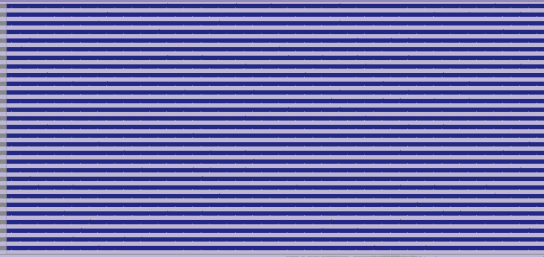
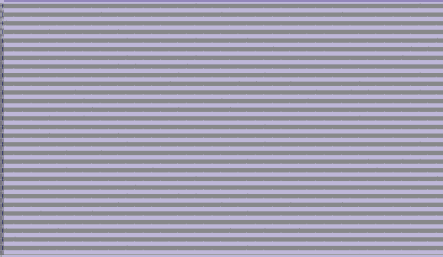
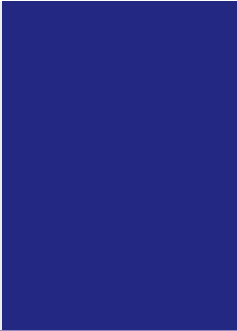
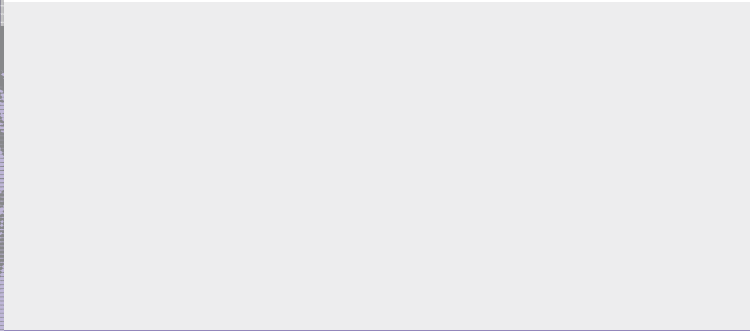


Lettere critiche



Oggi, i giornali, le pubblicazioni ufficiali e i libri per le scuole elementari scritti nella lingua letteraria comune all'intero paese portano ovunque la coscienza e la conoscenza di questa lingua; la lettura di tali opere stampate, diventando accessibile a tutti, uniforma nelle coscienze l'immagine della lingua nazionale e contribuisce a scalfare poco alla volta le differenze locali o dialettali. Esse tuttavia sussistono; si mantengono nonostante il cinema e la radio; ma erano assai più profonde prima dell'epoca della stampa. Figuratevi ora le diversità locali del latino volgare; lo si parlava in Italia, in Gallia, in Spagna, nell'Africa del Nord e in molti altri paesi ancora; e in ognuno di questi paesi si era sovrapposto a un'altra lingua, la lingua iberica o celtica ad esempio, che gli abitanti avevano parlato prima della conquista romana; si è sovrapposto ogni volta, per ricorrere al termine scientifico, a un'altra lingua di substrato. La lingua di substrato, smettendo a poco a poco di essere parlata, aveva lasciato un residuo di abitudini di pronuncia, di procedimenti morfologici e sintattici che i romanizzati di fresca data introducevano nella lingua latina che parlavano; conservavano anche alcune parole della loro antica lingua, sia perché erano troppo profondamente radicate, sia perché non si trovavano equivalenti latini; è soprattutto il caso delle denominazioni delle piante, degli strumenti agricoli, dei capi di vestiario, delle vivande, eccetera – di tutte le cose, in breve, strettamente legate alle differenze di clima, alle abitudini rurali e alle tradizioni regionali. Finché l'impero romano rimase intatto, la comunicazione ininterrotta tra le diverse province – il commercio nel Mediterraneo era fiorentissimo – impediva una completa separazione linguistica; ci si comprendeva a vicenda. Ma dopo la definitiva caduta dell'impero, dopo il V secolo, divenute le comunicazioni difficili e scarse, i paesi si isolarono, e, sempre più, ogni regione seguì un suo particolare sviluppo. Poiché nello stesso tempo la cultura letteraria, che avrebbe potuto continuare a servire da legame tra le diverse parti del mondo romanizzato, cadde in estrema decadenza, non rimase più nulla per controbilanciare il progredire dell'isolamento linguistico, cui contribuiva anche

la varietà degli eventi e sviluppi storici nelle diverse province.

Questo per il differenziarsi locale del latino volgare; prendiamo ora in considerazione il suo differenziarsi nel tempo. Le lingue vivono con gli uomini che le parlano e cambiano con loro. Ogni individuo parlante, ogni famiglia, ogni gruppo sociale o professionale crea forme linguistiche nuove, una parte delle quali entra nell'idioma comune della nazione; una nuova situazione politica, una nuova invenzione, una nuova forma di attività (il socialismo, la radio, gli sport, ad esempio) fanno nascere nuove espressioni e talora tutto un nuovo ritmo di vita che modifica la struttura generale del linguaggio. Dunque, ogni lingua si modifica di generazione in generazione. Un ben noto esempio è quello offerto in Turchia dagli Ebrei spagnoli che vi giunsero quattro secoli or sono, e che per tutto questo tempo hanno continuato a parlare spagnolo; ma poiché il contatto con la Spagna era interrotto, la loro lingua si è sviluppata in modo profondamente diverso dalla evoluzione che ha subito in Spagna [...]. Si intende facilmente come la lingua parlata cambi molto più rapidamente della lingua scritta e letteraria; quest'ultima rappresenta l'elemento conservatore e ritardatario dello sviluppo. La lingua letteraria mira ad essere corretta, cioè a stabilire una volta per tutte cosa è giusto e cosa no; l'ortografia, il significato delle parole e dei modi di dire, la sintassi della lingua letteraria obbediscono a una tradizione duratura, a volte addirittura sono sottoposte a un regolamento ufficiale [...]. Il latino parlato (o volgare) di conseguenza è cambiato molto più rapidamente e radicalmente del latino letterario. Le tendenze conservatrici non sono riuscite a salvare del tutto il latino letterario da ogni cambiamento; anch'esso si è modificato nel corso dei secoli. Ma queste modificazioni sono insignificanti in confronto alle profonde trasformazioni subite dal latino volgare, che, aggiunte alle differenziazioni locali, ne hanno fatto poco alla volta il francese, l'italiano, lo spagnolo ecc.

(E. Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 2000)

I primi testi della letteratura italiana provengono dal mondo giullaresco; sono inoltre tutti collegati (*Ritmo laurenziano*, *Ritmo cassinese*, *Ritmo su Sant'Alessio*), per i contenuti o per gli scopi, al mondo ecclesiastico. Il *Ritmo laurenziano*, ritenuto fino a pochi anni fa il più antico (ora si tende a collocare i tre testi più o meno negli stessi anni, fine XII-inizio XIII secolo), è rivolto addirittura a un vescovo, del quale si esaltano le lodi e al quale si chiede in dono un cavallo. La convergenza nei testi, ed evidentemente anche nei *luoghi* d'incontro e nel reciproco interesse, potrebbe molto stupire ove si pensasse alla notissima avversione della Chiesa per i giullari. Le testimonianze al riguardo percorrono l'intero Medioevo, raggiungono il Duecento, e lo oltrepassano, estendendosi anche alla società comunale, quando statuti e ordinanze ripetono condanne o fissano limiti all'attività dei *joculatores*. L'opposizione della Chiesa verso il mondo giullaresco era anche l'opposizione del *clericus*, l'unica figura intellettuale specifica del Medioevo, verso l'unico altro concorrente nella produzione culturale. Alla stabilità e controllabilità assoluta del monaco e del chierico si contrapponeva l'estrema mobilità (il «vagabondaggio»), l'incontrollabilità e talvolta l'anti-istituzionalità (carattere peraltro da non sopravvalutare, dati i complessi rapporti, quasi sempre di ricezione, con la letteratura «colta») del giullare. Quando il Concilio di Tours (813) assume ufficialmente il volgare (la «rustica romana lingua») come lingua delle prediche, si preoccupa di fissare anche, verso l'alto, i termini del rinnovamento culturale (latino) dell'impero carolino e parallelamente, verso il basso, la distanza che deve separare l'istituzione ecclesiastica (e quindi il circuito culturale maggiore) dal mondo giullaresco:

«Da ogni e qualsiasi allettamento uditivo e visivo onde possa sospettarsi un rammollimento della forza dell'animo, come si può pensare di certe specie di musici e di svariate altre cose, i sacerdoti di Dio debbono astenersi, perché attraverso gli allettamenti uditivi e visivi suole insinuarsi all'animo una folla di vizi. E la licenziosità dei passatempi offerti da istrioni inverecondi ed osceni debbono essi con tutto l'animo fuggire, e predicare agli altri sacerdoti che ne rifuggano».

