII, come la *Vita scritta da lui medesimo* del Chiabrera, e le *Confessioni* del Dottori.

Le prime autobiografie settecentesche in Italia si presentano come ambiziose giustificazioni dell'impegno culturale individuale, come è evidenziato in modi diversi dalle grandi opere di Giannone e di Vico, a cui si possono aggiungere le autobiografie, di orizzonte molto più limitato, di Ludovico Antonio Muratori (*Intorno al metodo seguito ne' suoi studi*) e di Antonio Genovesi (cfr. 6.4.7). Nel corso del secolo si impone una nuova curiosità per le avventure, che plasmano e costruiscono la personalità dell'individuo.

Parallelamente l'autobiografia si fa indagine approfondita delle contraddizioni della personalità, analisi delle sue pieghe nascoste e segrete, e interpreta una nuova aspirazione alla sincerità e all'autenticità: il grande modello, che si impone a tutta l'Europa, è dato dalle *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau.

Non è comunque possibile distinguere in maniera schematica la varietà delle soluzioni autobiografiche presenti nel Settecento e nella stessa letteratura italiana: basti ricordare che alcuni dei maggiori scrittori del secolo si confrontano tra loro con forme di scrittura autobiografica (da Carlo Gozzi a Pietro Verri, da Goldoni ad Alfieri).

Nella letteratura dell'Ottocento e del Novecento l'autobiografia avrà una presenza costante, intrecciandosi ai più diversi generi narrativi.

L'opera, il cui primo abbozzo (perduto) venne steso a Parigi tra l'aprile e il maggio del 1790, si sviluppò attraverso un lungo lavoro di redazione e di riscrittura che impegnò l'Alfieri fino agli ultimi anni della sua vita. Pubblicata postuma nel 1806, la *Vita* ebbe una notevole fortuna presso i romantici e appare oggi come il testo più moderno e affascinante dell'Alfieri. La *Parte prima* è divisa in quattro epoche, dedicate alle diverse età dell'uomo: *Puerizia*, *Adolescenza*, *Giovinetta*, *Virilità*; la *Parte seconda* è concepita semplicemente come una «continuazione della quarta epoca».

Tutta la narrazione è orientata verso un punto centrale, il passaggio tra la terza e la quarta epoca, in cui si svolge la «conversione» umana e letteraria. La *Vita* è così tutta proiettata a definire la missione dello scrittore, a cercare dappertutto, anche in particolari marginali, gli annunci ancora indeterminati di quell'energia interiore che ha portato l'autore alla letteratura.

Questa ricerca non è però guidata dalla passione della memoria, dal fascino del segreto riemergere dei segni dell'infanzia, della perduta giovinezza: non abbiamo rimpianti, ma solo la puntigliosa rievocazione di una vita non ancora

cosciente di sé, incapace di svelare a se stessa il proprio senso. Alfieri rintraccia con ostinazione la «stupida vegetazione infantile», le «puerili insipide vicende» dell'adolescenza, la dissipata irrequietezza della giovinezza. Ne ricava la vittoriosa coscienza di essere «altro» e amari e sdegnosi insegnamenti per il suo «studio dell'uomo»: la coscienza che gli uomini sono «bambini perpetui» e che comune è la radice dei capricci puerili e dei grandi sentimenti degli adulti; la consapevolezza del peso che nella formazione dell'uomo ha l'adolescenza, «età funesta, per la profondità delle ricevute impressioni»; la percezione della negatività e della volgarità della vita sociale, anche nei luoghi dove essa pretende di offrirsi come luminoso spettacolo.

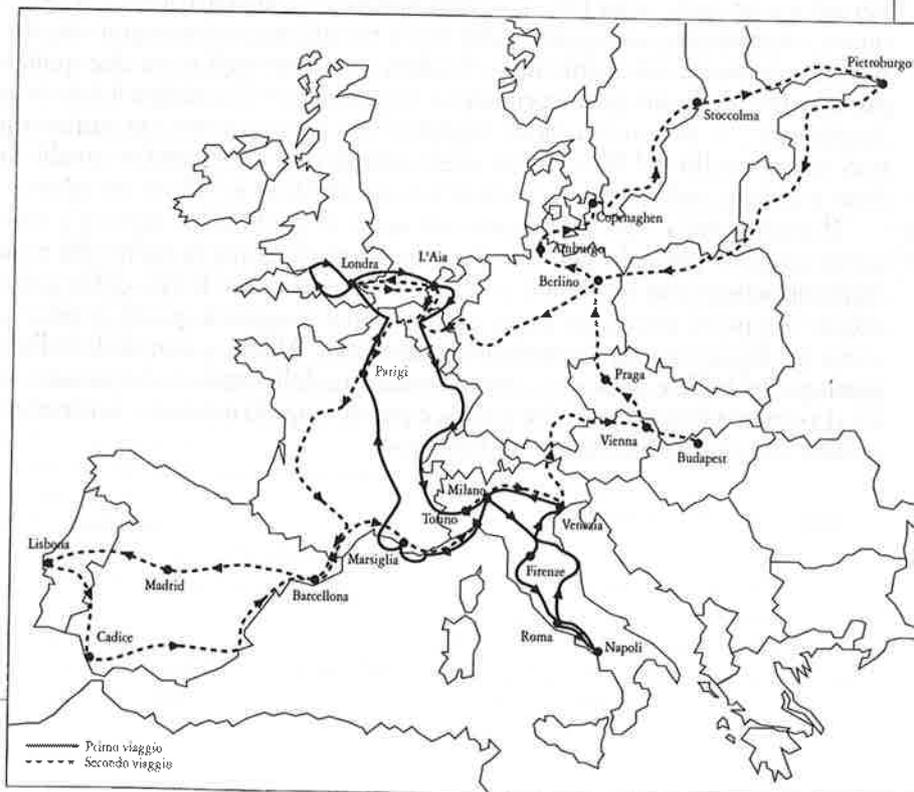
Nell'epoca terza, con la narrazione dei viaggi giovanili (cfr. CARTE, tav. 92),

CARTE tav. 92

I due viaggi europei del giovane Alfieri

Primo viaggio, in Italia, Francia, Inghilterra, Olanda: parte da Torino il 4 ottobre 1766, ritorna a Torino nel novembre del 1768 (narrazione nella *Vita*, Epoca Terza, 1-7).

