

IL RINASCIMENTO e la letteratura italiana

a cura di Tarcisio Muratore

§.1 – RINASCIMENTO: ORIGINE E SIGNIFICATI – IL MANIERISMO

La parola *Rinascimento* o *Rinascenza* si trova e si divulga durante il Romanticismo. Michelet, nella sua *Storia della Francia nel sedicesimo secolo* dà come sottotitolo all'opera la parola *Renaissance*¹. La ricerca filologica, tuttavia «riporta all'Italia l'origine stessa di questa metafora, e soltanto nei nostri tempi la parola è stata riscoperta nel Vasari»² il quale, nella sua *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), distingue tra «la perfezione (antichità greco-romana), la decadenza (l'età post-costantiniana) e la restaurazione, o, meglio, la "rinascita"»³. Burckhardt, poi, ricollegandosi alla citata opera di Michelet, è lo studioso che contribuisce maggiormente alla diffusione del termine, con la sua celebre monografia *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860).

Secondo le tesi di Michelet, riprese e sviluppate da Burckhardt, «la grande conquista del Rinascimento italiano – nel corso del Cinquecento – risiederebbe nella scoperta e nell'esaltazione dell'uomo e della sua individualità. Le nuove idee nate in questo periodo della storia italiana porterebbero l'individuo al riconoscimento di sé, allo sviluppo della sua personalità»⁴. Nel Rinascimento, quindi, verrebbe portato a compimento il processo – iniziato dall'Umanesimo – di «liberazione dell'uomo dalla sua appartenenza e sottomissione a un ordine in cui è inserito (popolo, partito, corporazione, gruppo, ecc.)» e si attuerebbe «una vera e propria emancipazione dell'individuo»⁵.

Secondo Sapegno, d'altra parte, «in realtà il classicismo cinquecentesco [...] non è se non il riflesso esteriore [...] di una fondamentale classicità di atteggiamenti in cui si continua e si perfeziona l'aspirazione del secolo precedente a un sereno equilibrio di concetti e di forme, di realtà e di idealità, di spirito e di materia, a una piena concordia insomma dell'uomo con se stesso e con la natura»⁶. Stanti tali premesse, nasce «una civiltà nuova, del tutto umana e mondana, e cioè aliena da ogni preoccupazione trascendente, ma perciò capace di intendere e di apprezzare ogni compiuta realizzazione umana»⁷ in ogni campo: senza però che venga meno il senso del limite, «del freno, della misura»⁸.

Nell'equilibrio, nella classicità di atteggiamenti trovano posto e accordo alcune delle espressioni più alte e apparentemente più diverse del secolo: l'*Orlando furioso* e *Il Principe*, *Il Cortegiano* di Castiglione e le *Storie* di Guicciardini, la scienza di Galileo e l'arte di Raffaello e Michelangelo. Come afferma Barberi Squarotti⁹, la linea di sviluppo Umanesimo-Rinascimento è antitetica a quella medievale e tende a sostituire al teocentrismo di quella una visione antropocentrica, «che considera al centro dell'universo la persona umana, in grado di controllare le forze della natura e di costruire da sé il proprio destino». Al riguardo, Garin scrive che «l'orgoglioso mito della rinascita, della luce che fugge le tenebre, dell'antico che ritorna [...] sottolinea un animo nuovo, una forma nuova, uno sguardo nuovo rivolto alle cose; sottolinea, soprattutto, la coscienza desta di questo

¹ Russo, L., *I classici italiani dal '500 al '700*, Firenze, Sansoni, 1968, p. IX.

² Russo, L., *ibidem*.

³ Russo, L., *ibidem*.

⁴ De Vendittis, L., *Modi e forme della creazione letteraria in Italia – dal '500 al '600*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 420-421.

⁵ De Vendittis, L., *ibidem*.

⁶ Sapegno, N., *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, vol. II, pp. 5-6.

⁷ Sapegno, N., *ibidem*.

⁸ Sapegno, N., *ibidem*.