La dialettica tra cultura ecclesiastica e cultura giullaresca continua però per tutto il Medioevo: proprio le frequenti condanne dimostrano l'impossibilità di reprimere il circuito giullaresco (potranno limitarlo, non eliminarlo). In realtà, nella pratica, di fronte al modello teorico, i compromessi erano vincenti: i giullari non solo erano ammessi alle corti feudali laiche ma anche alla tavola e

alla protezione dei dignitari ecclesiastici. Presto, e proprio nel Duecento, anche i modelli teorici mutano e si fa strada la consapevolezza della liceità di uno specifico «mestiere» giullaresco. Quando i grandi feudatari, le nuove corti regali e la nuova società urbana vorranno organizzare autonomamente la loro vita culturale si produrranno infatti figure — trovatori, *clerici vagantes* — che uniranno i due livelli, fino ad allora contrapposti, del *clericus* e del giullare. La società mercantile e la città favoriscono l'acquisizione di una coscienza professionale; la valutazione dei mestieri illeciti muta e si adegua ad una situazione oggettiva che preme con forza. Se progressivamente diviene lecito perfino vendere la scienza in quanto «dignus est ... operarius mercede sua», sarà lecito campare di un mestiere che Tommaso d'Aquino riconosce indispensabile alla vita umana: gioco e svago sono necessari per potersi dedicare proficuamente alle attività intellettuali più importanti. Anche all'interno della figura del «giullare», indistintamente condannata, si può individuare un mestiere lecito, quello dei giullari veri e propri (*joculatores*), «che cantano le imprese dei principi e le vite dei santi, e danno sollievo agli uomini nelle loro infermità e nelle loro pene». Sono limiti ristretti che occorrerà non oltrepassare, pena l'associazione, e la condanna conseguente, agli altri due livelli, più bassi e non salvabili: quelli che

«trasformano e trasfigurano il loro aspetto con turpitanze e pantomime, o denudandosi in maniera indecente, o indossando orribili travestimenti e maschere: tutti costoro sono da condannare, a meno che non abbandonino la loro attività»

e gli altri che

«non fanno nulla di positivo, ma vivono in modo stravagante, senza una dimora fissa; vanno in giro per le corti dei signori e insultano e infamano gli assenti. Anche questi sono da condannare, perché *l'Apostolo vieta di mangiare insieme a loro*. E sono detti buffoni vagabondi, perché a nient'altro sono buoni, se non a divorare e a sparlare».

La distinzione operata da Tommaso di Cobham (sostanzialmente coincidente, seppure ad un livello più basso, e quindi più arretrato, con la posizione dell'Aquinate) si basava su constatazioni oggettive (comuni all'intera area romanica), semmai troppo tardive rispetto ad una realtà che aveva visto da lungo tempo i giullari impiegati come ripetitori e riorganizzatori, al livello non solo popolare, dell'alta cultura chiericale. In una società senza mezzi

di comunicazione di massa, il mondo giullaresco, mobile e aperto a motivi nuovi, atti a rinnovare il repertorio, era un elemento estremamente utile a fini propagandistici e di consenso, sia che si trattasse di predicare una crociata, sia che si dovesse esaltare la potenza di un casato.

Al di là dei vari tipi rimangono però, proprio a livello di condizioni strutturali, elementi unificanti l'eterogenea area dei saltimbanchi e dei giullari, fino a buona parte dei trovatori (ma non tutti). Si tratta infatti sempre di tipi che vivono dell'ospitalità di signori, laici o ecclesiastici: sono uomini di spettacolo protesi — in forma più o meno sfacciata — al procacciamento di donativi; tutti comunque immessi nella precarietà e provvisorietà di una condizione instabile. Sono sempre tutti accomunati nell'esaltazione di alcune delle grandi virtù «sociali» dell'ideologia cortese: liberalità, larghezza, merito, umiltà, misura (intesa come capacità da parte dei signori di utilizzare parcamente la loro potenza) ecc. Tutte in qualche modo rapportabili proprio alle condizioni materiali di giullari e trovatori. Il codice complessivo dei valori esaltati è però proporzionale al livello delle varie figure, alla loro collocazione sociale e alla gerarchia dei

singoli. Dove la specificità riprende il sopravvento è proprio a livello testuale, nel codice ideologico, retorico e formale che ogni figura elabora e nella coscienza soggettiva di ogni tipo e individuo. A questi livelli non valgono, peraltro, precise e puntuali risposdenze fra collocazione sociale e prodotto letterario. Il primo trovatore di cui ci sia pervenuta l'opera è infatti un duca, Guglielmo IX, il più potente signore francese del suo tempo; moltissimi altri sono i grandi e piccoli nobili che si dedicano alla poesia: c'è stato anzi anche chi ha ricondotto le più importanti caratteristiche ideologiche della poesia trobadorica proprio all'iniziativa della piccola nobiltà. In Guglielmo IX troviamo però già parte cospicua del bagaglio ideologico caratteristico della poesia provenzale. L'interesse del duca è semmai politico: il recupero nella sua poesia del filone giullaresco e la decisione di scrivere in volgare sono da interpretare come il primo tentativo laico di autonomia culturale dall'egemonia chiericale.

(R. Antonelli - S. Bianchini, *Dal clericus al Poeta*, in *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983)

Sant'Agostino scriveva le *Confessioni* all'alba del quinto secolo, quando toccava i quarantacinque anni. Agostino è l'uomo che si confessa interamente e scava nelle pieghe più riposte del suo spirito e della sua memoria, per giungere a conoscere Dio, per possederlo mediante l'oblio e l'ascesa mistica. Il problema supremo è questa cognizione dell'Assoluto, questa visione di una verità unica e incorruttibile, al di là del tempo e dello spazio. Si può dire che il nucleo della meditazione agostiniana è stato espresso nelle pagine del nono libro, dedicato alla morte della madre Monica. Il figlio ricorda quando entrambi stavano ad Ostia, alla foce del Tevere, in attesa di riprendere il viaggio per mare:

Conversavamo soli, con tanta dolcezza, dimenticando le cose passate che fin'allora ci avevano occupato l'animo e protesi verso il futuro, e insieme cercavamo d'intuire in presenza della Verità, che s'identifica con Dio, quale sarebbe stata la vita eterna dei beati, che l'occhio non può scorgere e l'orecchio non può intendere e il cuore dell'uomo non può presentire [...]. E nella nostra interiorità ascendevamo sempre più in alto, meditando, contemplando con ammirazione ciò che Dio ha operato dentro di noi. E così pervenimmo al vertice delle nostre anime e poi le oltrepassammo per toccare la ragione d'inesauribile fecondità, ove Dio pasce in eterno Israele col cibo della verità, ove la vita è la Speranza, per la quale si creano tutte le cose, quelle che furono e che saranno, e lei stessa non si crea, perché è così come è sempre stata e come sarà sempre.

