

La serie «I contesti culturali della letteratura inglese» ha in programma la pubblicazione di volumi che intendono offrire allo studioso – e in particolare agli studenti universitari dei corsi di laurea specifici – i materiali necessari per affrontare i testi letterari con gli opportuni riferimenti ai contesti storico-culturali nei quali essi hanno trovato origine e si sono realizzati. Detti materiali, scelti fra i contributi più importanti della cultura anglofona, ordinati, introdotti e commentati da qualificati curatori, rispondono al desiderio sempre più sentito dagli studiosi di appropriarsi dello spazio culturale in cui i prodotti della fantasia per dir così «respirano» ed hanno «senso».

I volumi della serie saranno ripartiti in tre gruppi (i titoli segnati da asterisco sono già stati pubblicati):

PERIODI

*Il Medioevo**
*Il Rinascimento**
Il Barocco
*Il Neoclassicismo**
*Il Romanticismo**
*Il Vittoriano**
Il Novecento

GUSTI

La poesia metafisica
Il romance
*Il gotico**
Il sublime
L'estetismo

TEMI

*Il teatro elisabettiano**
*La grande festa del linguaggio: Shakespeare**
Il Grand Tour
Il romanzo borghese
Il flusso di coscienza
Il teatro dell'assurdo

La serie «I contesti culturali della letteratura inglese» è coordinata da Marcello Pagnini.

Il Rinascimento



a cura di Claudia Corti

RENAISSANCE
LITERATURE AGE
SHAKESPEARE, 1564-1616

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BARI
Dipartimento di Lingue e Tradizioni
Culturali Europee.
INV. Nr. 532-2-9000540

Società editrice il Mulino

Introduzione

Per una definizione di Rinascimento inglese

Che cos'è il «Rinascimento» inglese? La maggior parte dei critici tende a sottolinearne il carattere innovativo, ed i tratti rivoluzionari: la fuga in avanti, affrancata dalle costrizioni ideologiche e passionali; l'espansione dell'anima dinanzi alla bellezza del mondo fisico; i piaceri dei sensi; il dominio dell'uomo sulla natura; la sete di conoscenza assoluta. Tutte le aspirazioni, insomma, derivate dalla rottura delle catene feudali, dalle scoperte di nuovi continenti, dalla visione di Giordano Bruno di innumerevoli mondi in uno spazio infinito.

Altri evidenziano invece i tratti del Rinascimento inglese che ricordano il passato, i suoi rapporti organici con le tradizioni e le ideologie medievali, ma anche le caratteristiche di un capitalismo in via di formazione. Proprio quei tratti subito denunciati nel 1516 dall'*Utopia* di Thomas More, e in seguito smascherati dal genio teatrale di Shakespeare e Jonson. I conflitti sociali e politici, che divamparono inizialmente sotto forma di discussioni appassionate, non tardarono infatti a manifestarsi in vere e proprie guerre civili.

Eppure, anche i toni più severi, anche i sentimenti più accesi, son quasi sempre ammorbiditi da sfumature ironiche, smussati da tocchi di leggerezza, ingentiliti da commenti sapienti; tale è lo spirito che anima il trattato sulla poesia di Sidney, tale il sottofondo musicale dei componimenti di Spenser, tale il tessuto lirico dei canzonieri elisabettiani. Il Rinascimento inglese è uno straordinario complesso di tensioni, spinte e contropinte, alti e bassi, luci ed ombre, governato tuttavia dal senso ineliminabile, nel bene e nel male, della centralità, costruttiva o distruttiva, ma sempre operativa, delle funzioni e delle prerogative umane.

Cercheremo di enucleare con sistematicità i tratti distintivi di questo eccezionale fenomeno culturale; al quale dovremo tentare di dare subito, innanzitutto, una collocazione cronologica, collocazione che, nella storia critica, nella storia delle idee, e nella storia

tout court, ha subito più strappi e allentamenti della coperta di Procuste.

Problemi di periodizzazione

Nel tentativo di imporre limiti cronologici al Rinascimento inglese, si fronteggiano da sempre due «scuole», che chiamerò, con un grosso grado di semplificazione, quella della periodizzazione lunga e quella della periodizzazione breve. Per la prima (cui appartengono prestigiose storie letterarie quali i manuali di Baugh, Craig, Dobrée e Sola Pinto, Legouis e Cazamian, nonché le classiche *Cambridge* ed *Oxford History of English Literature*), il Rinascimento inglese può addirittura coprire l'arco di tempo fra l'ascesa al trono dei Tudor (1485) e la Restaurazione degli Stuart (1660); oppure fra le prime opere degli umanisti inglesi e gli ultimi drammi anteriori alla chiusura dei teatri, nel 1642. In ogni caso, la demarcazione inferiore tiene conto della svolta radicale e irreversibile determinata dal grande impegno religioso di Milton (con *Paradise Lost*, *Paradise Regained* e *Samson Agonistes*), le polemiche teologico-ideologiche di Dryden, e soprattutto la speculazione razionale ed empirica di Locke.

A questa interpretazione molto estesa del fenomeno della Rinascenza britannica, si oppone una concezione estremamente restrittiva del Rinascimento propriamente detto, per la quale si dovrebbero attribuire a quest'ultimo non più di venti o venticinque anni. Tillyard, per esempio, fissa due date secche, 1580 e 1605, nominando, quali autori più rappresentativi di quest'epoca letteraria, Spenser, Sidney, Raleigh, Hooker, Shakespeare e Jonson. Ma anche Legouis, che tende a spostare la conclusione dell'esperienza rinascimentale assai in basso (1625), non ne individua l'inizio prima del 1578, insistendo sul ruolo istitutivo e fondante di Lyly.

Ora, è innegabile che la massima fioritura letteraria si abbia nelle due ultime decadi del Cinquecento, ma è altrettanto innegabile che i presupposti culturali ed epistemici di quegli straordinari prodotti artistici siano da rinvenirsi nelle opere degli umanisti pubblicate nella prima metà del secolo. D'altra parte, è anche innegabile che il volgere del XVI secolo sul XVII (corrispondente storicamente al passaggio dall'epoca elisabettiana a quella giacomiana) sia contrassegnato da una profonda crisi ideologica, morale e cognitiva: la crisi di Amleto (simbolicamente del 1600) e di Lear (1605). Per bocca del principe danese, Shakespeare stravolge e

sbeffeggia i due capisaldi della visione dell'uomo rinascimentale: la fede umanistica nelle prospettive illimitate dell'individuo, e l'unità fra uomo e natura; per Amleto la terra non è che un deserto, la maestosa volta celeste un cumulo di vapori pestiferi, e l'uomo, con tutto il suo nobile razionalità e le sue facoltà incoercibili, la quintessenza della polvere. Nel *Re Lear*, Gloucester si fa portavoce della lacerazione dei legami sociali e dei rapporti umani, principi rinascimentali per eccellenza. E nel *Troilo e Cressida* (1601), Ulisse, ultimo *faber suae fortunae*, fa l'elogio del «grado», ideale di ordine e rango, evidenziando la paura di perderlo: il *degree* è il principio che domina sia la struttura dell'universo, sia la vita sociale; e la violazione di questa legge conduce sia alla catastrofe cosmica sia, nella vita civile, allo scatenamento della violenza, all'avidità, all'anarchia dell'*homo homini lupus*, al caos generale.

Mi sembra dunque di poter concludere con una certa sensatezza che hanno ragione gli storici della periodizzazione lunga nel considerare a pieno titolo come Rinascimento il primo Cinquecento (con le sue preziosissime opere di traduzione e diffusione della cultura classica, che offrirono i materiali ai letterati ed agli artisti), e non sbagliano gli storici della periodizzazione breve nel separare dall'esperienza rinascimentale quei prodotti letterari segnati dai grandi e gravi cambiamenti di passaggio epocale, più adatti ad essere inquadrati negli schemi concettuali del Manierismo e del Barocco. Volendo ricorrere alla tradizionale suddivisione di matrice anglosassone, che nomina le età storiche secondo i sovrani che si succedono, possiamo ricondurre il Rinascimento inglese (pur con le inevitabili approssimazioni del caso) al periodo Tudor: dall'inizio del regno di Enrico VIII (1509) all'incoronazione di Giacomo I Stuart (1603). Centro effettivo e virtuale, vera cerniera di tutti i movimenti e spostamenti interni del Rinascimento inglese, è dunque il regno di Elisabetta I (ascesa al trono nel 1558), la divina Astrea dell'impero politico ed artistico.