Secondo viaggio, in Austria, Germania, Danimarca, Svezia, Finlandia, Russia, Olanda, Inghilterra, Francia, Spagna, Portogallo: parte da Torino nel maggio 1769, ritorna a Torino il 5 maggio 1772 (narrazione nella *Vita*, Epoca Terza, 8-12).



La «conversione»
letteraria

Il ruolo
dell'adolescenza

Rappresentazione
autobiografica
della società

L'ottica autobiografica permette di tracciare una sorta di immagine a rovescio della società europea del tardo Settecento: ne viene fuori un gioco narrativo teso e incalzante, in cui spiccano indimenticabili definizioni di celebri personaggi, come la «genuflessioncella di uso» di Metastasio davanti a Maria Teresa, o il re di Prussia nella sua «universal caserma prussiana», o ancora la dispotica Caterina di Russia, «Clitennestra filosofessa».

Il lavoro
dello scrittore

Rispetto alle prime tre epoche, appare più monotona e lineare la quarta, dedicata al lavoro paziente dello scrittore, al «degnò amore» per la Stolberg, alle varie minacce che contro questa suprema affermazione di sé sorgono dagli eventi esterni, ma anche dall'irrequietezza di quello stesso io: il senso di tutta quell'esistenza sembra alla fine volersi fissare in un futuro che la rende postuma a se stessa («mi sono sempre più figurato e tenuto di essere un vero personaggio della posterità»).

Il dubbio
e l'ironia

Il significato della *Vita* non si chiude comunque sotto l'immagine del grande autore tragico che ha compiuto la sua missione: nel succedersi degli accadimenti dell'esistenza, nonostante tutti i furori di ribellione, all'interno della condizione nobiliare, non emerge una autentica tensione tragica. Anzi, in molti episodi dell'infanzia e dell'adolescenza, nelle avventure di viaggio della giovinezza, nelle stesse vicende che accompagnano la «conversione» letteraria, nei contrattenti, negli incidenti, nelle incongruità, affiora addirittura il comico. Una trama ironica, talvolta esplicita ed evidentissima, altre volte più sottilmente nascosta nel gioco stesso delle inversioni sintattiche e nella scelta lessicale, percorre gran parte della *Vita*. L'autore non può rivolgersi al lettore senza attenuare, minimizzare, sottoporre a dubbio la propria stessa immagine tragica, fino a confrontarla col «ridicolo». Sembra quasi che egli tema che qualcuno possa ridere delle sue pose accigliate e severe, e quindi anticipa il lettore rendendo esplicite le combinazioni ridicole della propria esistenza; un esempio può essere quello del bizzarro parallelo istituito tra i quattordici cavalli comprati a Londra nel 1784 e le quattordici tragedie fino ad allora composte.

L'impossibilità
del tragico

Il fascino della *Vita* sta proprio nei modi in cui l'Alfieri espone il suo io-personaggio al pericolo del «comico»: essa rivela come la scena del mondo contemporaneo non renda più possibile il tragico, come la vita dello scrittore nobile non possa più essere tragica. Proprio per sfuggire a questa *impasse*, che aveva profonde ragioni sia storiche sia personali, Alfieri, «immobile nella persuasione del bello e del vero», aveva scelto i modelli letterari del passato, scrivendo «in una lingua quasi che morta, e per un popolo morto» e accettando di vedersi «anche sepolto prima di morire».

Indice

Introduzione

Nozioni elementari di teoria della letteratura

- La funzione di questa introduzione* VII
- Che cos'è la letteratura VII
Una domanda e molte risposte, p. VII; Origini e sviluppo della nozione di *letteratura*, p. VIII; Letteratura e poesia, p. IX; Poesia e non poesia, p. IX; La nozione di *letterarietà*, p. X.
 - La letteratura in prospettiva antropologica XI
La letteratura e l'esperienza dell'uomo, p. XI; Aspetti essenziali dell'esperienza letteraria, p. XII.
 - Letteratura e scrittura XIII
Le forme materiali, p. XIII; Opera e testo, p. XIII; Teorie della scrittura e del testo, p. XIV.
 - Codici, generi e tecniche XV
Codici della comunicazione letteraria, p. XV; I generi letterari, p. XVI; Tecniche specifiche, p. XVI.
 - Il contesto XVII
Situazione ed esperienza, p. XVII; Le istituzioni culturali, la produzione e i gruppi sociali, p. XVIII.
 - L'interpretazione XIX
Il valore della lettura, p. XIX; Il dialogo con i testi, p. XIX.
 - I metodi critici XX
Origini e sviluppo della critica letteraria, p. XX; Gli orientamenti della critica contemporanea, p. XXI.
 - La storia letteraria XXII
Varie storie possibili, p. XXII; La periodizzazione, p. XXIII.

Questa storia della letteratura XXIV
Informazione e metodo, p. XXIV; Struttura dell'opera, p. XXV; Tavole e altri apparati, p. XXVI.