Per sant'Agostino (fino a Dante) la «persona» si sviluppa come redenzione spirituale in vista d'un miraggio metafisico. È anzitutto un cammino di liberazione. La meta è remota e le difficoltà e le cadute sono frequenti e recidive. Nelle *Confessioni* la ricerca investe una sola verità, la suprema verità del credente. Essa è posta al di là della vita; ma le vie che conducono a lei attraversano il cuore della vita. Una volta che si rintraccia e si possiede, anche l'esperienza individuale comunica con il trascendente e col sublime. A differenza della cultura e della religione dell'antichità, il cristianesimo ne fa un'indagine personale, introspettiva, assolutamente singolare. Ciascuno la ripete e ritenta dentro di sé, nel segreto della propria intimità. La via, alla fine, risulta analoga, se non proprio identica; ma ogni volta è nuova e schiettamente individuale. Questa è forse la scoperta più decisiva dell'era cristiana: e da lei s'è improntata la civiltà occidentale, anche quando essa non si dichiara espressamente confessionale. Senza di lei non si capirebbe l'impianto della *Divina Commedia* e la sua struttura autobiografica e insieme simbolica.

Ma è anche vero che la virtù conoscitiva della «persona» investe ragioni e finalità di natura assoluta. La «persona» aspirava a porsi come paradigma. Tendeva a conseguire una disposizione unitaria, non poteva evitare di definirsi nell'ordine universale ed eterno.

I moderni, viceversa, con alla testa il Petrarca, hanno sostituito o affiancato al concetto di persona, intesa nei valori che le assegnava sant'Agostino, l'altro concetto di personalità, più riduttivo ma più specifico, che veniva ad investire l'uomo in quanto essere vivente sulla terra ed entro la società e la storia, cioè come individuo che esplica un'esperienza particolare, all'interno della propria coscienza e nell'attrito della vita che gli appartiene e che lo qualifica singolarmente. La personalità, in questo senso, è considerata come l'essenza dinamica d'ogni uomo, sempre disponibile e in continuo svolgimento, con i suoi progressi e le sue involuzioni, nella dialettica del vivere.

Si può dire che per sant'Agostino ciascun attore dell'esistenza costituisca la «prova» e la «testimonianza» di un ordine che ci trascende (e su questo piano si porrà Dante). Anche se i metodi di sant'Agostino e di Dante appaiono diversi tra loro, sono tuttavia analoghi nel postulare nella «persona» umana la conferma di una realtà superiore e sovrastante, e in ogni evento mondano la presenza operativa d'un paradigma provvidenziale.

Pur continuando ad elaborare il retaggio etico che si è trasmesso da sant'Agostino, il pensiero e l'esperienza di Francesco Petrarca (1304-1374) introducono una distinta direzione nel processo della coscienza, annunciandosi con presentimenti di allarmante modernità. L'antagonismo tra errore e verità, tra schiavitù e riscatto, che sulla scia di sant'Agostino era pervenuto anche a Dante, diventava nel temperamento e nella riflessione del Petrarca un problema perennemente aperto, la cui soluzione non risultava più tanto probabile: almeno nei momenti e negli obblighi dell'esistenza. Questa alternativa di finzione o menzogna che offusca giorno per giorno il volto del vero e mette a cimento la fiducia nella salvezza, non è più facilmente discriminabile né contenibile. Con il Petrarca (sia il poeta e sia il moralista) si delinea una terza via tra errore e verità: la condizione dubbiosa, sospesa, dimidiata, che già contiene i tossici della coscienza moderna. L'antinomia tra l'essere e il dovere essere, alla quale l'interiorità cristiana (da sant'Agostino a Dante) opponeva l'assidua vigilanza e il finale superamento, si faceva nel Petrarca sofferenza costante e immedicabile.

È pur vero che non sarebbe possibile pensare l'introspezione petrarchesca senza il metodo psicologico di

sant'Agostino. Tuttavia nel pensiero del Petrarca è mutato il sentimento non tanto della finalità ultima dell'uomo (che è sempre quella del cristiano) quanto l'entità dell'esistenza come tale, nelle sue interne relazioni. La storia dell'uomo è ora considerata come un complesso di fenomeni e non di paradigmi o emblemi. L'individuo e i suoi eventi non ci sono per fornire «prove» e «testimonianze», bensì per esigere una continua «analisi». Il procedimento analitico di Dante (assai schematico e pur sempre categorico) culminava nel «documento» (insegnamento), mentre il metodo introspettivo del Petrarca rimane fedele al fenomeno. Si potrebbe giungere a pensare che in definitiva al Petrarca interessava l'analisi per se stessa (come faranno i cinquecentisti, da Machiavelli a Guicciardini e a Montaigne).

E mentre il metodo di sant'Agostino [...] mirava al possesso inconfutabile della verità, il Petrarca è sempre alla sua ricerca. Dante s'era costruito un mondo oggettivo fondato sul rigoroso discernimento del bene e del male e in esso poteva giudicare in eterno la storia e gli individui, mentre il Petrarca non cessa d'interrogare ansiosamente se stesso e le ragioni della vita e le finalità dell'esperienza, continuando a rimanere perplesso e sgomento. Egli vigila tormentosamente su se stesso e si sente sfuggire la propria coscienza. Quel suo incessante trascorrere dal dubbio alla certezza — e più che d'una alternativa si tratta d'una coesistenza di stati d'animo — e il perpetuo sentire la vita come acquisto

e rinuncia insieme, sono tutti segni d'una più sofferta sensibilità, e sono strumenti di una più delicata introspezione. La sua grandezza consiste proprio in questa temeraria ricognizione dei propri sentimenti. Non è che il Petrarca ignori quale sia il termine che ci attende alla fine dell'esistenza o non sappia discernere la via giusta dalla falsa, ma è che non può chiudere gli occhi dinanzi alla febbrile e insaziata incostanza dei nostri affetti e dei nostri aneliti. Egli (e per questo è da considerarsi il più fine discepolo di sant'Agostino) ha cercato di saggiare le più sottili radici della nostra sensibilità, assumendo se stesso a perenne oggetto d'indagine: «e mi sento pago d'essere noto a me solo, perché tale io mi conosca qual io sono». Il Petrarca ha creato i presupposti della psicologia moderna. Egli ha rituffato la poesia nella totalità e absolutezza del nostro sentimento. Questa tenace valutazione della vita psicologica finisce per affrancare di fronte alla stessa visione religiosa e metafisica il concetto dell'umano. È per queste ragioni che si fa iniziare dal Petrarca la crisi del pensiero medievale, non già per un'esplicita contrapposizione di idee o di sistemi, quanto per questo insonne discendere nell'attualità spirituale e nella più segreta solitudine dell'individuo. Perciò: egli è l'uomo «nuovo» e inaugura i principi del metodo umanistico.

(S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*,
Rizzoli, Milano 1968)

La rievocazione della civiltà italiana nell'autunno del Medioevo, che ogni giorno si rivela nel *Decameron* più grandiosa e suggestiva, trova uno dei suoi centri più vivi e affascinanti nella serie di avventurosi e mossi affreschi in cui si riflette la ricchissima vita mercantile fra il Duecento e il Trecento. Per la prima volta nella letteratura europea riceve alta consacrazione questo movimento decisivo per la nostra storia, promosso e diretto da quei veri eroi dell'intraprendenza e della tenacia umana, da quel pugno d'uomini lanciati alla conquista dell'Europa e dell'Oriente, che, dopo le incomprendimenti e le deformazioni del Sombart, siamo venuti sempre meglio scoprendo nella loro statura di uomini d'eccezione, grazie specialmente ai decisivi e suggestivi studi di quel maestro che è Armando Sapori.

Isolata ancora nell'opera di Dante in un cerchio di aristocratico disprezzo per «la gente nova e i subiti guadagni», ignorata come inferiore o estranea dalla raffinata esperienza del Petrarca, restata ai margini persino nelle opere storiche di un Compagni e nello stilizzato narrare del Novellino, questa società irrompe nella «commedia umana» del *Decameron* e la domina con la sua esuberante vitalità. Non ci riferiamo solo alla folla di temi, di ambienti, di personaggi, di usi, di riferimenti vari che colora più della metà delle novelle con tinte vivaci e sanguigne proprie a questo mondo. È la centralità nello stesso disegno ideale dell'opera, nel suo significato esemplare in senso umano e artistico, a configurare la presenza di questo cetto nella fantasia narrativa del Boccaccio come caratteristica, e si vorrebbe dire insostituibile, allo svolgersi del *Decameron*.