«La Mente dell'Uomo è la vera dimensione di questo mondo»: formazione ed educazione

La citazione, tratta da una lirica di Fulke Greville (poeta e drammaturgo cortigiano, compagno di scuola e di viaggi di Spenser), esemplifica quel peculiare valore attribuito all'uomo e alle sue capacità, che i letterati umanisti inglesi derivarono primariamente dai platonici fiorentini. William Grocyn e John Colet studiarono le

opere di Ficino, con il quale Colet tenne regolare corrispondenza; e Thomas More tradusse la vita di Pico della Mirandola dalla biografia originale del nipote di Pico. Appunto la centralità dell'uomo nella visione di Pico (l'uomo possiede in sé tutte le possibilità, e sta solo a lui scegliere di staccarsi dalle forme di vita inferiori per elevarsi fino a Dio), rielaborata e ridefinita dall'aristotelico Pomponazzi (l'uomo deve concentrarsi sui valori terreni, ed essere virtuoso nel comportamento quotidiano) diviene il nucleo fondante del pensiero umanistico Tudor, e ne giustifica la straordinaria fede ed energia.

Un parallelo, altrettanto fondamentale, apporto venne da Erasmo, supremo sintetizzatore e mediatore delle idee italiane per tutta l'Europa, «visiting Professor» – diremmo oggi – a Cambridge, dove illustrò in termini umanistici le epistole di san Paolo, amico intimo del massimo umanista inglese, John Colet, ed ancor più di Thomas More, cui dedica l'*Elogio della follia* (*Encomium Moriae*, con un gioco di parole sul nome dell'amico). Erasmo contribuì particolarmente a dare contenuti religiosi (di una religiosità non dogmatica) al Rinascimento inglese, che non fu affatto un movimento ateo: laico, illuminista, umanista per l'appunto, ma non irreligioso. Sottolineando gli stretti legami fra il classicismo ed il cristianesimo, Erasmo cristianizzò – per così dire – le idee umanistiche, in un processo di coniugazione della saggezza umana all'eloquenza (ed offrendo così un ulteriore modello ai filosofi ed ai letterati inglesi): il linguaggio è la funzione civile per eccellenza, quella che distingue l'uomo dal bruto e lo fa primariamente somigliare a Dio. Ecco perché Erasmo (sconvolgendo i teologi tradizionali) tradusse il termine *logos*, all'inizio del Vangelo di Giovanni, con *sermo*, e cioè *discorso*, anziché con l'asestato *verbum* della Vulgata, proprio per indicizzare il ruolo *retorico* del Figlio, il Dio-Uomo.

Sia riscoprendo i testi delle antiche civiltà, sia derivando attraverso Colet le idee del neoplatonismo, sia assimilando da Erasmo la funzione linguistico-creativa della mente, gli umanisti inglesi pervennero alla certezza che l'uomo può sempre plasmarci e riplasmarci, plasmando e riplasmando al tempo stesso la società. Passibile di formazione ed autoformazione, l'uomo è intrinsecamente perfezionabile. Intorno a questa idea di base c'è, fra umanisti e letterati, una significativa consonanza. Leggiamo, a mo' di esempio, il programma di Richard Mulcaster (nel suo trattato educativo *The First Part of the Elementarie*), tutto imbevuto di entusiasmo rinascimentale per la perfezionabilità dell'uomo: «Esaminerò anzitutto le

capacità naturali, che possono essere perfezionate, ed il modo in cui la natura stessa procede verso la perfezione». Come gli umanisti del continente, e come More, Sidney o Nashe nelle loro opere di finzione, il programma di Mulcaster propone un peculiare amalgama di passione, determinazione ed arroganza. Anima tutti la convinzione che *nihil humani alienum*, e che un'educazione adeguata produce una condizione umana ideale, come l'Atene di Pericle e la Roma di Augusto (ottimi modelli anche per il mito politico Tudor!).

La totale libertà di formazione ed autoformazione dell'uomo, da cui deriva l'esigenza di educazione umanisticamente intesa, è il perno della concezione rinascimentale inglese, come hanno ampiamente dimostrato gli studi soprattutto di Stephen Greenblatt, e anche di A.F. Kinney.

Il verbo *fashion*, incredibilmente ricorrente nella produzione letteraria e filosofica del Rinascimento inglese, conduce direttamente all'individuazione di quel fenomeno macroscopico e caratterizzante della educazione, ossia l'azione non solo del creare ma del crearsi, di formare il proprio io, che Greenblatt ha infatti chiamato «Renaissance self-fashioning». «To fashion his own life's estate», come dice Calidore nella *Faerie Queene* di Spenser, è l'ideale umanistico di base dell'uomo del Rinascimento inglese. Il concetto di formazione ed autoformazione non conduce unicamente alla necessità di educazione (che pur ne è, come vedremo subito, il tratto fondamentale), ma anche ad altre categorie umane ed umanistiche che vanno a sostanziare la produzione letteraria del periodo. L'idea di *cerimonia*, per esempio, il senso profondo di una sacralità ritualistica nelle regole di comportamento, relativo alla coscienza di un ruolo morale e sociale faticosamente conquistato con lo studio ed il perseguimento di modelli esemplari. Un principio di adattamento alle normative delle mansioni diviene perciò estremamente diffuso, e se ne fa interprete, fra i moltissimi, Richard Taverner nel suo *Garden of Wisdom*, del 1539: chi vuole occuparsi di affari pubblici non può fare a meno di «modellarsi [nuovamente *fashion himself*] secondo i costumi degli uomini».

Appunto la coscienza del proprio io accuratamente modellato, e del proprio ruolo industriosamente composto, induce nella coscienza rinascimentale il desiderio di *autorappresentarsi*: non solo nei fastosi cerimoniali di corte o nei *pageants* popolari, ma anche, e soprattutto, nella trasposizione letteraria ed artistica in genere. La creazione di personaggi fittizi risponde a molteplici esigenze: raffigurare la formazione della propria identità, per esempio, ma

anche evocare il modellamento (più o meno coercitivo) da parte di forze esterne non facilmente controllabili, oppure suggerire l'impulso a plasmare identità altrui. Un ulteriore prodotto dell'idea di formazione è la consapevolezza di appartenere tutti quanti, come entità sociali, ad un sistema culturale generale che, proprio in quanto tale, modella e condiziona gli individui che vi appartengono.

Ma, come accennavo sopra, la derivata prima del concetto di autoformazione è un bisogno vitale di istruzione umanistica. Che provocò subito, in termini sociali, una vera e propria esplosione di scuole «di grammatica» (quelle per ragazzi oltre i dodici anni); alla fine del secolo se ne contavano 109 sovvenzionate e 49 libere: «non c'è oggi una sola città sotto il dominio della regina» – scrive William Harrison nella *Description of the Iland of Britaine* del 1587 – «che non abbia almeno una scuola di grammatica». Ed in queste innumerevoli scuole, che ospitavano una media di 42 ragazzi, uno su 375 abitanti dell'intera popolazione dell'Inghilterra, insegnavano umanisti di grande statura intellettuale, da Lyly a Coote, da Mulcaster a Holland, da Udall a Camden, allo stesso Wolsey.

È denominatore comune di questi maestri, la convinzione che il miglior modo d'imparare la saggezza degli autori classici consista nell'appropriarsi delle loro strutture retoriche; e così riportano in auge il trivio medievale di grammatica, retorica e logica. La ragione, prerogativa distintiva dell'uomo, si attualizza primariamente nel discorso: come stabilisce la *Defence of Poesie* di Sidney, l'oratio è contigua alla *ratio*. D'altro canto, secondo la lezione di Quintiliano, l'abile oratore è sostanzialmente un uomo probò: *vir bonus dicendi peritus*; ecco allora che Thomas Elyot, nel trattato *Of the Knowledge that makes a wise man* (1533), chiama in causa, accanto all'oratoria, la filosofia morale: «Non può esservi eccellente oratore o poeta che non sia a parte di tutte le altre dottrine, e specialmente della nobile filosofia. [...] Specialmente di quella parte della filosofia che si chiama morale, la quale insegna la virtù ed il governo politico». Confortati dai testi classici da poco riscoperti e divulgati, gli umanisti Tudor mettono a punto un sistema educativo incentrato sull'*ars disserendi*, ovvero l'arte di: parlare correttamente, parlare in bello eloquio, argomentare in modo persuasivo. Tale arte composita avrebbe indirizzato l'uomo alla perfezione individuale, educandolo contemporaneamente a divenire un cittadino perfetto tramite la pratica delle *pisteis* aristoteliche (i modi della persuasione).

Gli umanisti inglesi istituiscono su queste basi la Nuova Cultura, la Nuova Sapienza, alla quale si permette di accedere con mezzi

approntati con molta precisione. Gli studenti usufruiscono di moltissime *epistole*, il cui modello di base è il *Modus conscribendi epistolas* di Erasmo (1522): formulari, raccolte di lettere-modello (la prima e più famosa è l'*Enemy of Idleness* di William Fulwood, del 1568, un'altra l'*English Secretary* di Angel Day, 1586), che nei casi migliori si propongono come antesignani del saggio, del trattato filosofico, e addirittura del romanzo moderno; per loro tramite, lo studente elisabettiano doveva sostanzialmente apprendere una tecnica di scrittura. C'erano poi le collezioni di *temi*, sull'esempio dei *Progymnasmata* di Aftonio, tradotti nel 1563 da Richard Rainolde: temi classici, come le favole di Esopo, ma anche relativi alla storia, come il discorso di Cesare, la descrizione di Serse, e perfino le allocuzioni di Riccardo III.