Termini base

- Tradizione/Innovazione*, p. XXVII; 2. *Estetica*, p. XXVII; 3. *Imitazione/Mimesi/Diegesi/Rappresentazione/Realismo*, p. XXVIII; 4. *Poetica*, p. XXX; 5. *Immaginario*, p. XXXI; 6. *Mito/Arche-tipo*, p. XXXI; 7. *Narrativa/Racconto*, p. XXXIII; 8. *Retorica*, p. XXXV; 9. *Fiaba/Fiabesco*, p. XXXVII; 10. *Simbolo/Simbolico/Segno/Analogia/Allegoria*, p. XXXVII; 11. *Sublime/Eroico/Tragico*, p. XXXIX; 12. *Basso/Comico/Umorismo/Grottesco*, p. XL; 13. *Ironia/Ironico*, p. XLI; 14. *Elegiaco/Patetico*, p. XLII; 15. *Titolo*, p. XLIII; 16. *Partizioni del testo*, p. XLIII; 17. *Stile/Stilistica*, p. XLV; 18. *Metrica/Ritmo/Prosodia*, p. XLVII; 19. *Filologia/Critica del testo*, p. XLVII; 20. *Variante/Variantistica*, p. XLIX; 21. *Epica/Lirica/Dramma*, p. I; 22. *Elegia/Epigramma/Idillio*, p. LII; 23. *Dialogo/Dialogismo/Monologo/Monologismo*, p. LIII; 24. *Intellettuale/Intellettuale*, p. LIV; 25. *Egesi/Interpretazione/Ermeneutica*, p. LV; 26. *Saggio/Saggistica*, p. LVI; 27. *Concordanze*, p. LVI.

EPOCA O PROLOGO (LE ORIGINI)

- 0.1. **Il Medioevo latino**
- 0.1.1. Concetto e realtà del Medioevo (tav. 1: *Volgaro/Volgo*, p. 5) 3
- 0.1.2. Società barbarica, società feudale, società urbana 5

0.1.3.	Strati sociali e livelli culturali (tav. 2: <i>Clero/Chierici</i> , p. 7; tav. 3: <i>Parodia</i> , p. 9)	7
0.1.4.	Spazio, tempo, rapporti sociali (tav. 4: <i>Bestiari</i> , p. 10)	10
0.1.5.	La scrittura e il libro (tav. 5: <i>Giullare</i> , p. 12)	12
0.1.6.	La cultura cristiana (tav. 6: <i>Agiografia</i> , p. 15)	14
0.1.7.	La cultura latina antica e le arti liberali	17
0.1.8.	Rapporti con altre culture (tav. 7: <i>Classico/Classicismo</i> , p. 19; tav. 8: <i>Cabala</i> , p. 21)	18
0.1.9.	I luoghi istituzionali (tav. 9: <i>Carnevale/Carnevalesco</i> , p. 24)	22
0.1.10.	Forme della letteratura latina medievale (tav. 10: <i>Le più antiche università italiane</i> , p. 25)	24
0.1.11.	La letteratura latina in Italia	27
0.2.	L'italiano e le lingue romanze	
0.2.1.	Le origini delle lingue romanze (tav. 11: <i>Romanzo</i> , p. 29; tav. 12: <i>Plurilinguismo/Bilinguismo</i> , p. 30; tav. 13: <i>Le lingue romanze</i> , p. 31)	28
0.2.2.	Interferenze tra latino e volgare	32
0.2.3.	I primi documenti del volgare italiano	32
0.2.4.	Il volgare italiano e i dialetti	33
0.3.	Le letterature romanze	
0.3.1.	La nascita delle prime letterature nazionali (tav. 14: <i>La versificazione romanza</i> , p. 37)	36
0.3.2.	Dall'oralità alla scrittura	38
0.3.3.	L'epica francese	40
0.3.4.	Nascita del romanzo (tav. 15: <i>Componimenti e forme strofiche romanze</i> , p. 41; tav. 16: <i>Corte/Cortese/Cortesia</i> , p. 42)	40
0.3.5.	La lirica provenzale (tav. 17: <i>Trovatore</i> , p. 44)	44
0.3.6.	I generi «intermedi»: poesia didattica e poesia comica	46
0.3.7.	Il ritardo italiano: le letterature romanze in Italia	47
EPOCA I		
LA CIVILTÀ COMUNALE		
(FINO AL 1300)		
1.1.	Società e cultura nel secolo XIII	
1.1.1.	La società italiana nel secolo XIII	51
1.1.2.	Modelli culturali e forme letterarie	53

1.1.3.	Letteratura volgare e letteratura latina	53
1.1.4.	La produzione di libri e la tradizione della letteratura volgare	54
1.1.5.	I luoghi istituzionali	55
1.1.6.	La vita comunale e la retorica	57
1.1.7.	Poesia popolare e giullaresca	57
1.1.8.	Cultura e centri geografici (tav. 18: <i>I maggiori centri culturali italiani nel secolo XIII</i> , pp. 59-61)	59
1.2.	La letteratura religiosa	
1.2.1.	La vita religiosa nel secolo XIII	62
1.2.2.	San Francesco d'Assisi e il <i>Cantico di frate Sole</i>	64
1.2.3.	La letteratura degli ordini mendicanti	64
1.2.4.	La poesia didattica volgare dell'Italia settentrionale (tav. 19: <i>La versificazione italiana</i> , pp. 66-67)	65
1.2.5.	Bonaventura da Bagnoregio: il potere mistico della parola	68
1.2.6.	Tommaso d'Aquino: il potere della ragione	68
1.2.7.	Iacopone da Todi 69 (tav. 20: <i>Lauda</i> , p. 70)	69
1.3.	La lirica volgare	
1.3.1.	La nascita della lirica volgare: tradizione e problemi storici (tav. 21: <i>Componimenti e forme strofiche italiane</i> , pp. 74-75)	73
1.3.2.	La scuola siciliana	75
1.3.3.	Il <i>Contrasto</i> di Cielo d'Alcamo: parodia dell'amore cortese	76
1.3.4.	Guittone d'Arezzo e i rimatori siculo-toscani	77
1.3.5.	Rustico Filippi	78
1.3.6.	Il «dolce stil novo»: caratteri generali	78
1.3.7.	Guido Guinizzelli, precursore dello «stil novo»	80
1.3.8.	Guido Cavalcanti: l'amore che distrugge	81
1.3.9.	Gli «stilnovisti» minori e Cino da Pistoia	83
1.3.10.	Lo sviluppo della poesia «giocosa»	83
1.3.11.	Folgore da San Gimignano: la vita cortese come immaginario	84
1.4.	Le forme della prosa	
1.4.1.	La nascita della prosa volgare: traduzioni e divulgazione	85
1.4.2.	Trattatistica enciclopedica e scientifica	86
1.4.3.	Scritture storiche e cronache	86