Non poteva certo trovare in quella età esempi di più potente e prepotente eloquenza rappresentativa il grandioso tema di questa «commedia umana del Medioevo», cioè, come ho dimostrato altrove, la rappresentazione della misura che l'uomo dà delle sue doti e delle sue capacità al confronto delle grandi forze che sembrano dominare l'umanità (Fortuna II e III giornata; Amore IV, V; Ingegno, VI, VII, VIII), rappresentazione coronata dalla splendida apoteosi della virtù nella X. Dopo le dorate sequenze dei cavalieri della spada, accarezzate ormai solo dalla memoria e da una sottile nostalgia, è proprio il mondo dei nostri mercanti che, fra il Duecento e il Trecento, offre i campioni più vivi e aggressivi nell'agone con quelle forze sovrumane. È in quel mondo che, per ripetere Stendhal, la «pianta uomo» cresceva ormai più vigorosa: fra quella gente che correva il mondo sempre in lotta con gli agguati della fortuna, sempre protesi a vincere col proprio ingegno le iniziative e le insidie dell'ingegno altrui, sempre pronti a provare la loro elegante sveltezza umana nelle più diverse avventure d'amore.

Erano i veri pionieri dell'ultima civiltà medievale: pionieri — per ripetere il loro più autorevole studioso — «dalla mente aperta, dall'intelligenza pronta, dalla cultura solida, dalle aspirazioni che arrivavano all'ambizione e all'orgoglio, tenaci e audaci»; gente che imponeva ovunque «una tale personalità che sollecitava i principi alla blandizia e le popolazioni al rancore, che tornava a casa onusta di esperienze e di ricchezze, per applicare le une e le altre anche alle ambizioni della politica» e alle sublimi creazioni dell'arte consacrandole negli splendidi palazzi pubblici e privati, nelle chiese e nei templi che hanno eternato la civiltà di quel secolo. L'evocazione della loro splendida vita ha quasi i colori di una leggenda dorata.

Se la società italiana d'allora era tutta sonante di questa fortunosa e grandiosa impresa che aveva il suo epicentro proprio in Firenze e la sua arma universale nel fiorino che aveva soppiantato iperperi bizantini e dinari arabi, era nel cuore stesso della sua famiglia, era nelle sue stesse prime esperienze che il Boccaccio ne aveva vissuto episodi fulgidi ed appassionanti. Come mercanti in proprio e soprattutto come agenti e «fattori» di una delle più potenti «compagnie», quella dei Bardi, che costituivano con gli alleati Peruzzi e Acciaiuoli, come dice il Villani, le «colonne della cristianità», il padre e gli zii avevano per più di quarant'anni percorso le grandi vie del traffico europeo, tra Firenze, Napoli, Parigi e le grandi fiere francesi: e il Boccaccio ancora nelle sue opere latine rievoca commosso i racconti che il padre gli aveva fatto di quelle sue esperienze avventurose e spesso paurose. Ed egli stesso, divenuto fin da ragazzo buon «abbachista», aveva visto aprirsi la sua giovinezza a Napoli nell'ombra del banco dei Bardi, accanto al fondaco dei Frescobaldi, in quella zona di traffici che sarà ritrovata vivissima dalla sua memoria come sfondo allucinante al notturno picaresco di Andreuccio. In quegli anni consumati nello stare al banco, nel ricevere i clienti, nel maneggiare lo «scacchiere» e nel tenere i libri «della ragione», «dell'asse», «della cassa», «delle tratte», «delle compere e delle vendite», nel preparare «revisioni della ragione» che servissero ai «compagni» per il «saldamento di ragione», cioè per il bilancio finale (e in tutti gli altri compiti propri a un «discepolo» qual egli era) il Boccaccio visse e scontò ora per ora la fatica e il rischio di quella esistenza di finezze, di audacie, di agguati. Da questa pratica mercantile singolarmente ravvicinata e scrutata giorno per giorno colla lente di chi cautamente numerava e pesava le monete e doveva chiudere in regola le varie partite, dai contatti sempre nuovi con gente dei più diversi paesi che conveniva nel fondaco non solo per trattare affari, ma per attendere i corrieri e

le notizie delle varie «piazze» e confrontarle e commentarle, le luci scintillanti e gli echi favolosi dei racconti dei famigliari e degli amici erano nutriti e sostanzati di faticata e diretta esperienza: cioè di una salda verità che li rendeva umanamente e fantasticamente solidi e precisi. Dalla estrema nettezza di contorni, dalla indefettibile chiarezza di riferimenti discese da quelle esperienze lunghe e sofferte, si leva il fascino delle novelle mercantili del Decameron e quella loro capacità di svilupparsi e vivere attorno alla rappresentazione di un ambiente, che alle volte viene in primo piano come il vero protagonista [...].

L'esperienza mercantile offriva anche al Boccaccio un punto di osservazione della vita contemporanea, donde il suo sguardo poteva spaziare al di là del comune, al di là della regione, al di là dell'Italia stessa per l'Europa civile e per il Mediterraneo fortunoso: per tutto cioè il vastissimo campo che si offriva all'intraprendenza di

quegli ulissidi degli scambi economici, e che giorno per giorno era avvolto dalla rete dei loro meravigliosi e veloci corrieri. Se naturalmente la Toscana e Firenze (e Siena e Pisa) sono sempre al centro della geografia ideale del Decameron, come lo erano in quella del commercio e della finanza, anche il volto delle varie regioni italiane e dei diversi paesi dell'Europa e del vicino Oriente si definisce con singolare precisione e si anima di colori vivacissimi negli sfondi rapidi ma fortemente caratterizzati dalle varie novelle. Non v'è, si può dire, terra segnata dalle gesta di questi tenaci e audaci conquistadores dell'ultimo Medioevo, che non solleciti una precisa testimonianza e una colorita trasfigurazione narrativa nel Decameron, in questo meraviglioso «libro del navigar mercantescio».

(V. Branca, *Il «Decameron» e l'epopea dei mercanti*, in *Secoli vari*, Sansoni, Firenze 1958)

Proprio l'atteggiamento assunto di fronte alla cultura del passato, al passato, definisce chiaramente l'essenza dell'umanesimo. E la peculiarità di tale atteggiamento non va collocata in un singolare moto d'ammirazione o d'affetto, né in una conoscenza più larga, ma in una ben definita coscienza storica. I «barbari» non furono tali per avere ignorato i classici, ma per non averli compresi nella verità della loro situazione storica. Gli umanisti scoprono i classici perché li distaccano da sé, tentando di definirli senza confondere col proprio il loro latino. Perciò l'umanesimo ha veramente scoperto gli antichi, siano essi Virgilio o Aristotele pur notissimi nel Medioevo: perché ha restituito Virgilio al suo tempo e al suo mondo, e ha cercato di spiegare Aristotele nell'ambito dei problemi e delle conoscenze dell'Atene del quarto secolo avanti Cristo. Onde non può né deve distinguersi, nell'umanesimo, la scoperta del mondo antico e la scoperta dell'uomo, perché furon tutt'uno; perché scoprire l'antico come tale fu commisurare sé ad esso, e staccarsene, e porsi in rapporto con esso. Significò tempo e memoria, e senso della creazione umana e dell'opera terrena e della responsabilità. Ché non a caso i maggiori umanisti furono in gran numero uomini di Stato, uomini attivi, usi al libero operare nella vita pubblica del tempo loro.