⁹ Barberi Squarotti, G., *Letteratura italiana, lineamenti, problemi, autori*, Messina-Firenze, D'Anna, 1987, pp. 225-226.

nuovo rinascimento dell'uomo a se stesso»¹⁰. Un simile "ridestarsi della coscienza" avviene attraverso «*l'acquisizione del senso della storia [...], nel vedere la storia e il tempo come dimensioni proprie della vita dell'uomo; nel liberarsi e staccarsi per sempre dall'immagine di un mondo solido e fisso, scandito nei suoi gradi e saldo nelle sue gerarchie, definitivo; un mondo che è cosmo da contemplare, su cui il tempo non incide, perché sicuro dell'eternità*»¹¹. Da tutto ciò derivano una «*fondamentale laicizzazione dell'esperienza umana*» e la nascita della società moderna¹².

Nel secondo Cinquecento, però, alla nozione di Rinascimento «*inteso come equilibrio psico-sociale e decoro formale*»¹³, si contrappone, a partire dalle arti pittoriche (Pontorno, Rosso Fiorentino, i Carracci...), la «*perdita di una nozione "serena" del reale, a favore di un contraddittorio complicarsi dell'esperienza umana*»¹⁴. Si tratta di quello che viene chiamato Manierismo, concetto che rivela «*un nuovo senso di inquietudine esistenziale, che si riflette nella rinuncia all'euritmia rinascimentale, e nella ricerca di un'espressione più problematica, tesa ad esprimere una visione ambigua del reale*»¹⁵. Così, per quanto concerne le arti figurative, la rappresentazione si avvale della linea contorta, del colore mirante alla creazione di effetti surreali e della forzatura espressionistica. Nel campo della letteratura, invece, il Manierismo si manifesta soprattutto nel «*gusto della ripresa, della variazione, della combinazione, della rielaborazione in chiave espressiva di modelli precedenti*»¹⁶. Ne deriverà un senso dell'artificio formale che, già presente in Tasso, troverà la sua massima espressione in Marino e in altri poeti barocchi.

§.2 – IL PRINCIPIO DELL'IMITAZIONE: LA «POETICA» DI ARISTOTELE

La regola letteraria diviene «*il criterio guida del classicismo rinascimentale*»¹⁷. Essa provoca il principio dell'imitazione che, già vivo nell'Umanesimo, «*tende a diventare sempre più rigido ed esclusivo, confluendo nelle linee della precettistica ricavata dalla "Poetica" di Aristotele*»¹⁸, opera tradotta in volgare nel 1536, ma già conosciuta in precedenza (nel 1498, infatti, a Venezia ne era stata pubblicata la prima traduzione latina, ad opera di Giorgio Valla). Le parti dell'opera aristotelica pervenuteci dall'antichità riguardano la tragedia e l'epica. Rispetto alla prima, Aristotele afferma trattarsi del più perfetto tipo d'arte e ne individua l'anima, il centro, nel "mito", il quale si fonda sulla "mimèsi", ovvero sull'imitazione della realtà, della "natura", da cui derivano i fatti e i casi rappresentati. In particolare, secondo lo Stagirita, il tragediografo può trovare tale materia mitica «*già fissata nella tradizione, che giova conservare e non modificare*»¹⁹; il che spiegherebbe la ragione per cui le tragedie, nonostante il loro grande numero, si aggirino intorno a un gruppo di argomenti in proporzione assai limitato.

L'attività mimetica, comunque, sarebbe incompleta, se si ispirasse unicamente a un fatto accaduto (oppure a un evento che "può accadere", al verosimile), riproducendo soltanto i nudi fatti, visti nella loro successione cronologica. Perché essa sia completa, ha bisogno della poesia, che fornisce ai fatti stessi i crismi dell'unità, della coerenza e quasi della "necessità". Secondo Aristotele, in definitiva, ciò a cui mira la mimèsi «*è la piacevole emozione che l'opera d'arte produce nei lettori o negli spettatori*»²⁰. In particolare, il filosofo ritiene che la tragedia eserciti sullo

¹⁰ Garin, E., *Interpretazioni del Rinascimento*, in «Antologia di documenti e di critica storica», a cura di A. Saitta, Bari, Laterza, 1985, pp.33-34.

¹¹ Garin, E., *ibidem*.

¹² Barberi Squarotti, G., *cit.*, pp.225-226.