Fondamentali sono poi i modelli di *orazioni*, tratti da Aristotele, Cicerone e Quintiliano, con i quali venivano insegnati i tre generi di declamazione formale: epidittico, deliberativo e giudiziale. Non sarà mai sottolineata abbastanza l'importanza che questa pratica oratoria riveste per la produzione letteraria, dove si incontrano continuamente riverberi stilistici e contenutistici dell'arte allocutiva; il senso quasi fisico della duttilità, flessibilità, potenzialità immaginativa della lingua, diviene organizzazione strutturale e compositiva nella prosa di More, condizione necessaria per l'eufuismo di Lyly, pretesto distruttivo e ricostruttivo per i vortici discorsivi di Gascoigne e Nashe. Le scuole di grammatica contavano inoltre sul metodo della *imitatio*, l'arte di scrivere seguendo modelli specifici. C'è da osservare che l'uso dell'imitazione, nel mondo elisabettiano, non riguarda solo la letteratura; il senso acutissimo del Modello informa tutta l'episteme epocale, riflettendosi sui rapporti fra genitori e figli, per esempio (secondo l'esempio, modello per l'appunto, dei *Moralia* plutarchei), oppure sui rapporti fra sovrani e sudditi, o ancora fra scrittori e lettori. Sir Henry Sidney consiglia il figlio Robert di imitare il fratello maggiore Philip, e lo stesso Philip coglie quest'idea come premessa dei discorsi di Euarchus nell'*Arcadia*; l'*imitatio* configura l'intreccio e la caratterizzazione di *Euphues*, nonché del *Pandosto* di Greene; mentre la tragicommedia dell'*Unfortunate Traveller* di Nashe risiede nel fatto che Jack Wilton non riesce a trovare modelli di comportamento esemplare in un mondo immorale e corrotto.

Infine, sia i letterati che i didatti Tudor potevano esercitare l'ingegno ricorrendo all'ausilio dei *topoi* o *loci*, i famosi luoghi comuni, fonti di idee o espressioni assestate ed accettate universalmente, modi concettuali di collocazione e scoperta di affermazioni

o definizioni utili per mettere in evidenza determinati concetti o illustrare argomenti. Anche i *loci* erano disponibili in varie raccolte; c'erano i detti di Catone tradotti già dalla fine del Quattrocento, e soprattutto gli *Adagia* e gli *Apophthegmata* di Erasmo, tradotti rispettivamente nel 1539 e nel 1542; e quindi il primo ed il secondo *Garden of Wisdom* di Taverner; il *Treatise of Morall Philosophie* di William Baldwin, popolarissimo; e molti altri.

Per impreziosire ulteriormente l'eloquio, si poteva poi fare utile ricorso ai compendi di figure, tropi e schemi retorici, le cui fonti lontane rimanevano Cicerone e Quintiliano, la fonte intermedia Erasmo, e quella diretta la celebre *Epitome troporum ac schematum* di Johannes Susenbrotus (Zurigo 1540), convogliata in Inghilterra da Richard Sherry nel suo *Treatise of Schemes and Tropes* (1560), e da Henry Peacham nel *Garden of Eloquence* (1577 e 1593).

Se le scuole di grammatica ponevano le basi educative, le Università completavano il capolavoro della formazione. Enrico VIII fonda i tuttora più prestigiosi collegi di Oxford e Cambridge, e vi istituisce, negli anni Quaranta, il «Regius professorship in rhetoric»; Elisabetta è appassionata di dispute in latino cui partecipa attivamente per ore ed ore. Per capire a pieno il significato più profondo dell'interesse rinascimentale per l'*ars disserendi*, occorre aver chiaro che sia i docenti che i discenti umanisti non consideravano le esercitazioni compositive e retoriche come strumenti di ostentazione erudita fine a se stessa, bensì come mezzi per scoprire o riassetare le verità dell'esperienza tramite le variazioni imitative, la ricollocazione dei *loci*, il confronto di argomenti, narrazioni e favole. In tal senso, il Modello è di nuovo Erasmo, con la sua giustapposizione di virtù e vizi nella condizione umana, esemplificata nell'*Utopia* di More e nell'*Arcadia* di Sidney.

Perciò anche il Grand Tour, inaugurato proprio dagli umanisti, è visto come l'esplorazione geografica che fa da corollario alle conquiste linguistiche. Si impara a vivere, dice Ascham nello *Schoolmaster*, «non solo leggendo i libri nello studio, ma anche sperimentando la vita, lontano nel mondo». L'esigenza del *viaggio*, parte integrante della formazione rinascimentale, risponde anche all'esigenza umanistica di unire teoria e pratica, conoscenza e azione, come afferma ripetutamente Sidney nella *Defence*, e come illustra programmaticamente Robert Dallington in *A Method for Travell* (1598): «il fine del Viaggio è la maturazione della conoscenza, e il fine della conoscenza è il servizio della patria». Gli umanisti elisabettiani che viaggiano in Europa sono infatti spinti da interessi

decisamente pragmatici: vedere come agiscono gli altri governi per aiutare l'Inghilterra; ascoltiamo, per esempio, le parole di Jerome Turler, nel suo *The Traveller* (1575): «Dobbiamo osservare come in ogni tipo di governo l'Impero venga mantenuto, o incrementato, o perduto, e di quali leggi, ufficiali e Magistrati si forniscano quando avvertono che lo stato è in pericolo». Dallington raccomanda anche di tenere «un Giornale, dove annotare giorno per giorno le diverse Province in cui si passa, i loro prodotti, le città, gli edifici, i nomi e la portata dei fiumi, le distanze fra i posti, le condizioni del suolo, i costumi della gente e qualunque cosa rimarchevole». C'era anche da seguire un certo rituale: lo studioso era solito lasciare il suo nome nei registri di immatricolazione delle Università, frequentava con regolarità le lezioni, presentava le proprie credenziali alle corti e alle ambasciate; è il modello che troviamo nelle narrazioni di Lyly, Greene e Sidney, con i vari Euphues, Eubulus, Menaphon, Pirocles, Musidorus ecc., ma anche, con amaro e disilluso sarcasmo, con il Jack Wilton di Nashe.

Tornato in patria, lo studioso umanista riprendeva i contatti con le Università, dove dominava la prospettiva aristotelica dell'enfasi sugli studi retorici. La retorica utilizzava insieme grammatica e dialettica, assimilando dalla prima lo studio della sintassi, l'etimologia e l'allusione, e dalla seconda le costruzioni artificiose del dibattito – sillogismi, massime, analogie – trasformandole in tecniche di persuasione. La mente dell'uomo del Rinascimento veniva specificamente preparata al dibattito, al confronto di idee, alla diatriba. Gli studenti si esercitavano con le *controversiae* classiche, determinati paradossi presenti in ambigue o contraddittorie leggi romane, che offrivano modelli formali alle dispute.

Queste controversie – subito mutate nelle opere di finzione – si basano sulla molteplicità di significati che una retorica ridondante condivide con la creazione immaginativa. Ce ne fornisce un bell'esempio Leonard Coxe nella sua *Art or Craft of Rhetoric*: un uomo fa testamento, e lascia alle sue due figlie cento pecore, da spartirsi il giorno del matrimonio, «come loro vorranno»; ebbene, si chiede Coxe, quel «loro» si riferisce alle figlie, oppure agli esecutori testamentari che conservano il documento e custodiranno le pecore? Dunque un'affermazione può dar luogo a due o più interpretazioni, ed è compito del retore giudicare quale delle due sia la più veritiera, per poi persuadere il pubblico ad adottarla; insomma, non solo le parole, ma anche le conclusioni e le scelte operative sono intrinsecamente soggettive. Gli elisabettiani consideravano il linguaggio una logomachia, una continua contesa, per

cui promossero anche lo studio dell'antilogia, cioè la capacità di argomentare con pari successo entrambi i lati di un problema.