Ma il punto in cui si concretò quella presa di coscienza fu l'accendersi di una discussione critica innanzi ai documenti del passato che, indipendentemente da ogni risultato specifico, permise di stabilire una nostra distanza rispetto a quel passato: quei settecento anni di tenebre — tanti ne contava Leonardo Bruni — in cui ottenebrato era lo spirito di critica, in cui sembrava affievolita la consapevolezza della storia come farsi umano. Quel punto di crisi si concretò e prese dimensioni precise appunto nella «filologia» umanistica, che è consapevolezza del passato come tale, e visione mondana della realtà e umana spiegazione della storia degli uomini.

Quando apriamo le «miscellanee» del Poliziano, subito, nel primo capitolo, ci viene innanzi «Endelechia», l'anima: ma non si tratta della Dea cantata nel secolo XII da Bernardo Silvestre, o variamente entificata nei commentari dei platonici; e neppure si discute dell'unità dell'intelletto possibile, e dei suoi rapporti con l'individuo. La questione è di vocaboli: *entelecheia* o *endelecheia*? Movimento perenne o atto perfetto? Poliziano con estrema lucidezza, con le testimonianze classiche alla mano, illustra due concezioni dell'anima, Platone in rapporto ad Aristotele, ciò che importano le diverse premesse, il pensiero che si è definito in quei vocaboli. Noi vediamo il generarsi di due teorie, il loro

rapporto storico: noi afferriamo il senso di un momento della storia della filosofia. [...]

Apriamo le *Annotazioni al Nuovo Testamento* e leggiamo: «non esistono parole di Cristo, il quale parlò in ebraico e non scrisse nulla». E riferendosi all'osservazione di san Girolamo sulla corruzione dei codici biblici: «*se dopo soli quattrocento anni il fiume si era così intorbidato, che meraviglia se dopo mille anni, quanti ne corrono da san Girolamo a noi, questo fiume, mai purgato, trascina fango e detriti?*».

Mentre i testi più venerabili sono affrontati nella loro realtà storica, mentre le carte degli antichi privilegi sono sottoposte al vaglio di una critica demolitrice, delle concezioni del cosmo che sembravano ugualmente intangibili si vanno rintracciando le basi in vecchie superstizioni e in lontani errori. Poliziano sorride perfino del codice delle Pandette mostrato in cappella a palazzo Vecchio a lume di candela: quelle pergamene sono per lui un problema storico: sono sacre solo nella misura in cui è sacra ogni opera umana valida, destinata non a chiudere per sempre, ma ad aprire le vie degli uomini. Questo è il senso della «filologia» umanistica: e ben si capisce che questi uomini fossero pedantissimi, sensibili come erano alla fecondità di un metodo. Perché v'è tanto commovente amore in quel desiderio esasperato di recuperare quanti più ricordi è possibile dell'umana fatica. Poliziano innanzi a un verso di Teocrito o di Stazio vuol ritrovare ogni sapore, ogni allusione. Poiché la verità aperta agli uomini è tutta in quest'opera, in questo *poiein* infaticabile, in questo nostro mondo: ed afferrarne il senso è conquistare il senso di noi, dei nostri limiti, come delle nostre possibilità. Innanzi alle sue «miscellanee» Poliziano ha scritto pagine che non costituiscono solo una grande lezione di umanità: esse definiscono un metodo valido in ogni campo di indagine. Si capisce, leggendole, perché il Rinascimento non fu solo tempo d'artisti, ma anche di scienziati, di Toscanelli e di Galileo; si capisce perché gli sterili, anche se sottilissimi dibattiti dei fisici e dei logici medievali si fecero fecondissimi solo dopo la nuova lezione, che pur sembrava così lontana nel suo significato. Si capiscono i medici nuovi usciti dalle scuole di filologia; e innanzi a quella rigorosissima, e vorrei dir spietata istanza critica, si capisce il dubbio di Cartesio. E si capisce anche perché, per circa due secoli, la cultura italiana dominasse l'intera Europa, e l'Italia potesse sembrare terra feracissima di innumerevoli ingegni filosofici.

(E. Garin, *Gli umanisti e l'antichità classica* in *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari 1947)

[...] Il Pulci al poema cavalleresco si rivolgeva innanzi tutto per la forma, per le estese misure, per la vasta area, capace di raccogliere l'ampio errore della sua fantasia, di ospitare il suo gusto zibaldonesco, il suo desiderio di imprevedute vicende di arte: poiché nessun'altra forma letteraria poteva offrire una superficie così vasta (e, in fondo, così libera) al suo inesauribile arazzo, alle avventurose e sempre diverse prove del suo vagabondare immaginativo. [...] Ma è evidente che anche il contenuto, il tradizionale soggetto di questa forma, la materia cavalleresca, finisca col non rimanere del tutto estranea all'interesse del poeta. Senonché, la stessa materia, lungi dal diventare fonte di ispirazione, soggetto autentico della fantasia del Pulci, si riduce alla funzione di «spazio», di luogo ideale in cui celebrare il proprio mito poetico. La cavalleria con i suoi personaggi, i suoi scenari, le sue avventure, le sue situazioni, diventa per il Pulci non oggetto immediato di attenzione, ma semplice occasione per il proprio bisogno di dire: lingua appunto e non linguaggio. Il poema cavalleresco è occasione per il Pulci non solo e non tanto per la sua genesi, dovuta al noto invito di madonna Lucrezia, la madre di Lorenzo; ma soprattutto, in un senso più profondo, per la sua capacità di offrire un'interna misura, un tracciato compositivo, una superficie adeguata all'inquieta avventura fantastica, alla zibaldonesca volontà del poeta di dire le più svariate esperienze, di saggiare le più diverse forme: una occasionalità che non esclude nemmeno un'episodica occorrenza di appassionamento per cotesto mondo di eroiche e volubili imprese. Così il problema dell'atteggiamento del poeta di fronte alla leggenda cavalleresca si traduce in quello dell'adesione ad un genere che diventa pretesto

all'espressione del suo proprio fantasticare, il quale, a sua volta, pur contiene, almeno marginalmente, una segreta simpatia per quella leggenda.

La cavalleria non è il fine del suo canto o la sorgente della sua poesia, ma ne è solo lo strumento. Perciò è naturale che si possa discorrere dei suoi cavalieri come di uomini obbedienti più che al codice cavalleresco e ad un universale etico, al particolare egoistico loro interesse e alla machiavellica norma che insegna l'arte della volpe e del leone. Margutte e Morgante che vanno intorno quali cavalieri erranti sono come la vivente ipostasi di tanta parte di questo mondo cavalleresco regolato dalla cruda legge dell'astuzia e della forza. [...] Ma al contrario, non sarà poi difficile trovare personaggi ed episodi in cui la cavalleria non solo viene accettata nella sua luce più nobile, ma sembra addirittura fornire il tema sentimentale del canto del poeta. La verità è che la cavalleria vive nel poema non come contenuto etico spirituale, ma come semplice elemento decorativo, come colore e luogo fantastico, mutevole pretesto ed occasione di spunti lirici.

Queste considerazioni ci permettono di scaricare di ogni responsabilità contenutistica di natura etica o psicologica il Morgante, e di limitarne il significato alla celebrazione assoluta di una fantasia, di un gusto, di uno stile. [...] Poiché il Pulci, che pur richiama, nel suo poema e nella sua stessa biografia, una vasta tematica di assetto morale e teoretico, rimane in sostanza uno dei più autentici temperamenti di artista puro, di poeta ingenuamente fantastico del suo tempo. [...].