¹³ Barberi Squarotti, G., *ibidem*.

¹⁴ Barberi Squarotti, G., *ibidem*.

¹⁵ Barberi Squarotti, G., *ibidem*.

¹⁶ Barberi Squarotti, G., *ibidem*.

¹⁷ Barberi Squarotti, G., *cit.*, p. 246.

¹⁸ Barberi Squarotti, G., *ibidem*.

¹⁹ De Vendittis, L., *cit.*, p. 432.

²⁰ De Vendittis, L., *cit.*, p. 433.

spettatore una funzione purificatrice (catarsi) e liberi – e non già istighi ad esse, come ritiene Platone – l'animo dello spettatore dalle passioni rappresentate sulla scena. Per quanto riguarda l'epica, poi, Aristotele scrive che essa «*deve avere le stesse forme della tragedia: essere semplice, complessa, di caratteri o di evento. Anche le parti [...] sono le stesse. C'è bisogno infatti dei rovesciamenti, dei riconoscimenti e delle emozioni, e inoltre deve possedere ben disposti i pensieri e il linguaggio*»²¹.

I teorici rinascimentali – per esempio, Trissino e Castelvetro – diedero a queste e ad altre parole (per esempio, l'unità di tempo, di luogo e d'azione) un «*valore rigidamente esemplare, cui tutti gli scrittori avrebbero dovuto attenersi*»²². D'altra parte, l'aristotelismo rinascimentale, in quanto è *misura* della realtà, cioè riduzione di essa entro un ordine logico e armonico, "ideale", non contraddice la precedente e parallela esperienza del neoplatonismo, «*ma la contempera in un equilibrio tra il piano della natura e quello dell'idea*»²³.

Infine, anche l'imitazione di cui parlano i Cinquecenteschi è un concetto ambivalente; al riguardo, Russo afferma: «*L'imitazione umanistica o rinascimentale [...] era un'astuzia della storia: si credeva di imitare, e nelle otri vecchie si immetteva il vino nuovo*»²⁴. Lo stesso Machiavelli, dal canto suo, mentre afferma il principio dell'imitazione (si legga il paragrafo 1 del cap. VI del *Principe*), rivendica pure la sua spregiudicatezza e la sua indipendenza dagli antichi scrittori politici che lo hanno preceduto.

§.3 – TEMATICHE PECULIARI

Come scrive De Vendittis, «*raggiunta, attraverso lo sviluppo dell'individualità, la coscienza di sé, l'uomo del Rinascimento si volge alla scoperta del mondo esteriore, prendendolo a soggetto degli studi scientifici o artistici*»²⁵. Così, se da un lato i viaggi favoriscono un certo gusto per l'esotico e lo sviluppo della trattatistica geografica e della cosmografia, dall'altra, lo spirito di osservazione e di investigazione stimola l'avvio della ricerca sperimentale, i cui antesignani possono venire identificati in Leonardo da Vinci, in Toscanelli e in Pacioli. Parallelamente, la "scoperta" della storia – alla quale si è accennato in precedenza – trova nella trattatistica di Machiavelli e Guicciardini le sue massime espressioni. Tuttavia, mentre l'autore del *Principe*, «*sulla scorta delle personali vicende e di un'ampia riflessione intorno alle leggi della storia, si sforza di dare una risposta ai problemi politici e militari dell'Italia del tempo*»²⁶, il secondo invece «*rinuncia a ricavare dalla storia una precettistica di carattere generale*»²⁷ soffermandosi piuttosto sui moventi umani che la determinano.

Dopo Machiavelli e Guicciardini, «*la storiografia e la trattatistica politica restringono il campo dei loro orizzonti, facendosi espressione [...] di visioni particolaristiche e di soluzioni utopiche*»²⁸ prive di un'effettiva incidenza sociale. Per quanto si riferisce alla "svolta" utopica, essa viene favorita da quegli «*storici della nuova età*», come li definisce Barberi Squarotti²⁹, che si interessano agli usi e ai costumi delle popolazioni lontane (si legga, ad esempio, Paolo Giovio), partecipando della «*nuova sensibilità alimentata dalle scoperte geografiche*» e dai resoconti e diari di bordo come quelli di Pigafetta (1524-1525) e di Sasseti (1580 ca.); si può citare, al proposito, il *Mondo savio e pazzo* del fiorentino Francesco Doni che, non a caso, è anche l'editore dell'*Utopia* di Tommaso Moro (1510-1516), tradotta da Ortensio Lando.