Ma, oltre al linguaggio, c'era il *corpo*: l'abitudine alla disputa retorica, alla contrapposizione dialettica, provoca anche il gusto di *creare i personaggi*, le persone contrapposte nel dibattito fittizio. Perciò gli studenti umanisti venivano educati alla *prosopographia* ed alla *prosopopea*. La prosopografia è la personificazione di un personaggio storico, la prosopopea lo è di un personaggio immaginario. Gli allievi dovevano continuamente scambiarsi i ruoli opposti, simulare personalità diverse, dovevano, in ultima analisi, *recitare*; la personificazione conferiva alla controversia particolare vivezza e carica emotiva. Si capisce come tale pratica venisse facilmente assorbita nelle poetiche del tempo, e direttamente attualizzata nella pratica letteraria: se Sidney, nella *Defence*, privilegia il Salmo di Davide perché «le sue notevoli Prosopopee ti fanno vedere Dio avvicinarsi nella sua maestà», Gascoigne e Nashe seguono More e Lyly nel creare personaggi ammonitori, persuasivi e spesso anche esemplari.

È ora importante comprendere che l'abilità linguistica, il controllo dell'*ars disserendi*, è, per gli elisabettiani, il segnale concreto della *saggezza*. Henry Peacham, nel *Garden of Eloquence* (1577), parla di «saggezza ed eloquenza, gli unici ornamenti che abbelliscono la vita umana». L'accoppiamento è assai significativo: saggezza ed eloquenza, in posizione perfettamente paritaria, sono due aspetti di un unico ideale (che è poi quello del gentiluomo e del cortigiano); un'eloquenza appropriata è infatti espressione della saggezza, in mancanza della quale sarebbe, a sua volta, vuota logorrea. Il Rinascimento inglese istituisce una forte connessione fra pensiero e modalità espressiva, come insegna ancora una volta Erasmo. In uno degli *Apostegmi*, Erasmo riferisce un aneddoto riguardante Socrate, il quale, ad un giovane inviato dal padre per «essere visto» dal filosofo, risponde: «Parla dunque, in modo ch'io possa vederti», significando così – spiega Erasmo – che «la mente dell'uomo si manifesta meno nel volto che nel discorso, poiché questo è lo specchio più fedele e sincero dell'anima». Saggezza ed eloquenza sono le caratteristiche fondamentali dell'oratore, il cui fine – secondo la lezione di Cicerone e Quintiliano – non è conoscere il bene, ma, attraverso l'eloquenza, spingere gli altri al bene.

Questa idea dell'oratoria viene assorbita nella poetica rinascimentale inglese, tant'è che Sidney incentra la *Defence of Poesie* sul potere di suggestione ed incitamento della letteratura:

In verità ho conosciuto uomini che anche leggendo *Amadis de Gaul* (che sa Dio quanti difetti abbia) si son trovati spinti alla cortesia, la liberalità e soprattutto il coraggio. Chi, leggendo di Enea che porta sulle spalle Anchise, non spera nella fortuna di compiere anch'egli un'azione tanto eccelsa?

La categoria della saggezza, per gli elisabettiani, ha uno specifico contenuto etico e pragmatico: è autoconoscenza, autoregolamento, moderazione, distacco intellettuale, costanza, razionalità, tutte virtù derivate dalla cultura classica, soprattutto dagli insegnamenti di Plutarco e di Cicerone, con la mediazione di Erasmo. È infatti tipicamente erasmiana quell'interconnessione fra virtù e sapienza che sostanzia l'ideale della saggezza umana. «Che cosa è più pernicioso per l'uomo? La stupidità», sentenzia Erasmo, che nel trattato sull'*Educazione del principe cristiano* sottolinea la necessità della cultura per chi vuole governare:

Come potrà dirigere al bene chi non conosce il meglio? O peggio ancora, chi considera massimamente appetibili le cose più perverse, completamente fuorviato dall'ignoranza e dai sentimenti personali? [...] C'è un unico modo di deliberare in un problema, e quello è la saggezza. Se il principe ne è sprovvisto, non sarà di maggior aiuto materiale allo stato di quanto lo sia un occhio privato della vista.

L'idea erasmiana trasmigra nella letteratura inglese: «No! Non può essere buono chi non sa perché è buono», proclama Philanax, il consigliere saggio dell'*Arcadia*, all'eroina Pamela, «colei nella cui mente la virtù governa con lo scettro della sapienza». E nella *Defence* Sidney commenta che «è palese come il controllo delle azioni si ottenga tramite la sapienza, e la sapienza tramite quella raccolta di tante sapienze che è la lettura».

Da parte sua Spenser, per bocca di Urania (in *The Tears of the Muses*), elogia la conoscenza in questi termini:

Che differenza rimane fra l'uomo e la bestia,
quando si spegne la celestiale luce del sapere,
e sono tolti gli ornamenti della saggezza?

L'etica della storia maestra di vita

Fra le discipline umanistiche privilegiate dal Rinascimento inglese, figurano al primo posto la filosofia morale e la storia, avver-

tite spesso come le due facce di una stessa materia, ossia il rapporto dell'uomo – e più specificamente dell'uomo di corte – con il mondo. Leggiamo quanto consiglia a suo nipote il segretario di stato Sir Francis Walsingham:

Poiché la conoscenza della storia è indispensabile per un gentiluomo, leggerete le *Vite* di Plutarco e insieme vi accosterete alla sua filosofia [i *Moralia*] che vi aiuterà a migliorare il giudizio su moltissimi casi della vita. Leggete anche Tito Livio e tutte le storie romane scritte in latino, ma anche libri sullo stato vecchi e nuovi, come la *Repubblica* di Platone, la *Politica* di Aristotele, le orazioni di Senofonte. E come in queste letture dovrete principalmente osservare il modo in cui si trattavano a quei tempi le questioni di governo, così dovrete applicarle agli stati del nostro tempo e vedere se possono essere di aiuto per noi oppure rifiutate, le cui ragioni ben ponderate perfezioneranno in breve tempo le vostre azioni ed il giudizio, sia nella vita privata che nel governo pubblico, se vi sarete chiamato.

La storia, dunque, come maestra di vita. Molti umanisti, coinvolti in affari pubblici, scrivono storie della nazione o della propria città, trattati sulla famiglia e sulla corte, un enorme materiale che andrà poi a confluire nella letteratura immaginativa: basti solo pensare ai drammi storici di Shakespeare.

È tipica di questo genere di produzione storiografica la commistione di idealismo morale e senso pratico. L'ideale del governante virtuoso e colto, esemplato nella *Institutio principis Christiani* di Erasmo (1516), è presente in moltissimi libri, ma trova la migliore espressione in *A Book Named the Governor* (1531) di Sir Thomas Elyot. Questo trattato, dedicato a coloro che «si possono ritenere degni di diventare governatori del bene comune», trasmette il senso tipico del Rinascimento inglese dell'ordine sociale e dell'organizzazione gerarchica, collegato all'interesse per l'educazione pratica, intellettuale ed estetica.

La storia stessa è vista in una luce sia morale sia pratica; il suo valore di fondo consiste nell'offrire lezioni al presente. Ricordiamo la definizione di Cicerone (nel *De oratore*) ripresa dagli umanisti inglesi: la storia è «testimone del tempo, luce di verità, vita della memoria, maestra di vita, messaggera dell'antichità». Si apprezza la storia perché le esperienze in essa registrate conducono alla saggezza, essendo la concretezza dei suoi esempi fortemente persuasiva. Le lezioni della storia sono sempre valide poiché la natura umana rimane sempre la stessa. Il Rinascimento assiste così alla nascita dello studio moderno della storia, con un approccio più

scientifico alle fonti ed alle prove, una nozione più precisa della cronologia, un nuovo interesse per l'epigrafia e l'archeologia.

E accanto alla storia c'era la filosofia morale, peraltro l'unica branca della filosofia accettata dagli umanisti. Disprezzando gli aspetti tecnici della filosofia, gli umanisti non miravano a trattare gli argomenti morali secondo un metodo rigoroso; né richiedevano un pubblico specialistico, cercando invece di rivolgersi ad una platea più ampia possibile. In tale senso, la discussione sulle virtù morali di Elyot, piena di escursioni vernacolari ed idiomatiche nei costumi e nei modi di comportamento, è paradigmatica di uno spirito e di una episteme. Anche i modelli tendono ad essere più letterari che filosofici: Plutarco e Cicerone finiscono per spiazzare l'*Etica Nicomachea*; e gli argomenti morali più ricercati sono di ordine pratico: buoni o cattivi consigli, amicizia o adulazione, assegnazione o ricusa di benefici.

Il saggio di Plutarco (dai *Moralia*) su *Come distinguere un adulatore da un amico* è fra i preferiti, e dimostra egregiamente il tipo di discussione morale prediletto dal Rinascimento inglese. Plutarco mette a disposizione diverse prove per individuare il vero amico, che ha a cuore i reali interessi del potente, ed è perciò pronto tanto a lodarlo nel bene quanto a biasimarlo nel male; per contro, l'adulatore serve solo i propri interessi e agisce sulla vanità del potente. L'adulatore più difficile da distinguere non è lo scontato parassita, ma chi sa assumere con facilità un tono franco e anche amaro. Il mezzo per smascherarlo consiste nel cambiare rapidamente opinione ed osservare le sue reazioni: il cambiamento veloce di atteggiamento morale tradisce l'adulatore. Il motivo dell'adulazione e dei buoni o cattivi consigli diviene dominante nell'espressione letteraria: Thomas More ne parla a lungo in *Utopia*, ed Elyot vi incentra una larga sezione del *Governor*. E ricordiamo che, per Shakespeare, la rovina di Riccardo II è dovuta agli adulatori che lo circondano, «le erbacce che le sue larghe foglie nascondevano».