(G. Getto, *Studio su «Morgante»*,
Olschki, Como 1944)

Se si volesse ricondurre tutto il pensiero machiavelliano a un motivo generatore e onnipresente, bisognerebbe meditare sul confronto con il momento oscuro e negativo della storia. Quel che resiste alla interpretazione razionale degli accadimenti, e perciò resiste allo sforzo di *previsione*, è «fortuna». Il lavoro dell'interpretazione è tutto rivolto a superare questa resistenza, a cancellare il margine irrazionale-imprevedibile della «fortuna» (la malattia del Valentino, per esempio). Nell'interpretazione della rovina d'Italia, Machiavelli ha toccato la soglia della integrale razionalizzazione («questi nostri principi [...] non accusino la fortuna»), ma subito ha dovuto restituire al quadro un fattore di rischio, che la previsione deve considerare ma non può dissolvere: «perché, non avendo mai ne' tempi quieti pensato *ch'e' possono mutarsi*». L'interpretazione-previsione non può eliminare il rischio: la sussistenza irriducibile del quale deve essere ragionata come «calcolo» del massimo pericolo (e, quindi, della migliore attrezzatura: «fare provvedimento e con ripari e con argini»). Questa ineliminabile insicurezza fa, dell'agire, un agire *politico* in senso proprio; da essa – come si è visto – e non da altro, nasce la necessità della forza e della frode («perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene che ruini in fra tanti che non sono buoni», XV, 5).

Nel capitolo XXV, l'esame dei limiti imposti all'agire conosce il massimo del rigore: «In universali», esso è

consegnato all'attesa di un «fiume rovinoso» la cui potenza sfugge a ogni misura: quanto al «particolare», gli individui che agiscono politicamente sono vincolati a caratteristiche di comportamento (in ultima analisi: scatto e prudenza, «impeto» e «rispetto») il cui riscontro positivo con la necessità del momento – la «qualità dei tempi», che richiede l'impiego dell'uno o dell'altro «modo» – è affatto casuale. È come se, di là dai suoi già riconosciuti lineamenti costituzionali [...], l'agire politico rispondesse a una *doppia velocità*, a un duplice principio operativo (azione risolutiva/azione logoratrice: Scipione/Fabio); e in questa determinazione estrema riflettesse tuttavia la «naturale» predisposizione alla cautela o all'audacia dell'individuo che di caso in caso è investito di comando, non già il risultato di una scelta razionale conseguente all'esame della realtà. Si intende che per Machiavelli la crisi italiana esige *impeto*, *non rispetto*; ma sarebbe vano consigliare «impeto» a un «rispettivo» e viceversa. «Infine, non consiglar persona né piglar consiglio da persona, excepto un consiglio generale: che ognun facci quello che li detta l'animo et con audacia», aveva scritto nel 1506, in margine ai *Ghiribizi al Soderino*.

(G. Inglese, *Introduzione al Principe di Niccolò Machiavelli*, Einaudi, Torino 2005)

Il Guicciardini delle opere storiche è quello stesso dei *Ricordi*: ma il vedere che, trasportato in mezzo alla moltitudine della storia e alla vivente complessità dei fatti, non si smarrisce, e che la sua discriminante e comprensiva cautela si trasferisce con maestosa sicurezza dal campo umbratile della riflessione a quello sconcertante della vita, lo innalza nella nostra estimazione. E così avviene che i *Ricordi* ci danno l'impressione d'una ponderatezza antieroica e le *Storie*, pur essendo dettate dalla stessa mentalità, ci danno un'impressione potente e grandiosa come nessun'altra della nostra letteratura.

La grandiosità caratteristica delle *Storie* del Guicciardini non è quella di pagine singole, dove il tono è più alto e la coscienza morale è più scopertamente interessata: quella delle veementi considerazioni che gli suggerisce la morte di Alessandro VI quella sul giudizio su Giulio II, una delle più belle prove della capacità del Guicciardini di adeguarsi alla levatura dei grandi e di cogliere con un giro potente del pensiero gli estremi significativi della loro vita. La grandiosità originale delle sue *Storie* consiste nella sua capacità di pesare e coordinare tutte le circostanze dell'agire umano: che è poi la qualità dei *Ricordi*. Senonché il pensiero del Guicciardini, messo a contatto con la materia viva e concreta della storia, diventa più vivo, più largo, più alto. E così avviene che le sue *Storie*, pur essendo lontanissime dall'astrattezza, sono aliene dalla minuzia, e che nessuno scrittore è più di lui compreso della dignità della storia.

Le pagine più belle della *Storia d'Italia* sono quelle della celeberrima introduzione: e rivelano chiaramente come nessuna altra, quella capacità di cogliere il flutto perenne degli avvenimenti umani e di sentirne la maestà, che è l'attitudine più alta dello storico e la qualità dominante del Guicciardini. Bisogna notare che anche questa qualità si collega con i *Ricordi*, il 161° e il 362°.

La maestà del Guicciardini deriva appunto da questa sua instancabile attenzione a tutti gli aspetti dei fatti, da questa sua forza nell'abbracciarli e graduarli tutti, da questo suo indefettibile senso dell'organica complessità della vita e della storia. Perciò la sua somiglianza con

gli scrittori classicheggianti del secolo è una semplice apparenza.

Il suo periodo, largo e complesso, è tutt'altra cosa dallo stile latineggiante del tempo. È pieno di cose e non ha parole inutili. Proporziona, con ritmo potente e senza un accenno di sforzo, i particolari e le linee culminanti dei fatti; accentra in panorami non pittoreschi ma intellettuali i personaggi intorno ai protagonisti, gli eventi spiccioli intorno all'avvenimento capitale.

Il Machiavelli scarnifica i fatti, riducendoli a schemi logici e psicologici, e ci dà un'impressione di grande forza mentale; ma non minore ce la dà il Guicciardini circoscrivendoli, chiarissimamente, nella loro intrezza e nelle loro molteplici interferenze. Il Machiavelli ci innalza con quella sua forza speculativa, il Guicciardini con quella sua calma potenza nel rappresentare la lunga catena degli eventi, nel darci il senso delle forze che animano la storia e la spostano senza posa.

Anche questa grandiosità del Guicciardini è tutta intellettuale, e niente pittoresca. Egli non si abbandona a riflessioni, e per lo più le assorbe nel modo stesso di presentare e collegare i fatti: ma l'esterno, il drammatico, il patetico che commuove sul momento e si spegne nel corso degli anni, non lo attirano. È più difficile trovare quest'animazione drammatica e patetica in lui che nel Machiavelli: il quale è, sotto ogni rispetto, temperamento più passionale del Guicciardini. Confrontate il racconto della congiura dei Pazzi nella storia fiorentina dell'uno e dell'altro scrittore. Lo stesso avviene nelle descrizioni dei personaggi, che nel Guicciardini sono molte, e robuste, ma sono sempre «caratteri», caratteri in azione, veduti attraverso gli atti significativi e i segni lasciati nella storia, non mai «ritratti». Vedete quello del Magnifico nelle *Storie fiorentine*, quello di Carlo VIII nella *Storia d'Italia*.

Così la sua narrazione e la sua argomentazione storica come i suoi «caratteri» sono senza fratture, senza soluzioni di continuità, e rivelano un intelletto di forza singolare. E per ciò la sua lettura non è facile e non è da tutti.