1.4.4.	Il <i>Milione</i> di Marco Polo	87
1.4.5.	La prosa moralistica	89
1.4.6.	La narrativa	89
EPOCA 2		
LA CRISI DEL MONDO COMUNALE		
(1300-1380)		
2.1.	Dante Alighieri	
2.1.1.	Dante tra Duecento e Trecento	93
2.1.2.	La vita	93
2.1.3.	La prima attività poetica	96
2.1.4.	L'esaltazione di Beatrice e la <i>Vita nuova</i>	97
2.1.5.	Le rime della maturità e dell'esilio	100
2.1.6.	Il <i>Convivio</i> e la «perfezione» della conoscenza	102
2.1.7.	Il <i>De vulgari eloquentia</i> : la ricerca del volgare «illustre»	104
2.1.8.	La <i>Monarchia</i>	105
2.1.9.	Le tredici <i>Epistolae</i>	106
2.1.10.	Operette latine minori (tav. 22: <i>Ecloga/Egloga</i> , p. 108)	107
2.1.11.	La <i>Divina Commedia</i> : datazione, pubblicazione, diffusione (tav. 23: <i>La poesia didattica del Trecento</i> , p. 109)	108
2.1.12.	La <i>Divina Commedia</i> : titolo e struttura	110
2.1.13.	L'interpretazione: visione, allegoria, figura	111
2.1.14.	Il sistema filosofico, cosmico e teologico	112
2.1.15.	Il giudizio sul mondo storico e politico	114
2.1.16.	Dante come personaggio-poeta	114
2.1.17.	Le forme della rappresentazione	115
2.1.18.	La creazione di una lingua poetica	116
2.1.19.	L' <i>Inferno</i> (tav. 24: <i>Inferno</i> , p. 118)	117
2.1.20.	Il <i>Purgatorio</i> (tav. 25: <i>Purgatorio</i> , p. 121)	120
2.1.21.	Il <i>Paradiso</i> (tav. 26: <i>Paradiso</i> , p. 123)	122
2.1.22.	Dante e noi	124
2.2.	La cultura nella crisi del secolo XIV	
2.2.1.	Una grande depressione in Italia e in Europa	126
2.2.2.	La circolazione della cultura	127
2.2.3.	I centri culturali (tav. 27: <i>Cantari</i> , p. 130)	129
2.2.4.	La produzione libraria e la scrittura	130
2.2.5.	Concetti storiografici: tardo-gotico e Umanesimo (tav. 28: <i>Gotico/Tardo-gotico</i> , p. 132)	131
2.2.6.	La produzione poetica volgare	133
2.2.7.	I volgarizzamenti e lo sviluppo della prosa	134
2.3.	La letteratura religiosa	
2.3.1.	Caratteri della vita religiosa	136
2.3.2.	Tendenze della letteratura religiosa	137
2.3.3.	La letteratura francescana	138
2.3.4.	La predicazione e la letteratura domenicana	138
2.3.5.	Santa Caterina da Siena	139
2.4.	Francesco Petrarca	
2.4.1.	La vita	140
2.4.2.	La separazione tra il latino e il volgare: Petrarca letterato	143
2.4.3.	Petrarca filologo e umanista	144
2.4.4.	Lo scrittore di fronte alla società contemporanea	145
2.4.5.	La filosofia del Petrarca: Fumanesimo cristiano	146
2.4.6.	Le raccolte epistolari	147
2.4.7.	Gli scritti latini in versi	148
2.4.8.	Gli scritti latini in prosa	149
2.4.9.	Il <i>Secretum</i> : radiografia di un conflitto senza soluzioni	151
2.4.10.	Composizione e struttura del <i>Canzoniere</i>	153
2.4.11.	La figura poetica di Laura	155
2.4.12.	Le scelte linguistiche e stilistiche	156
2.4.13.	Rapida lettura del <i>Canzoniere</i> : le liriche più celebri	157
2.4.14.	I <i>Triumphs</i>	159
2.4.15.	Significato storico del Petrarca	160
2.5.	Giovanni Boccaccio	
2.5.1.	La vita	162
2.5.2.	Caratteri della cultura del Boccaccio	165
2.5.3.	Le opere del periodo napoletano	166
2.5.4.	Una letteratura per Firenze	168
2.5.5.	L' <i>Elegia di Madonna Fiammetta</i>	170
2.5.6.	Il <i>Decameron</i> : composizione, pubblicazione, diffusione	171
2.5.7.	Gli interventi dell'autore	172
2.5.8.	Un «orrido cominciamento»: la peste di Firenze	173
2.5.9.	La brigata dei narratori (tav. 29: <i>Struttura generale del Decameron</i> , pp. 174-75)	173
2.5.10.	La coerenza della struttura	176
2.5.11.	I temi delle novelle	176
2.5.12.	I modi della rappresentazione	179
2.5.13.	La prosa del <i>Decameron</i>	179
2.5.14.	Significato storico del <i>Decameron</i>	180

2.5.15.	Boccaccio umanista	182
2.5.16.	Poesie e trattati latini	183
2.5.17.	Il culto di Dante	183
2.5.18.	Il <i>Carbaccia</i>	184

EPOCA 3

IL MONDO UMANISTICO E SIGNORILE
(1380-1494)