Il saggio plutarco sul l'adulazione non si manifesta mai come discussione astratta; è infarcito di dettagli concreti, aneddoti, moltissimi esempi, e in tale forma viene preso a modello da Elyot, che si avvale di continue citazioni dai *Moralia* e dalle *Vite*. Quella dell'esempio è una vera e propria ossessione per gli elisabettiani: «chi intende persuadere», scrive Thomas Wilson nella *Arte of Rhetorique*, «deve essere bene equipaggiato di esempi». Erasmo osserva più volte che la discussione astratta non ha alcun valore se non è nutrita di esemplificazioni tratte dall'esperienza umana; per persuadere si devono presentare le cose in modo concreto. Nel

saggio *Sull'abbondanza*, insegna come riempire un tema di contenuti concreti: la semplice espressione «vi biasimeremo per la guerra» dovrà essere arricchita di dettagli che esemplifichino gli orrori bellici, come la distruzione dei campi di grano, l'incendio dei villaggi, i vecchi senza i figli e gli orfani, le vedove, l'abbandono delle arti, e così via. La qualità necessaria alla persuasione e l'ammaestramento è infatti la classica *evidentia*, ossia la vivacità rappresentativa, la capacità di dipingere con le parole. Le raccolte erasmiane di *Adagi*, *Paralleli* e *Apostegmi*, tutte piene di esempi, divennero per i letterati cinquecenteschi una sorta di pozzo di san Patrizio cui attingere a piene mani.

Religione e laicismo

Il Rinascimento inglese deve molto all'atteggiamento umanistico nei confronti della religiosità: un atteggiamento distaccato ed equilibrato, per nulla irreligioso o areligioso, ma nemmeno interessato alla religione come dimensione primaria dell'uomo; il Rinascimento inglese non si lascia condizionare dalla religione, per cui, anche dopo la Riforma, i letterati possono essere indifferentemente cattolici o protestanti.

Su tale peculiare laicismo religioso pesa soprattutto la lezione di Erasmo, che spingeva per una riforma moderata della Chiesa, la lettura diretta dei testi sacri, il comportamento fondamentalmente onesto dell'uomo. Il *Manuale del soldato cristiano*, pubblicato da Erasmo nel 1504 e tradotto da William Tyndale nel 1530, invoca una religiosità tutta spirituale, senza riti e cerimonie, ed invita l'uomo laico a leggere insieme ai classici la Bibbia. Il libretto erasmiano incontrò nell'Inghilterra Tudor uno straordinario successo (come del resto tutte le opere di Erasmo), e spinse molti studiosi a produrre opere devozionali inframezzate da traduzioni di brani classici. La rottura con la Chiesa di Roma spaccò il movimento umanista inglese, ma i più dichiararono fedeltà al re, mentre la politica culturale di Thomas Cromwell portò avanti la ormai ben assestata tradizione erasmiana di riformismo, ostilità contro i pellegrinaggi e la devozione ai santi, incoraggiamento alla lettura dei testi sacri nella lingua nazionale. Dopo il regno di Edoardo VI si ebbe un notevole impatto del radicalismo calvinista, che tuttavia non riuscì a cancellare la forza di una erasmiana religiosità moderata, adogmatica e laica, di cui fu permeato fin dal suo nascere l'anglicanesimo. Così che nella poesia religiosa elisabettiana, e poi

giacomiana, il pessimismo calvinista riguardo alla volontà ed al comportamento umano, nella dottrina della predestinazione, convive con l'ottimismo ed il razionalismo di Erasmo, convinto assertore della libertà della volontà di corrispondere con la grazia divina, e della cooperazione di umano e divino nella storia.

Tipicamente erasmiano è quindi l'impulso a tradurre i testi sacri in inglese, in modo che qualunque laico possa leggerli e comprenderli. Tale bisogno era stato espresso nella *Paraclesis* (cioè «esortazione») preposta all'edizione erasmiana del Nuovo Testamento (1516). Quando la traduzione di Tyndale della versione erasmiana del Vangelo giunse in Inghilterra, nel 1526, incontrò subito l'avversione delle autorità ecclesiastiche, sospettose di una tendenza luterana dell'umanista inglese. Alcuni vescovi la fecero bruciare, e Thomas More scrisse appositamente *A Dialogue concerning heresies*, argomentando che se è lecito tradurre la Bibbia nella lingua nazionale, si deve tuttavia restringere a pochissimi laici l'accesso ad essa. Una certa coscienza a favore della Bibbia inglese comincia comunque a guadagnare terreno dopo lo strappo da Roma, e già nel 1538 un editto di Cromwell prescrive che ogni chiesa abbia una copia della Bibbia in inglese, e che i ministri ne incoraggino la lettura per tutti. La versione ufficiale fu la Grande Bibbia del 1539, revisione della traduzione di Tyndale, la cui seconda edizione, un anno dopo, uscì con una entusiastica prefazione dell'arcivescovo Cranmer:

Possano qui le persone di ogni genere, uomini e donne, giovani e vecchi, istruiti ed ignoranti, ricchi e poveri, religiosi e laici, signori e signore, ufficiali, affittuari e operai, vergini, mogli e vedove, avvocati, mercanti, artigiani, contadini e tutti quanti, di qualunque posizione e condizione siano; possano tutti con Questo Libro imparare ogni cosa, ciò in cui debbono credere e ciò che debbono fare, e ciò che non dovrebbero fare, riguardo a Dio Onnipotente, ma anche riguardo a se stessi e agli altri.

L'arcivescovo invita i lettori a leggere «tutta la storia», imparando a memoria i brani più facilmente comprensibili, e meditando su quelli più oscuri in attesa di un'illuminazione da parte di Dio. Anche tramite questo procedimento sia le storie che la fraseologia bibliche divennero materiale di ispirazione letteraria; e così il programma religioso di Erasmo finì per produrre notevoli frutti poetici ed estetici.

La figura del poeta Thomas Wyatt illustra benissimo quell'interazione di vita e letteratura, e di religiosità e laicismo, che contraddistingue il Rinascimento inglese. Attivo nella vita pubblica, fu

imprigionato due volte per la sua amicizia con Anna Bolena e Thomas Cromwell; è facile capire perché il tema classico della quiete mentale ritorni incessantemente nella sua produzione lirica. Ammaestrato dalla difesa razionale di Plutarco contro le avversità della vita, il cristiano Wyatt perviene all'idea che l'onestà e la coscienza pura aprono la strada alla pace della mente, mentre un comportamento negativo è segno di ingratitude verso Dio. In due lettere, tanto personali quanto apoditticamente religiose, inviate al figlio nel 1537, il poeta gli raccomanda la fermezza morale di fronte ai «casi di questo travagliato mondo», consigliandogli di leggere gli Stoici, Seneca ed Epitteto, ma anche di tenere a mente la vita di suo nonno. Dove si può nuovamente cogliere la fusione di religiosità e laicismo tipica dell'episteme rinascimentale inglese.

Il mondo come sistema di corrispondenze

Per gli elisabettiani il mondo è, nella sua pienezza, manifestazione dell'infinita divina. Traduce l'ineffabile nel percettibile, poiché venendo a conoscere, e dunque a controllare razionalmente, la finitudine mondana che è però immagine di Dio, l'uomo riesce a impossessarsi dell'idea originale da cui procede l'immagine terrena. Il poeta, fornito di particolare sensibilità, è in grado di distinguere i livelli di gradazione fra il divino e l'umano, per cui, secondo Puttenham, è il primo osservatore della natura:

[I poeti] furono i primi a dedicarsi all'osservazione della natura e del suo operato, e specialmente dei corsi celesti causati dai continui movimenti dei cieli, ricercando il motore primo, e da lì gradatamente venendo a conoscere e ponderare quelle sostanze separate ed astratte che chiamiamo intelligenze divine o Angeli buoni.