Dalla medesima apertura al mondo esteriore può farsi discendere quel "valore estetico del paesaggio" che «*gli uomini del Rinascimento italiano furono i primi, tra i moderni, ad osservare*»³⁰,

²¹ Aristotele, *Poetica*, Milano, Rizzoli-BUR, 1987, pp.203-205.

²² Barberi Squarotti, G., *cit.*, p. 247.

²³ Barberi Squarotti, G., *ibidem*.

²⁴ Russo, L., *cit.*, p. VII.

²⁵ De Vendittis, L., *cit.*, p. 427.

²⁶ Barberi Squarotti, G., *cit.*, p. 229-230..

²⁷ Barberi Squarotti, G., *cit.*, p. 234.

²⁸ Barberi Squarotti, G., *cit.*, p. 235..

²⁹ Barberi Squarotti, G., *cit.*, p. 237.

³⁰ De Vendittis, L., *cit.*, p.428.

investendo il paesaggio stesso di un contenuto poetico suo proprio, «di un'anima sua», senza considerarlo più come un semplice elemento decorativo di un contenuto poetico preminente. Tramite questa attenzione per il mondo sensibile fu possibile l'attuazione di quel processo di «immersione nella realtà terrena iniziata dal momento in cui l'uomo fu posto al centro dell'universo» e si sviluppò quel nuovo sentire che «segnò un orientamento decisivo dello spirito verso la pura realtà naturale (il cosiddetto "naturalismo" del Rinascimento)»³¹.

§.4 – ASPETTI LINGUISTICI

Per quanto riguarda la cosiddetta "questione della lingua" e il prevalere delle tesi "classicistiche" di Bembo, occorre insistere sul fatto che, nel corso del Cinquecento, «la norma grammaticale e lessicale tende a un rigore crescente» e che «la grande maggioranza [dei letterati] si sforza, con risultati or più or meno felici, di seguirla»³². L'instaurazione sempre più rigorosa di tale norma trova l'alleato decisivo nell'editoria, il cui sviluppo va di pari passo con quello della stampa. Infatti, «gli editori mirano a rendere più regolare l'ortografia, più ricca e razionale l'interpunzione [...]; gli arcaismi, i dialettismi, i latinismi troppo spinti sono talvolta sostituiti»³³, spesso anche in modo arbitrario. Altre volte, sono gli stessi autori a rivedere i propri testi, per adeguarli a nuove concezioni linguistiche e grammaticali oppure a nuovi gusti stilistici. L'esempio più insigne di passaggio da un volgare illustre di tipo "padano" al toscano letterario è quello di Ariosto.

Non infrequente, poi, è il caso in cui «il desiderio di conformare la lingua alle regole grammaticali che si stanno sempre più rigorosamente prescrivendo fa sì che qualche scrittore sottoponga un proprio scritto a un competente»³⁴; così, per esempio, Cellini richiede la consulenza del Varchi; mentre Vasari si affida ad Annibal Caro.

Per concludere e per fornire una maggiore obiettività di nozione, va detto che l'adeguamento alla norma grammaticale vede tra i suoi entusiasti proprio i Toscani; tuttavia, mentre Guicciardini accetta le regole di Bembo, l'Aretino invece – in un'epistola del 1531 – protesta per «le notomìe che ogni pedante fa sulla favella toscana»; e il Grazzini, all'inizio della sua *Strega*, lamenta che «la poesia italiana, toscana, volgare o fiorentina che ella sia, è venuta nelle mani dei pedanti»³⁵.

³¹ De Vendittis, L., *ibidem*.

³² Migliorini, B. – Balzelli, I., *Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 160.

³³ Migliorini, B. – Balzelli, I., *cit.*, p. 161.

³⁴ Migliorini, B. – Balzelli, I., *cit.*, p. 164.

³⁵ Migliorini, B. – Balzelli, I., *ibidem*.