3.1	L'orizzonte sociale e culturale del mondo signorile	
3.1.1.	Ristrutturazione della società italiana e sviluppo del sistema signorile	187
3.1.2.	Il Rinascimento: concetto e realtà (tav. 30: <i>Rinascimento</i> , p. 189)	188
3.1.3.	La cultura nella vita sociale	190
3.1.4.	I centri culturali (tav. 31: <i>I centri culturali, 1380-1494</i> , pp. 193-94)	192
3.2	La letteratura volgare dal 1380 al 1470	
3.2.1.	Letteratura latina e letteratura volgare	195
3.2.2.	Le scritture dei mercanti	196
3.2.3.	Franco Sacchetti, narratore e moralista della Firenze comunale	196
3.2.4.	Altri narratori toscani (tav. 32: <i>Facetia</i> , p. 198)	197
3.2.5.	La letteratura religiosa	198
3.2.6.	La poesia lirica (tav. 33: <i>Sacra rappresentazione</i> , p. 199)	199
3.2.7.	Le rime del Burchiello: l'irrazionalità delle cose e delle parole	200
3.3	La letteratura umanistica	
3.3.1.	Il trionfo dell'Umanesimo (tav. 34: <i>Umanesimo/Umanista</i> , p. 202)	201
3.3.2.	Tendenze e fasi dell'Umanesimo nell'età signorile	203
3.3.3.	Gli umanisti e le istituzioni culturali	204
3.3.4.	La filologia umanistica	205
3.3.5.	La produzione dei libri e la stampa	206
3.3.6.	Caratteri generali della letteratura umanistica (tav. 35: <i>La poesia umanistica</i> , p. 208)	207
3.3.7.	L'Umanesimo fiorentino	209
3.3.8.	Poggio Bracciolini	210
3.3.9.	L'Umanesimo nell'Italia settentrionale e meridionale	211

3.3.10.	L'Umanesimo nella Curia romana	211
3.3.11.	La filologia «critica» di Lorenzo Valla	212
3.3.12.	Leon Battista Alberti	212

3.4. **La nuova letteratura della Firenze medicea**

3.4.1.	La Firenze di Lorenzo il Magnifico	215
3.4.2.	Dall'Umanesimo «civile» al platonismo	216
3.4.3.	La <i>più filosofica</i> di Marsilio Ficino (tav. 36: <i>Ermetico/Ermetismo/Neoplatonismo</i> , p. 217)	216
3.4.4.	Un «irregolare» nella Firenze laurenziana: Luigi Pulci	218
3.4.5.	Il <i>Morgante</i>	219
3.4.6.	Lorenzo il Magnifico, signore e scrittore	221
3.4.7.	Le opere di Lorenzo: tra generi e stili diversi (tav. 37: <i>Satira del villano</i> , p. 223; tav. 38: <i>Canti carnascialeschi</i> , p. 224)	222
3.4.8.	Angelo Poliziano, intellettuale mediceo (tav. 39: <i>La nominazione umanistica</i> , p. 225)	225
3.4.9.	Lirica latina e volgare del Poliziano	226
3.4.10.	Le <i>Stanze per la giostra</i> : sogno umanistico di una sintesi tra potere e bellezza	227
3.4.11.	Lontano da Firenze: la <i>Favola d'Orfeo</i>	228
3.4.12.	Ritorno a Firenze: il Poliziano filologo e umanista (tav. 40: <i>Silvae/Selve</i> , p. 230)	229
3.4.13.	Pico della Mirandola	230

3.5. **La letteratura dell'Italia padana**

3.5.1.	La letteratura delle corti padane	232
3.5.2.	La cultura ferrarese	233
3.5.3.	Matteo Maria Boiardo: vita e opere minori	234
3.5.4.	<i>L'Orlando innamorato</i> e il risorgere dei «cavallieri antichi»	235
3.5.5.	Vicende, personaggi, movimenti dell' <i>Innamorato</i>	236
3.5.6.	Posizione storica dell' <i>Innamorato</i>	237
3.5.7.	Il sogno di Polifilo	238

3.6. **La letteratura aragonese**

3.6.1.	Potere e cultura nel Regno di Napoli	239
3.6.2.	La lirica e la narrativa	239
3.6.3.	L'umanesimo mondano di Giovanni Pontano	240
3.6.4.	Le opere del Pontano	241

3.6.5.	Iacopo Sannazaro: una vita tra malinconia e fedeltà	242
3.6.6.	L' <i>Arcadia</i> , fondazione di un paesaggio spirituale europeo	242
3.6.7.	Altre opere di Sannazaro	244
3.6.8.	Dalla Grecia all'Italia signorile: Michele Marullo Tarcaniota	244

EPOCA 4

L'ETÀ DELLE GUERRE D'ITALIA
(1494-1559)

4.1	Un tempo di grandi «mutazioni»	
4.1.1.	Le guerre d'Italia (1494-1559)	247
4.1.2.	Strutture politiche, sociali, economiche	247
4.1.3.	La Riforma protestante e la Chiesa italiana	249
4.1.4.	La nuova immagine dell'uomo	250
4.1.5.	Le arti e il loro nuovo rilievo culturale	251
4.1.6.	Leonardo da Vinci	252
4.1.7.	Condizione sociale dei letterati (tav. 41: <i>Benefici ecclesiastici</i> , p. 255)	254
4.1.8.	La stampa trasforma radicalmente i libri e la letteratura	255
4.1.9.	Classicismo, cultura della contraddizione, anticlassicismo, Manierismo (tav. 42: <i>Manierismo</i> , p. 258)	256
4.1.10.	I centri culturali	258
4.1.11.	La letteratura in latino	260
4.1.12.	La letteratura religiosa	261
4.1.13.	L'«invenzione» del teatro moderno	261
4.1.14.	L'Italia fuori d'Italia	262
4.2	Niccolò Machiavelli	
4.2.1.	Firenze «repubblica di Cristo»: Gerolamo Savonarola	264
4.2.2.	La vita di Niccolò Machiavelli	265
4.2.3.	L'epistolario di Machiavelli tra cose «grandi» e cose «vane»	267
4.2.4.	Gli scritti del periodo della cancelleria	268
4.2.5.	<i>Il Principe</i>	269
4.2.6.	I <i>Discorsi</i>	273
4.2.7.	Machiavelli poeta	275
4.2.8.	Machiavelli «comico»	275
4.2.9.	L' <i>Arte della guerra</i> e gli ultimi scritti politici (tav. 43: <i>La questione della lingua nel Cinquecento</i> , pp. 278-81)	277
4.2.10.	Machiavelli storico	278
4.2.11.	Il mito di Machiavelli	280
4.2.12.	Come si può leggere oggi Machiavelli	282