Scoprendo le vie misteriose della «natura e del suo operato» (e dunque considerando fondamentalmente l'universo come un'unica e grande metafora) l'uomo del Rinascimento si accosta gradatamente all'idea di Dio; e per analogia diretta, il poeta-creatore trasmuta il concetto in linguaggio operativo. Il mondo sensibile diviene così una rete complessa ed articolata di corrispondenze che collegano i vari livelli della creazione, interconnettendo ed intermutuando i vari ordini di esistenza. Le categorie di *mundus* (gli elementi essenziali), *annus* (le stagioni atmosferiche), e *homo* (gli umori della tradizione galenica) confluiscono in un modello unitario, manifestazione della basilare armonia del cosmo fisico, dove

ogni elemento, sussunto alla struttura globale, la rappresenta in miniatura. La gerarchia delle essenzialità corrispondenti, nell'episteme rinascimentale inglese, non comprende solo elementi, stagioni ed umori, includendo anche, nel sistema analogico universale, le quattro età dell'uomo, per esempio, o i venti provenienti dai punti cardinali, i segni dello zodiaco, i pianeti dominanti... Nello *Shepherd's Calendar*, Spenser adatta la vita umana ai mesi dell'anno ed alle stagioni: l'anno che si approssima alla conclusione è metafora del declino dell'*homo*; i travagli della sorte vengono simbolizzati nelle «tempeste della Fortuna» e nelle «brine gelate della Preoccupazione».

Tuttavia, sussunta a tutte le analogie parziali, è l'analogia di base che collega macrocosmo e microcosmo, la suprema metafora che trasferisce il senso dal grande mondo della natura al piccolo mondo dell'uomo, informando tutti i livelli della creazione. Rappresentazione iconografica di tale motivo di fondo, è il celeberrimo diagramma della figura umana con le membra divaricate, inscritta in un cerchio, che suggerisce la divina geometria (fig. 1). All'interno del cerchio – appunto nel microcosmo – sono contenuti i quattro umori corrispondenti agli elementi cosmogonici: *melancholia*, equivalente alla terra; *pituuta*, o flemma, corrispondente all'acqua; *sanguis*, correlato all'aria; *cholera*, coniugata al fuoco. Quindi si trovano raffigurati i sette pianeti, e al limite estremo del microcosmo c'è la sfera delle stelle fisse con le costellazioni e i dodici segni dello zodiaco, che controllano le varie parti del corpo. Tutt'intorno al microcosmo, si distende il cerchio più ampio del macrocosmo, che corrisponde all'altro nei minimi dettagli: quattro sfere (come i quattro elementi umani), sette sfere per i pianeti e una sfera finale di stelle fisse che pone i limiti del macrocosmo, oltre il quale si estende l'empireo, che può essere solo immaginato.

Essendo l'universo un complesso sistema analogico di corrispondenze simboliche, il metodo di conoscenza deve consistere in un processo lineare di trasferimento di significato da un livello esistenziale all'altro. Ne consegue che, seguendo l'ingiunzione classica del *nosce te ipsum*, possiamo pervenire alla conoscenza dell'universo, dato che il rapporto microcosmo/macrocosmo consente lo scambio conoscitivo fra i due livelli. Ma ne consegue anche che, conoscendo se stesso, l'uomo può conoscere Dio, della cui perfezione l'armonia dell'universo è metafora. L'uomo conosce fondamentalmente Dio tramite lo studio della natura (è la via insegnata dai pitagorici), ma può anche relazionarsi direttamente con la divinità, condividendo il modello cosmico universale; cono-

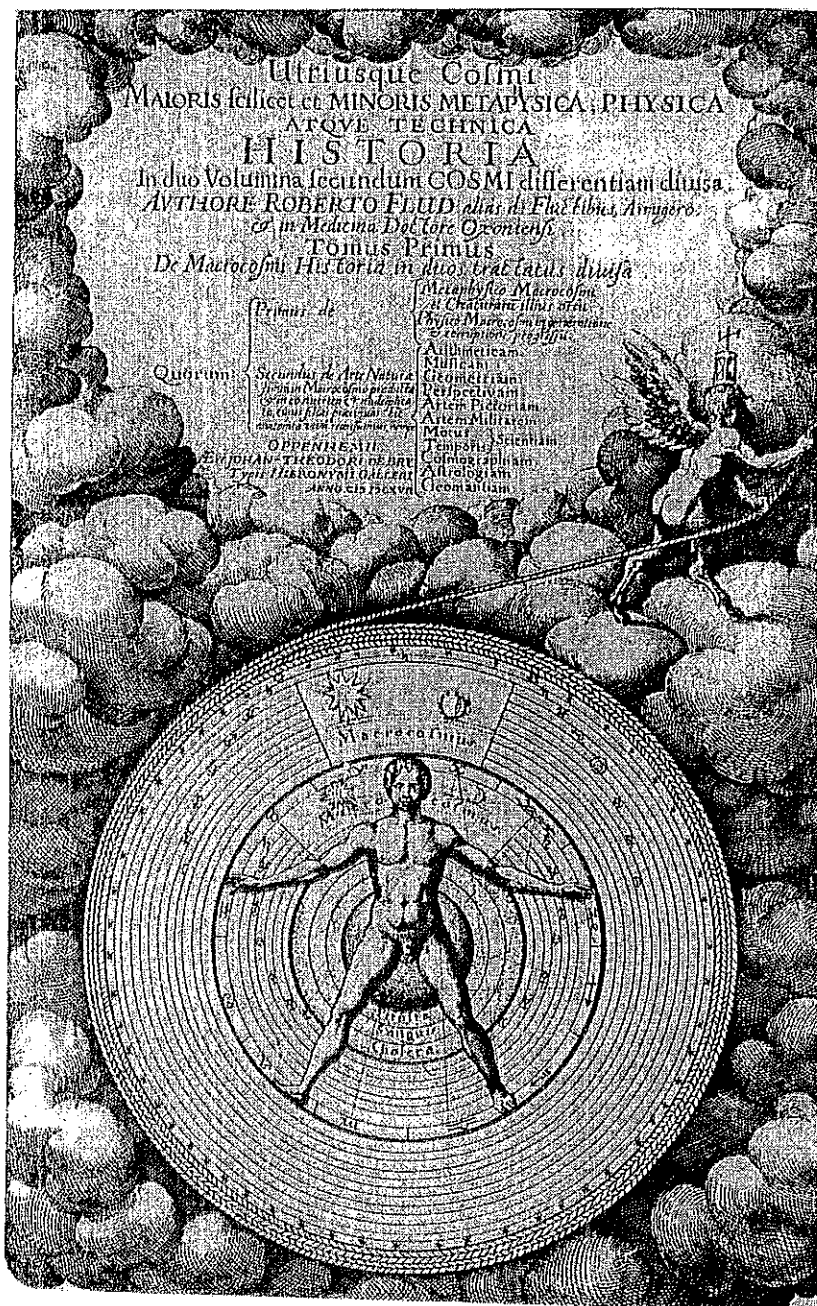


FIG. 1. *Microcosmo e macrocosmo* (frontespizio di *Utriusque Cosmi Maioris et Minoris Historia*, di Robert Fludd).

scendo se stesso, l'uomo conosce il Modello della propria natura creata.

Questa teoria della corrispondenza metaforica va ad incidere profondamente sulla concezione rinascimentale del ruolo del poeta, il quale vede intorno a sé un mondo permeato di simboli e metafore pronte per essere colte dalla sua penna. In ultima analisi il poeta-creatore non ha bisogno di inventare niente, ma di scoprire quel che Dio ha inscritto e prescritto nel libro della natura, dispiegato davanti ai suoi occhi; il ruolo del poeta è scegliere, fra le metafore a disposizione, quelle più efficaci. C'è tuttavia un aspetto più difficile della funzione poetica. Il poeta-creatore emula Dio, e dunque deve aderire alla verità divina; come sentenzia Sidney, la poesia «non è un'arte di bugie, ma di vera dottrina». Perciò la composizione poetica sarà rigidamente strutturata – proprio come il libro divino della natura – e non solo nella forma, ma anche nella tessitura concettuale; il poeta dovrà fare in modo che la *fiction* concordi con la realtà essenziale che si incarica di rappresentare. Anche il testo poetico, come il «testo» umano-naturale, è un microcosmo, un cerchio entro il quale un sistema di immagini parziali riproduce il sistema metaforico della grande Opera di Dio, così che arte e natura vengono a coincidere. Spiega argutamente Sidney che il poeta «porta i propri materiali, e non estrae il Concetto dall'argomento, ma crea l'argomento per il Concetto». Quindi la poesia può diventare divina, o almeno svolgere una funzione sacrale, nello svelare le intenzioni della divinità ed i suoi grandi disegni. Inoltre il poeta deve imitare la tecnica costruttiva-rappresentativa del Creatore per eccellenza: come Dio estende la propria metafora da un livello di creazione all'altro raggiungendo tutti gli ordini di esistenza, così il poeta deve inventare un circuito analogico per stabilire un continuum di significati dall'alto al basso e dal basso all'alto. La composizione letteraria deve configurarsi in una rete di corrispondenze attive, di modo che il significato globale venga trasmesso dalla disposizione delle parti, dalla struttura del testo.