(A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Principato, Messina-Milano 1953)

Dietro il mondo fittizio delle figure e degli intrecci tradizionali, ciò che veramente costituisce la grandezza e l'originalità del *Furioso* sono l'energia attiva che gli dà slancio e lo sorregge da cima a fondo, l'empito fiducioso che ne pervade ogni pagina e la illumina, la varietà dei motivi che vi troviamo espressi e che sentiamo fortemente radicati nel cuore del poeta. La ragione della perplessità di tanti lettori, di fronte al tono generale dell'opera, consiste forse nel fatto che tra le due vie che gli si aprivano davanti, quella di battere in breccia le vecchie impalcature della letteratura romanzesca e quella di rinnovarle dall'interno con arte abilmente dissimulata, fingendo di prestarsi al vecchio gioco e in realtà immettendo in quel consunto scenario le forme della nuova sensibilità rinascimentale, l'Ariosto ha scelto la seconda. Mancando così visibilmente l'azione violenta di rottura, si è stati indotti a guardare ancora alla materia cavalleresca come al vero oggetto della poesia ariostesca. Onde poi l'impressione di ambiguità nel tono dell'opera e l'accusa al poeta di indifferenza morale e di scetticismo. In verità occorre proprio capovolgere i termini della questione, giacché l'Ariosto ci appare del tutto estraneo ormai, per mentalità e condizione storica, allo spirito aggressivo e polemico del Pulci come a quello candido ed emozionale del Boiardo, per i quali ancora è consentito istituire un rapporto concreto di reazione o di adesione tra la loro poesia e le istituzioni cavalleresche. Le quali istituzioni, essendo ormai superate definitivamente dalla coscienza rinascimentale nelle ragioni storiche e spirituali su cui erano state originariamente edificate, si riducevano nelle mani dell'Ariosto a puri elementi di più comoda mediazione letteraria. Anziché ad esse, perciò, occorre soprattutto guardare allo straordinario margine di libertà che l'Ariosto ha saputo conquistarsi entro i vecchi schemi. Perché ciò che conta non è notare quanto l'antica materia appaia nell'Ariosto irrimediabilmente svuotata dei suoi tradizionali valori (quasi che ciò dipendesse dall'azione corrosiva del poeta e non già dalle profonde trasformazioni operate dalla storia), ma piuttosto di quale e di quanta originale vita essa risulti arricchita per eccezionale compenso.

Se ci si persuaderà che la vera materia del *Furioso* non è costituita dalle antiche istituzioni cavalleresche ormai scadute nella coscienza cinquecentesca, ma propriamente da quella moderna concezione della vita e dell'uomo che in ogni pagina del poema è presente e liberamente celebrata (e non in antitesi con la vecchia, ma in se stessa, disinteressatamente, tanto perentoria è ormai la sua forza autonoma), apparirà chiaro che l'Ariosto non è affatto indifferente alla propria materia,

ma partecipa ad essa con tutto il suo impegno. Anzi, è egli stesso che la suscita, la foggia e la definisce, trasformando così il poema cavalleresco in romanzo contemporaneo, nel romanzo cioè delle passioni e delle aspirazioni degli uomini del suo tempo. E se tutto questo è avvenuto senza visibile spargimento di sangue, ma nella forma più semplice e naturale, il grande merito è da ricercare in quella condizione di straordinaria saggezza che l'Ariosto aveva saputo attingere attraverso un'attiva esperienza della vita. Quella saggezza consisteva in un'apertura serena e cordiale verso il mondo, fondata sulla conoscenza dell'uomo, della sua varia e anche contraddittoria natura, e sull'accettazione della realtà in tutti i suoi aspetti.

Proprio questa apertura verso il mondo, che caratterizza l'atteggiamento fondamentale dello spirito ariostesco, induceva il poeta a rivolgersi con interesse egualmente vivo a ogni manifestazione umana, a ogni sentimento, senza tuttavia risolversi in nessuno di essi in particolare. Questa virtù, veramente eccezionale nell'Ariosto, di concedersi sinceramente ogni volta alla verità di un affetto, di una passione, e quindi di riprendersi al momento giusto per rivolgersi ad altro affetto, ad altra passione, spiega la particolare natura della narrativa ariostesca fondata essenzialmente sulla fluidità dinamica dell'azione, e quindi sul la velocità dei trapassi e sui mutamenti improvvisi di situazione. A un'arte siffatta sembra ozioso rimproverare l'assenza di personaggi di forte rilievo e di complessa psicologia, così come di un sentimento dominante. Non è difficile infatti rispondere che l'Ariosto non mirava a figure autonome, alla creazione di caratteri veri e propri, né in senso obbiettivamente realistico né come riflesso lirico e intimista della propria autobiografia. Egli intendeva piuttosto creare delle figure che, di volta in volta, riflettessero soltanto un aspetto tipico della natura umana e non già che ne esaurissero l'infinita varietà. Agiva dunque nei confronti dei personaggi con intenti riduttivi e semplificatori, senza preoccuparsi di una immediata e circostanziata definizione sentimentale (del ritratto a tutto tondo, in piena luce), ma curando soprattutto la coerenza dei loro atteggiamenti nell'orditura complessiva dell'opera. Perciò la vita affettiva dei personaggi ariosteschi non è mai approfondita, se non per scorci rapidissimi e essenziali, nella sua interna dialettica. Ciò evita che essi si rinchiodano troppo a lungo in se stessi, bloccando il movimento narrativo e concentrando sul proprio "caso" tutta l'attenzione del lettore. Parlerei, al contrario, di una intensa vita di relazione, cioè di rapporti continui tra ciascun personaggio e gli altri personaggi, sì che le figure, anziché fare argine allo svolgimento della vicenda

o addirittura evaderne, ne vengono costantemente a rappresentare i protagonisti attivi o le vittime. Onde ben si comprende perché nel *Furioso* nessun personaggio riassume in sé compiutamente tutto lo spirito dell'opera, cioè tutta la "verità" ariostesca, ma si identifichi, con precisa e mai esorbitante funzione, con uno soltanto dei suoi innumerevoli registri.

Alla varietà dei personaggi corrisponde poi un'altrettanto ricca pluralità di motivi, di cui nessuno preminente. Neppure l'amore, che tuttavia costituisce il tema più frequente del poema. Prima di tutto per che l'amore nel *Furioso* si manifesta in modi diversi e talvolta addirittura contrastanti (da quelli puri e patetici a quelli sensuali e voluttuosi, da quelli eroici a quelli semplicemente puntigliosi, da quelli tragici a quelli comici e realistici), sì che nessuno saprebbe dire quali dei tanti "amori" ariosteschi può essere legittimamente considerato motivo fondamentale dell'opera; in secondo luogo perché accanto all'amore ci sono, nel poema, molti altri sentimenti espressi con altrettanta intensità e sincera adesione da parte del poeta: i temi dell'amicizia, della fedeltà, della devozione, della gentilezza, della cortesia, dello spirito d'avventura. E accanto ai temi per così dire "virtuosi" non mancano i temi opposti, non meno schietti dei primi: quelli dell'infedeltà, dell'inganno, del tradimento, della superbia, della violenza, della crudeltà. Non basta. Come la vita dei personaggi, anche quella dei sentimenti è, nell'opera ariostesca, una vita così strettamente correlata che i vari temi dell'opera s'intrecciano tra loro condizionandosi a vicenda e richiamandosi l'uno con l'altro per affinità o per contrasto. L'alternanza perciò, anche contigua, di motivi tra loro opposti (ad esempio: il tragico sublime immediatamente rincalzato dal grottesco), che ha creato tanta perplessità nei lettori del *Furioso* e ha fatto pensare a una ambiguità sentimentale del poema (al punto che taluno non ha voluto concedere serietà d'ispirazione se non all'uno o all'altro di quei motivi), in realtà corrispondeva alla disposizione dell'Ariosto a rappresentare con fedeltà il particolare nel molteplice, evitando con cura che ogni particolare di cui la natura è

doviziosamente dotata risultasse isolato e brillasse di vita propria e indipendente. Onde le smorzature repentine, l'alzarsi e l'abbassarsi tempestivo dei toni.