4.3	Ludovico Ariosto	
4.3.1.	La vita	284
4.3.2.	La lirica dell'Ariosto	286
4.3.3.	Le commedie (tav. 44: <i>Capitolo in terza rima</i> , p. 287)	287
4.3.4.	L'autobiografia poetica delle <i>Satire</i> (tav. 45: <i>Satira</i> , pp. 289-91)	289
4.3.5.	<i>L'Orlando furioso</i> : i tempi e le fasi della redazione (tav. 46: <i>Le prime traduzioni delle grandi opere italiane</i> , pp. 293-96)	292
4.3.6.	I materiali narrativi	293
4.3.7.	L'autore e il suo pubblico	297
4.3.8.	I temi essenziali	298
4.3.9.	Metrica e linguaggio	300
4.3.10.	Interpretazione e significato storico dell' <i>Orlando furioso</i>	300
4.4	Il Classicismo e la fondazione dei nuovi modelli	
4.4.1.	Conflitti di linguaggi e fondazione di nuovi modelli	302
4.4.2.	Pietro Bembo: una cultura umanistica, mondana e cortigiana	303
4.4.3.	La carriera ecclesiastica del Bembo e le <i>Prose della volgar lingua</i>	304
4.4.4.	Baldassarre Castiglione: vita di un gentiluomo dall'Italia padana alla Spagna imperiale	305
4.4.5.	Il <i>Cortegiano</i>	306
4.4.6.	Una diversa ipotesi classicistica: Giovan Giorgio Trissino (tav. 47: <i>La tragedia classicistica nel Cinquecento e nel Seicento</i> , pp. 309-10)	308
4.4.7.	Il sistema dei generi	309
4.4.8.	La lirica petrarchistica (tav. 48: <i>Poemeti</i> , pp. 312-13)	311
4.4.9.	La lirica femminile (tav. 49: <i>Cortigiano</i> , p. 314)	313
4.4.10.	La novella	314
4.4.11.	I generi teatrali	316
4.4.12.	La commedia	316
4.4.13.	Un intellettuale «medio» nel sistema dei modelli: Annibal Caro	318
4.4.14.	I trattati sull'amore e sul comportamento	318
4.4.15.	La cultura filosofica	319
4.4.16.	Poetica e retorica: nascita della critica letteraria	319

4.5. Plurilinguismo e anticlassicismo	
4.5.1. Il plurilinguismo nell'Italia settentrionale	322
4.5.2. La vita e le opere di Teofilo Folengo	322
4.5.3. L' <i>Opus macaronicum</i> e il <i>Baldus</i>	323
4.5.4. Il mondo oscuro e paradossale del <i>Baldus</i>	324
4.5.5. La lingua pedantesca	325
4.5.6. Il teatro a Venezia e nel Veneto	325
4.5.7. Vita e opere di Angelo Beolco, detto Ruzzante	326
4.5.8. Ruzzante e il mondo contadino	327
4.5.9. Un uomo di successo: Pietro Aretino «flagello dei principi» (tav. 50: <i>Pasquinate</i> , p. 328)	327
4.5.10. L'officina letteraria dell'Aretino	329
4.5.11. La letteratura in tipografia (tav. 51: <i>Lettere e libri di lettere</i> , p. 331)	330
4.6. La crisi della cultura fiorentina e toscana	
4.6.1. Il Principato mediceo e la cultura fiorentina	332
4.6.2. Francesco Guicciardini: la vita di un politico di alto rango	332
4.6.3. La riflessione sui fondamenti della politica: i <i>Ricordi</i> (tav. 52: <i>Aforismi</i> , p. 334)	334
4.6.4. La <i>Storia d'Italia</i> (tav. 53: <i>La Storiografia dal Quattrocento al Seicento</i> , p. 337)	335
4.6.5. L'«uomo del Guicciardini»	337
4.6.6. Francesco Berni e il modello burlesco (tav. 54: <i>Poesia bernesea e giocosa</i> , p. 339)	338
4.6.7. Altri scrittori fiorentini	340
4.6.8. La cultura senese (tav. 55: <i>Orazione</i> , p. 341)	340
4.6.9. Michelangelo Buonarroti: un grande artista davanti alla letteratura	341
4.6.10. Monsignor Giovanni Della Casa (tav. 56: <i>Enjambement/Spezziatura</i> , p. 344)	343
4.6.11. Bizzarria e accademismo nella Firenze di Cosimo I	345
4.6.12. Giorgio Vasari e le biografie degli artisti	346
4.6.13. <i>La Vita</i> di Cellini, prima autobiografia moderna	347
EPOCA 5	
LA SOCIETÀ DI ANTICO REGIME (1559-1690)	
5.1. Nell'orizzonte della Controriforma	
5.1.1. Un assetto sociale di lunga durata	351