Tuttavia il metodo compositivo del poeta differisce necessariamente da quello della divinità, poiché mentre Dio instaura la catena delle corrispondenze dall'alto della sua dimensione verso il basso dell'universo fisico, il poeta, Dio-Uomo, procede dal basso verso l'alto, muovendo dalle manifestazioni finite per risalire la scala fino a Dio. È ancora Sidney a stabilire il meccanismo, laddove sostiene che la poesia, fra tutte le arti umane, insegna all'uomo come «innalzare la mente dalla prigione del corpo, fino al godimento della propria essenza divina». In pratica, il poeta deve par-

tire dalla considerazione del particolare, del contingente, dell'immediato, per poi assegnarli un significato generale ed un valore universale; per eludere una frammentazione restrittiva dell'esperienza, deve avvalersi del sistema di analogie dell'universo descrivendone le implicazioni simboliche. Individuando e riproducendo i rimandi della struttura cosmica, il poeta attribuisce al proprio *particolare* una collocazione ed un significato nello schema totale: come dice Shakespeare, «un'abitazione ed un nome».

Facciamo un esempio pratico. Per significare il dovere del re di mantenere l'ordine nella società, al poeta basta dire che il re è un sole, e subito il lettore opererà un trasferimento cognitivo automatico dal cielo alla terra e di nuovo al cielo. Condividendo l'enciclopedia ed il codice culturale del poeta, il lettore sa che il sole ha su ogni suo lato tre pianeti, di cui regola con benevolenza il moto. Fra le tante descrizioni e rappresentazioni iconografiche del sole disponibili nel Cinquecento, è probabile che il lettore conosca almeno quella famosissima fornita da George Sandys nella sua traduzione del II libro delle *Metamorfosi* di Ovidio:

Il Sole è il Re di tutte le Stelle, e da lui esse ricevono ogni onore; i suoi cortigiani sono le Ore, i Giorni, i Mesi, gli Anni, le Età; la Primavera, l'Estate, l'Autunno e l'Inverno; egli non è solo loro Signore e moderatore, ma loro padre; e dal suo movimento procede la misura e la vicissitudine del Tempo.

Perciò il lettore può facilmente intendere che il re controlla le persone che gli stanno intorno con la stessa naturale benevolenza e maestria con cui il sole controlla i pianeti; e può anche rovesciare l'applicabilità della metafora in un processo di ritorno, ritrasferendone il significato dal livello mondano al livello celeste: il sole governa il cielo come un re il proprio stato. Insomma il poeta può procedere sia deduttivamente che induttivamente, sia rapportando lo schema divino alla coscienza umana, sia relazionando i dati sensoriali alle verità metafisiche. Tanto il poeta quanto il lettore sanno che il sole mantiene l'ordine nei cieli perché Dio ha decretato così. Spostando il modello al livello delle questioni mondane, il poeta può perciò comunicare al lettore come deve comportarsi un buon sovrano con i sudditi; la metafora del re/sole permette al poeta di spiegare al lettore ciò che non sa (quali sono i doveri del sovrano), nei termini di ciò che il lettore conosce (le funzioni del sole). E in tal modo il lettore abbandona il ruolo passivo di uditore per partecipare attivamente alla costruzione metaforica: si avvale del proprio sistema di competenze, del proprio campo di osserva-

zione, delle proprie esperienze, per collaborare alla metafora poetica, e quindi riconferma in maniera obliqua la corrispondenza cosmica.

Dalla coscienza estetica alle forme della letteratura

«Dio immortale! Che mondo vedo albeggiare! Perché non posso ritornare giovane?» – Così scrive Erasmo in una lettera del 1517, molto citata dagli umanisti inglesi suoi epigoni. Questa vivacissima e vitalistica autocoscienza è la migliore espressione dello spirito rinascimentale, immediato, esuberante e tenace al tempo stesso, conseguenza diretta della riscoperta umanistica degli autori greci, e soprattutto di Platone. Come ho già avuto occasione di accennare in questa Introduzione, proprio la forte consapevolezza di sé, di un sé formatosi attraverso lo studio e l'autodisciplina, determina l'impulso ad autorappresentarsi; e l'autorappresentazione più proficua è, per convenzione epocale, ma anche per statuto intrinseco, la rappresentazione letteraria, dove le maschere della *fiction* possono all'infinito accavallarsi, rifrangersi, riproporsi in forme molteplici più o meno dirette od oblique. È così che l'autocoscienza diviene sostanzialmente coscienza di un io estetico, e più precisamente letterario, che con l'io morale intrattiene rapporti sia centripeti che centrifughi: fondamentalmente autoincentrata, la rappresentazione letteraria rinascimentale si divarica tuttavia in mille filoni, smistati e coordinati dalla neonata consapevolezza moderna delle poetiche e dei generi.

E a proposito di generi, il primo che si impone in Inghilterra come tipicamente rinascimentale è quello della letteratura di finzione per eccellenza, ovvero la narrazione. Che trova infatti l'apogeo in tre opere, subito «canoniche», di tre diversi tipi di narrativa: la narrazione romanzesca dell'*Arcadia* di Philip Sidney, la narrazione di costume nell'*Euphues* di John Lyly, la narrazione picaresca dell'*Unfortunate Traveller* di Thomas Nashe. L'*Arcadia*, pubblicata nel 1590 (ma già circolante in manoscritto da molti anni), è espressione di una tipologia narrativa composita ed eterogenea: comprende la novella italiana, con i tipici intrighi domestici e le preoccupazioni di gerarchia sociale; l'ultima forma di romanzo greco, per la varietà di azione ed il conflitto fra amore e guerra; il romanzo cavalleresco spagnolo, con le sue avventure improbabili ed i sentimenti esasperati; il romanzo pastorale, pieno di *fantasy*, schermaglie amorose, mescolanza di prosa e versi; e infine il ro-

manzo picaresco, pieno di atteggiamenti cinici e modalità farsecche. *Euphues, the Anatomy of Wit* (1578), ed il suo seguito, *Euphues and His England* (1580), che ebbero qualcosa come sedici edizioni solo durante la vita dell'autore, più che narrazioni sono esercitazioni retoriche: l'esile struttura narrativa è poco più che un pretesto per ospitare monologhi didattici, verbose epistole e raffinatissimi dibattiti intorno all'amore. Per i contemporanei il maggior interesse dell'opera di Lyly consistette in quel dispiego di rocambolesche abilità e agilità stilistiche che difatti fecero subito coniare l'appellativo «eufuismo», per indicare quel particolare modo di descrivere e narrare; modo ripreso da Thomas Lodge nella *Rosalinde* (1590), la fonte narrativa di *As You Like It*, da Barnabe Rich in *Don Simonides* (1581), da Anthony Munday in *Zelanto* (1585): tutte opere che uniscono l'elaborazione discorsiva al tema tipicamente umanistico del viaggio e dell'apprendistato. E per finire, in *The Unfortunate Traveller* di Thomas Nashe (1594), la figura del picaro, o *rogue*, sostituendo il nobile cortigiano di Sidney ed il pretenzioso gentiluomo di Lyly, ne stravolge anche il linguaggio, codificato fino ai limiti dello stereotipo. Variamente ricondotto dalla critica o al genere picaresco del *Lazarillo de Tormes*, o al romanzo storico autoctono di cui sarebbe l'iniziatore, oppure alla cronaca nazionale, o ai *pamphlets* antipuritani, il romanzo di Nashe è sicuramente il prototipo della narrativa di Defoe e di Fielding, ed in quanto tale una pietra miliare della letteratura inglese.

Spostandoci dalla narrativa al genere lirico, come fenomeno di novità troviamo innanzitutto quello, relevantissimo anche sul piano sociale per la fortuna incontrata e la diffusione senza dubbio popolare, delle miscellanee poetiche, raccolte o antologie di «poems» e «songs» di vari e spesso diversificati autori. La più celebre del periodo, anche per effettivi meriti intrinseci, fu *A Book of Songs and Sonnets*, meglio conosciuta come *Tottel's Miscellany* dal nome dell'editore che la stampò nel 1557; comprendeva, fra i vari componimenti di anonimi o comunque irrilevanti poeti cortigiani, le straordinarie realizzazioni liriche di Thomas Wyatt e di Henry Howard conte di Surrey, i fondatori della sonettistica inglese. Le miscellanee che si rifecero in seguito al modello della *Tottel*, assai disomogenee per quantità e qualità di contenuti, tesero a inglobare una tipologia lirica molto differenziata: *A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* (1578) privilegiò la poesia allitterativa, mentre *A Paradise of Dainty Devices* di Richard Edwards (1576) favorì i componimenti religiosi o comunque di tono moraleggiante; *A Handful of Pleasant Delights* (1584) consiste principalmente di ballate,

mentre la famosa *English Parnassus* (1600) si orientò sulla raccolta di citazioni e frammenti (che si rilevarono utilissimi per la produzione sia poetica che drammaturgica). Molte delle poesie selezionate in queste antologie riportavano solo le iniziali del nome degli autori, altrettante erano erroneamente attribuite, e non poche riprodotte in modo sciatto e inaccurato; talvolta un'intera miscellanea veniva attribuita ad un unico autore importante, laddove era risultato di più autori minori, come attesta l'attribuzione a Shakespeare (per puri motivi di vendibilità) di *The Passionate Pilgrim* (1599), contenente solo pochissimi contributi shakespeariani. Anche la data di pubblicazione risulta spesso fuorviante, poiché tanti componimenti continuarono ad essere ristampati nel corso del Seicento nella stessa antologia, accanto a poesie di nuova ideazione.