A un'arte che spaziava così largamente e che mirava a una così complessa rappresentazione della vita, molti pericoli sovrastavano. Primo fra tutti quello di approdare a una meccanica giustapposizione di figure e di temi, a una mera somma di risultati episodici, non a un organismo perfettamente fuso. E invece ogni pericolo di anarchia compositiva appare evitato, e l'opera ariostesca si presenta a noi come un esempio mirabile di unità e di armonia compositiva. La ragione è che l'Ariosto non si rivolgeva alla varietà della natura per il semplice gusto istintivo del romanzesco avventuroso, ma per cogliervi le leggi profonde che la regolano e la governano. Così quella varietà, anziché frantumarsi nelle mani, veniva rivelando, alla sua coscienza d'uomo moderno, quel segreto ordine dell'universo entro cui si conciliano, senza esclusioni di sorta, anche le opposizioni più irriducibili. Gli era dunque consentito, dopo uno scandaglio così acuto, di assumere lietamente nella sua opera tutta intera la natura, non considerando alcunché di essa meritevole di esserne escluso. L'unità che deriva da tale atteggiamento, e che il *Furioso* riflette fedelmente in sé, è tutt'altra cosa dall'unità di tipo medievale, immobile e con un centro fisso e prestabilito. E, proprio all'opposto, un'unità dinamica risultante dalla serie infinita dei moti della vita universale, compresenti nella loro totalità all'intelletto dello scrittore che li abbraccia e li rappresenta nei loro rapporti sempre diversi e inesauribili. Perciò il poema è solo apparentemente dominato dal caso (non si parli di "destino" che è concetto estraneo all'anima ariostesca). Tanto è vero che, mentre l'evento imprevisto sembra essere l'unico motore dell'opera, in realtà è la mente dell'Ariosto che ne predispone tutte le implicazioni e ne amministra con mano ferma e sicura tutti gli impulsi e le energie.

(L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1970)

Nella musica tende sempre a risolversi la sensualità tassesca: ce lo dicono, prima che il poema, quei madrigali fra i quali sono alcune delle sue liriche più belle e che, composti per essere musicati, hanno già in sé stessi una loro propria musica. In quei componimenti non costretti da uno schema metrico fisso, il poeta ha potuto abbandonarsi al gusto di fermare un'impressione fugace, affidando al libero alternarsi dei settenari e degli endecasillabi, al gioco parimenti libero delle rime, alle assonanze, alle allitterazioni, alle rispondenze di parole il compito di dare voce a quel fuggevole moto dell'anima. Ne sono nati epigrammi delicatissimi sulla quiete notturna tutti soffusi di un'intima sensualità ("Tacciono i boschi e i fiumi. E il mar senz'onda giace. Ne le spelonche i venti han tregua e pace. E ne la notte bruna Alto silenzioso fa la bianca luna. Amor non parli o spiri: Sien muti i baci e muti i miei sospiri" oppure "Ne l'aria i vaghi spirti, Han l'onde in mar quiete, Ogni fiume è più tacito di Lete"), o vaghe immagini di nubi ("Nubi, nubi volanti"), di acque, di luci. [...] Come alla musica, alla luce tende la sensualità tassesca: si direbbe che il poeta ami vedere quasi compendiato e affinato il mondo dei sensi in una figurazione luminosa. Non si associa nella sua fantasia l'immagine della donna a quella della luce? Armida, prima ancora che ne vediamo le fattezze, ci è presentata in tutto il suo fascino con una similitudine.

Argo non mai, non vide Cipro o Delo
d'abito e di beltà forme sì care.
D'auro ha la chioma ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare:
così qualor si rasserena il cielo
or da candida nube il sol traspare,
or da la nube uscendo i raggi intorno
più chiari spiega, e ne raddoppia, il giorno.

Quanti cieli, quante aurore, quanta misteriosa luce notturna nella poesia tassesca! Come a suo mito prediletto il poeta ritorna, senza staccarsi e senza ripetersi, al motivo lunare [...]

Nella contemplazione dell'"argentata luna" e delle "aurate stelle" come di tutte le visioni di luce e di cielo che illuminano la sua poesia si sublima e si purifica la sensualità del poeta, ma quelle stesse immagini lasciano pure intravedere al di là del mondo del senso un altro mondo a cui il poeta aspira e che più di una volta prende appunto in un'immagine di luce parvenza sensibile e simbolica. Perché, si sa, nel mondo del senso non si chiude la poesia tassesca; e nemmeno si appaga il Tasso del tutto di quell'estrema raffinatezza di modi, che

l'ispirazione sensuale gli ha fatto ritrovare e che permane in tanta parte della sua opera maggiore. Il poeta raffinatissimo, che nel madrigale sopra citato sembra voler rifrangere la luce lunare in infiniti punti luminosi per meglio goderne l'incanto e che con simile arte sa rendere nel poema le seduzioni dei sensi, è pure il poeta della severa, epica narrazione della marcia di Svenno verso la morte e la gloria tutta cose e aliena da ogni indugio e fiorettatura ("Duo mila fummo, e non siam cento"), è il poeta di certe immagini prive della solita vaghezza, ma dotate di un'unica sublimità, come quella della similitudine in cui si eterna l'ultima gesta di Solimano ("Grande ma breve fulmine il diresti Ch'inaspettato sopraggiunga e passi, Ma del suo corso momentaneo resti Vestigio eterno in dirupati sassi") o di certi versi rudi e scabri, come quello che riassume lo spettacolo offerto dalla battaglia fra Cristiani e Saraceni agli occhi di Solimano che la contempla dall'alto della torre prima di lanciarsi nella mischia mortale: "l'aspra tragedia dello stato umano": è questo l'altro polo della poesia tassesca. La tragedia appena accennata nell'Aminta ("Tu taci? Ami tu, Silvia? Ami, ma invano") è al fondo dello spirito del poeta, che lo ritrova al di là del vagheggiato e accarezzato mondo dei sensi.

Sempre, quale sia la passione che li possiede, la "tiranna passione", torna alla mente leggendo dei personaggi tasseschi un verso che si incontra nell'episodio di Gernando provocatore di Rinaldo e da lui ucciso: "Quel cieco impeto in lui ch'a morte il mena": tutti infatti sono trasportati come da una forza che, pur sorgendo nell'interno del loro petto, pare ad essi estranea e che può condurli, senza che sia dato ad essi contrastarle, incontro alla morte. Tali ci appaiono Tancredi, Erminia, Armida; tale Solimano, che, mentre persegue con animo invitto un suo proposito di vendetta, è trascinato di sconfitta in sconfitta, sino a quella disperata sortita a cui non sappiamo se sia stato spinto dal volere di Dio o da una oscura, inconfessata volontà di morte:

O che sia forse il proveder divino
che spira in lui la furiosa mente...
o che sia ch'a la morte omai vicino
d'andarle incontra stimolar si sente;

Aleggia veramente sui personaggi della Gerusalemme un senso di fatalità; bene al solito l'ha rilevato il Donadoni, mostrando come in tutto l'episodio della morte di Clorinda si senta la presenza del destino. Pensoso Solimano, in un momento di pausa, chiede ad Ismeno

quale abbia ad essere l'esito della guerra, nella quale si agitano le sorti della sua Asia:

Deh! dimmi qual riposo o qual ruina
a i gran moti de l'Asia il Ciel destina.

Ma nemmeno al mago è dato penetrare nel destino delle cose future, e insolitamente grave risuona la sua voce a far presenti i nostri limiti e il nostro dovere:

Ma ch'io scopra il futuro, e ch'io dispieghi
de l'occulto destin gli eterni annali
troppo è audace desio, troppo alto preghi;
non è tanto concesso a noi mortali.
Ciascun quaggiù sue forze e 'l senno impieghi
per avvanzar fra le sciagure e i mali...

Di questi limiti che sembrano spesso tanto angusti, si accorgono di quando in quando i personaggi tasseschi,

e in se stessi come fuori di sé scoprono un potere estraneo contro cui nulla possono. Si direbbe che, dopo la baldanzosa fiducia del Rinascimento, più fitta si addensi l'ombra del mistero attorno al breve cerchio entro il quale si esercita l'azione umana: se il Guicciardini accentua rispetto al Machiavelli nella sua storia il potere di quella forza estranea all'uomo che essi chiamano fortuna, il Tasso dà voce nella poesia a un senso nuovo di sgomento, da cui, dopo avere allargato di tanto i confini del suo operare e delle sue speranze, l'uomo si sente afferrato di fronte a un mistero che da ogni parte lo preme. Non per questo vengono meno gli spiriti titanici di un giorno: tanto più doloroso riesce il riconoscimento della propria impotenza che più non si risolve in una pacata accettazione dell'ordine dell'universo, nel quale così i nostri limiti come il mistero da cui siamo avvolti hanno giustificazione.

(M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1958)