5.1.2. La Chiesa della Controriforma (tav. 57: <i>Molinismo/Giansenismo</i> , pp. 354-55)	353
5.1.3. Pedagogia e controlli della cultura nella Controriforma	355
5.1.4. La cultura ufficiale e istituzionale della Controriforma (tav. 58: <i>Mistica della Controriforma</i> , p. 357; tav. 59: <i>Le biblioteche pubbliche moderne</i> , pp. 358-59)	356
5.1.5. Intellettuali e luoghi istituzionali laici (tav. 60: <i>Accademie</i> , pp. 360-62)	358
5.1.6. Una cultura di opposizione	361
5.1.7. I centri culturali (tav. 61: <i>Libertino/Libertinismo</i> , p. 363)	362
5.1.8. L'ossessione della politica (tav. 62: <i>Utopia</i> , p. 366)	364
5.1.9. Le «buone lettere» contro l'assolutismo: Traiano Boccalini	366
5.1.10. La vita e la battaglia politico-religiosa di Paolo Sarpi	367
5.1.11. L' <i>Istoria del concilio tridentino</i>	369
5.1.12. L'Italia fuori d'Italia	370
5.2. Torquato Tasso	
5.2.1. Splendore e crisi della corte ferrarese	371
5.2.2. Una vita segnata dalla «malinconia» (tav. 63: <i>Poema eroico</i> , p. 373)	372
5.2.3. Conflitti psicologici e figura intellettuale di Tasso	375
5.2.4. La scrittura lirica (tav. 64: <i>Madrigale</i> , p. 378)	377
5.2.5. Il paradiso pastorale dell' <i>Aminta</i> (tav. 65: <i>Pindarismo</i> , p. 379; tav. 66: <i>Favola pastorale</i> , p. 380)	379
5.2.6. Genesi, composizione, revisione del poema eroico	382
5.2.7. Intorno al poema: la poetica di Tasso	383
5.2.8. La struttura narrativa della <i>Gerusalemme liberata</i>	385
5.2.9. Il sistema delle forze e dei personaggi	386
5.2.10. Temi e simboli del poema	388
5.2.11. Stile e linguaggio (tav. 67: <i>Chiasmo</i> , p. 390)	389
5.2.12. Una tensione senza soluzione	391
5.2.13. La conversazione «malinconica» dei <i>Dialoghi</i>	392
5.2.14. La scrittura tragica	393
5.2.15. Le ultime opere	394

5.3. Dal Manierismo al Barocco	
5.3.1. Nuovi codici culturali (tav. 68: <i>La letteratura delle immagini</i> , pp. 396-97)	395
5.3.2. Dalla «civile conversazione» alla «dissimulazione onesta»	397
5.3.3. Le polemiche letterarie	398
5.3.4. La situazione linguistica	398
5.3.5. Un termine per l'arte del Seicento: il Barocco (tav. 69: <i>Vocabolari e dizionari</i> , p. 400; tav. 70: <i>Barocco</i> , p. 401)	399
5.3.6. Temi e forme del Barocco	402
5.3.7. Concettismo e arguzia: la trattatistica barocca	404
5.4. La letteratura barocca	
5.4.1. Caratteri della letteratura barocca in Italia	405
5.4.2. Il cavalier Marino, nuovo principe della poesia (tav. 71: <i>Oratoria sacra della Controriforma</i> , p. 407)	406
5.4.3. Metodo e linguaggio del Marino	407
5.4.4. L' <i>Adone</i> , un grande poema «antinarrativo»	408
5.4.5. Tassoni, Chialtrera e Testi (tav. 72: <i>Poema eroico</i> , p. 410)	409
5.4.6. Altri poeti del Seicento	411
5.4.7. Un genere tutto «moderno»: il romanzo in prosa (tav. 73: <i>Poesia figurata</i> , p. 412; tav. 74: <i>Romanzo picaresco</i> , p. 413)	412
5.4.8. La letteratura barocca gesuitica: Daniello Bartoli	414
5.4.9. La letteratura dialettale	415
5.4.10. La letteratura dialettale napoletana: Giovanni Battista Basile	416
5.4.11. Giulio Cesare Croce: moralismo e buon senso popolare	417
5.5. Il teatro del mondo	
5.5.1. Tutto il mondo è un teatro	418
5.5.2. La pastorale come «tragicommedia»: <i>Il pastor fido</i> del Guarini	418
5.5.3. La nascita del dramma per musica	419
5.5.4. La commedia dell'arte, teatro profano dei corpi e della maschera (tav. 75: <i>Le maschere della commedia dell'arte</i> , p. 422)	420
5.5.5. La commedia letteraria e altre forme di letteratura drammatica	423
5.5.6. Le tragedie di Federico Della Valle	424
5.5.7. L' <i>Aristodemo</i> di Carlo de' Dintori	425

5.6. La nuova filosofia	
5.6.1. Il movimento della conoscenza	426
5.6.2. Geografia e viaggi	427
5.6.3. Le filosofie della natura e la nuova scienza	427
5.6.4. La vita di Bruno: lotta per un sapere che agisca sul mondo	428
5.6.5. Bruno e la letteratura	430
5.6.6. <i>Il Candelaio</i>	431
5.6.7. I dialoghi italiani	431
5.6.8. La filosofia bruniana: verso il passato e verso il futuro	433
5.6.9. Rivolta, prigionia, simulazione, illusione: la vita di Campanella	433
5.6.10. Un'opera tumultuosa e contraddittoria	435
5.6.11. Il magismo di Campanella	435
5.6.12. L'utopia politica: <i>La città del sole</i>	436
5.6.13. La poesia di Campanella	437
5.7. Galileo Galilei	
5.7.1. Ricerca, precisione, verifica: le accademie scientifiche	439
5.7.2. La vita, le scoperte, le battaglie di Galileo Galilei	439
5.7.3. Dai libri degli uomini al libro della natura	442
5.7.4. I grandi scritti scientifici	444
5.7.5. La fondazione della prosa scientifica moderna (tav. 76: <i>Ditirambo</i> , p. 447)	445
5.7.6. La prosa scientifica dopo Galileo	447
EPOCA 6	
L'ETÀ DELLA RAGIONE E DELLE RIFORME (1690-1789)	
6.1. La «crisi della coscienza europea» e la nuova letteratura	
6.1.1. Un nuovo orizzonte storico	451
6.1.2. Un sapere in movimento (tav. 77: <i>Abate</i> , p. 453)	452
6.1.3. La «repubblica delle lettere» (tav. 78: <i>Gazzetta/Giornale/Giornalista</i> , p. 454; tav. 79: <i>Periodici italiani tra Seicento e Settecento</i> , p. 455)	453
6.1.4. Altri modelli culturali (tav. 80: <i>Rococò</i> , p. 456)	455
6.1.5. L'Italia di fronte all'Europa (tav. 81: <i>Libri di viaggio</i> , p. 458)	457
6.1.6. Reazione antibarocca e razionalismo poetico	459
6.1.7. L'Arcadia: il modello pastorale e la politica culturale	459

Indice

6.1.8. La poesia arcadica nel Settecento (tav. 82: <i>Canzonetta</i> , p. 461)	461	6.5.4. Una periodizzazione dell'esperienza comica di Goldoni	499
6.1.9. Verso una letteratura teatrale	462	6.5.5. Esperienze fuori dalla «riforma»	500
6.2. Il tempo della critica		6.5.6. Il punto di vista dell'autore	500
6.2.1. Tra critica ed erudizione	464	6.5.7. Il «dibro del Mondo»	502
6.2.2. Ludovico Antonio Muratori (tav. 83: <i>Nascita della storia della letteratura</i> , p. 465)	464	6.5.8. La fascinazione e il malessere del teatro	503
6.2.3. Nella nobiltà veneta: Scipione Maffei e Antonio Conti	465	6.5.9. I capolavori goldoniani	504
6.2.4. Pietro Giannone	466	6.5.10. Gasparo Gozzi, giornalista «malinconico»	506
6.2.5. Giambattista Vico: l'autobiografia e le opere minori	467	6.5.11. Carlo Gozzi: l'odio del presente e il piacere dell'infanzia	507
6.2.6. Come interpretare oggi il pensiero di Vico	469	6.6. La cultura lombarda e Giuseppe Parini	
6.2.7. Redazioni e struttura della <i>Scienza nuova</i>	470	6.6.1. La cultura lombarda nell'età di Maria Teresa	508
6.2.8. Una «nuova arte critica»	471	6.6.2. Pietro Verri e «Il Caffè»	508
6.3. Il mondo del melodramma		6.6.3. Cesare Beccaria	510
6.3.1. Fortuna e sfortuna del melodramma (tav. 84: <i>Melodramma/Cantata/Oratorio</i> , p. 475)	474	6.6.4. Giuseppe Parini: una vita senza viaggi e senza avventure	512
6.3.2. Da Campo de' Fiori alla corte di Vienna: la vita di Metastasio	476	6.6.5. Ideologia classicistica e posizione sociale del Parini	513
6.3.3. La struttura del libretto metastasiano	476	6.6.6. La poetica del Parini	514
6.3.4. L'affermazione di un nuovo linguaggio sentimentale	478	6.6.7. Storia e struttura generale de <i>Il Giorno</i> (tav. 89: <i>Poemeti e forme poetiche intermedie</i> , p. 516; tav. 90: <i>Verso sciolto</i> , p. 517)	515
6.3.5. Svolgimenti della librettistica nel Settecento	479	6.6.8. <i>Il Mattino e Il Mezzogiorno</i>	518
6.4. L'Illuminismo in Italia		6.6.9. Le nuove redazioni e <i>La Notte</i>	519
6.4.1. Che cos'è l'Illuminismo (tav. 85: <i>Sensismo</i> , p. 482)	481	6.6.10. Le <i>Odi</i> : classicismo e nobiltà del poeta	520
6.4.2. Grandi mutamenti sociali (tav. 86: <i>Meccanicismo</i> , p. 484)	484	6.7. Una nuova inquietudine europea	
6.4.3. Le riforme in Italia	486	6.7.1. Il Neoclassicismo	523
6.4.4. Istituzioni culturali e mercato librario (tav. 87: <i>L'Enciclopedia in Italia</i> , pp. 487-89)	486	6.7.2. Verso una nuova esperienza dell'io	524
6.4.5. Caratteri dell'Illuminismo italiano	488	6.7.3. L'irruzione del negativo	525
6.4.6. Tre mediatori di cultura: Algarotti, Bettinelli, Baretti	489	6.7.4. La letteratura italiana di fronte alla nuova sensibilità europea	526
6.4.7. Gli illuministi meridionali	491	6.8. Vittorio Alfieri	
6.5. Carlo Goldoni e la cultura veneziana		6.8.1. Un nobile insoddisfatto alla ricerca di se stesso	528
6.5.1. Venezia nel Settecento: pubblico, letteratura, spettacolo (tav. 88: <i>I teatri a Venezia nel secolo XVIII</i> , p. 494)	493	6.8.2. La scrittura delle tragedie	530
6.5.2. Carlo Goldoni: una vita per il teatro	494	6.8.3. Fra tragedia e politica: l'ideologia alfieriana	532
6.5.3. Il «continente» Goldoni	497	6.8.4. Il sistema tragico alfieriano	534
		6.8.5. Le tragedie dal 1775 al 1782	536
		6.8.6. Il <i>Saul</i> : un'impossibile volontà di potenza	537
		6.8.7. Le ultime tragedie e la <i>Mirra</i>	537
		6.8.8. L'immagine dell'io e le <i>Rime</i>	538
		6.8.9. La <i>Vita</i> (tav. 91: <i>Autobiografia</i> , pp. 539-40; tav. 92: <i>I due viaggi europei del giovane Alfieri</i> , p. 541)	539