Per quanto riguarda invece i canzonieri, i *songbooks*, la loro enorme fortuna va ricondotta ad una sensibilità musicale di fondo che permea tutta l'esperienza rinascimentale inglese: arie e madrigali (le prime di ispirazione spagnola, i secondi importati direttamente dall'Italia), canoni alternati o a più voci, con accompagnamento di flauti, liuti e verginali, venivano cantati ovunque, tanto a corte quanto nelle taverne o nei negozi; i *songs* facevano da sottofondo alle rappresentazioni teatrali, ed alla corte di Enrico VIII le liriche più strutturalmente facili e immediate venivano trasposte in musica. Il tipico pragmatismo inglese – ed a maggior ragione umanistico-elisabettiano – non tardò a convogliare questo fervore musicale in compendi e florilegi di frammenti e canzoni. Il primo canzoniere di madrigali (liriche di sei, nove o tredici versi con tre rime, da cantarsi a tre, quattro o cinque voci) raccolti da Thomas Whytehorne, apparve nel 1571, e fu subito seguito da una produzione cospicua di altre antologie, generalmente stampate in quarto ed a buon mercato, fra le quali si impose la tutt'oggi richiesta raccolta di William Byrd, *Psalms, Sonnets, and Songs*. Molto ricercati erano anche i *songbooks* di arie, liriche scritte per essere cantate con l'accompagnamento del liuto o dell'arpa o della viola da gamba; il primo florilegio fu fatto stampare nel 1597 da John Dowland, virtuoso del liuto, ma quello che si impose nel favore popolare fu senz'altro il *Book of Aires* (1601) di Thomas Campion, prolifico autore di altre raccolte di arie, di cui componeva sia la musica che i versi. Meno frequenti, ma più raffinati, i *songbooks* di balletti, componimenti poetico-musicali adatti ad accompagnare la danza. Assai significativo, anche per i temi trattati, è il canzoniere di Thomas Morley *The Triumph of Oriana, to Five or Six Voices*, che comprende venticinque *songs* di altrettanti autori, tutti in ono-

re della regina Elisabetta. Nel suo insieme, la produzione elisabetiana di canzonieri ammonta a più di cento raccolte: una cifra davvero impressionante, soprattutto se si pensa che copre poco più di trenta anni, dandoci perciò la misura della rilevanza epistemica del fenomeno sociale cui si riferisce.

E veniamo al sonetto (*sonnet* o *sonet*), o meglio, alla sequenza sonettistica, la forma lirica per eccellenza del Rinascimento inglese. Il modello è Petrarca, non tanto per lo schema metrico non sempre rispettato, ma per le sue caratteristiche interne: anzitutto il «concetto», l'analogia forte e arguta (per esempio, nella resa di Wyatt, il cuore dell'amante come un cannone caricato); poi l'ossessione della similitudine (l'amante come barca alla deriva, la signora come città assediata, il letto dell'amante come «tomba vivente»); e infine l'analisi ininterrotta delle passioni. Petrarca aveva creato il prototipo della sequenza di sonetti, in cui poter analizzare a lungo e a fondo il rapporto amoroso; ma più che per gli aspetti tecnici, pur ripresi, il modello italiano insegna agli elisabettiani la sistemica correlazione poetica dei sentimenti ad un linguaggio derivato dal neoplatonismo e dalla religione erotica dei trovatori. Se Sir Thomas Wyatt ed il conte di Surrey introducono in Inghilterra il sonetto petrarchesco, è sicuramente a Sidney, con *Astrophel and Stella* (pubblicata nel 1591 in tre edizioni pirata, ma circolante in manoscritto almeno dal 1582), che la sequenza sonettistica si impone come fenomeno culturale di primaria rilevanza ed influenza. I 108 sonetti della sequenza scandagliano il rapporto amoroso del poeta con Penelope Devereux, sorella del conte di Essex, favorito della regina; ma l'impatto autobiografico è solo un pretesto, poiché la sequenza (delineata sull'esempio del Petrarca e dei suoi imitatori francesi) analizza in maniera astratta e altamente formalizzata il conflitto di amore e ragione, trasferendolo su di un piano concettoso e retorico intessuto di consapevolezza teatrale. Il nuovo modello inglese stabilito da Sidney, e quindi riproposto da Samuel Daniel con la *Delia* (1592), da Thomas Lodge nella *Phyllis* (1593), o da Michael Drayton in *Idea* (1594) – per non nominare che i casi più illustri – trova infine l'apogeo con gli *Amoretti* di Spenser (1595), l'opera più rimarchevole del genere prima della comparsa dei *Sonetti* di Shakespeare, pubblicati nel 1609 (ma probabilmente già in corso di scrittura nell'ultima decade del Cinquecento). Gli ottantotto sonetti che compongono la sequenza spenseriana descrivono il corteggiamento di Elizabeth Boyle, seconda moglie del poeta, ed il loro matrimonio è celebrato nel poema *Epithalamion* aggiunto alla sequenza. Gli *Amoretti* configurano l'adattamento

della tradizione platonica e cristiana alla forma del sonetto. Se nel modello petrarchesco l'amore è frustrato, irrazionale, alienato dalla società, destinato ad un tragico fallimento, per Spenser l'amore è gioioso e destinato alla consumazione sacramentale, mentre la passione dell'amante è fondamentalmente e razionalmente benefica, pur nelle vicissitudini che deve contrastare. Dopo il canzoniere spenseriano comparvero altre raccolte di pura imitazione, manieristiche e spesso stucchevoli (la *Cynthia* di Richard Barnfield, la *Fidessa* di Bartholmew Griffin, la *Caelica* di Fulke Greville, tutte degli anni Novanta), e addirittura sequenze, peraltro lunghissime, non amorose ma religiose e devozionali, interessanti solo come curiosità epocali.

Se, pur con modalità diverse, sia nella sequenza sonettistica, sia nella varia tipologia romanzesca, l'autoconsapevolezza dell'io si sublima in forme altamente stilizzate e codificate, nella nascente voga della biografia e dell'autobiografia la rappresentazione del soggetto diviene diretta e referenziale. Nella biografia inglese del Rinascimento convergono il filone dell'agiografia medievale e della tradizione dei biografi classici (specificamente Plutarco, Svetonio e Tacito), come attesta la prima e maggiore opera del genere, la vita di Riccardo III di Thomas More (1513-14): opera tipicamente rinascimentale per la curiosità verso le pieghe della personalità umana e l'istintiva sensibilità drammaturgica che molto ebbe a offrire al *Richard III* di Shakespeare. Assai simile è l'impostazione della *Life of More* scritta da William Roper, genere dell'umanista, mentre un'altra celebre biografia, *The Life and Death of Thomas Wolsey* di George Cavendish (usata poi da Shakespeare e Fletcher per *Henry VIII*), configura un modello ripreso dalla *Fall of Princes* di Lydgate, e cioè la fatale tragedia dell'eroe che da umili origini perviene ai sommi onori e poteri, per poi precipitare rovinosamente nel disonore fino alla morte. La tradizione delle leggende dei santi informa invece l'influente *Acts and Monuments* di John Foxe (versione latina del 1554 e versione inglese del 1563), che tuttavia più che una raccolta di storie individuali è una sorta di calendario protestante di santi, pensato per contrastare la letteratura cattolica del medesimo genere. L'autobiografia è un fenomeno più ridotto e circoscritto, ma non meno interessante per una ricostruzione epistemica del Rinascimento inglese. Molto diversa dall'autobiografia rinascimentale italiana e francese, si sviluppa dalle forme affini della lettera, il resoconto di viaggi, o il trattatello pseudoconfessionale del tipo di *A Groatsworth of Wit* di Robert Greene; le più conosciute restano *The Vocation of John Bale* (1553), resoconto

della carriera del personaggio fino all'esilio decretato da Maria Tudor, *The Autobiography of Thomas Whythorne* (1576), interessante per i riferimenti a More, al cui circolo l'autore appartenne, e infine la tuttora godibile autobiografia di Sir Thomas Bodley, che ci racconta come fu fondata e organizzata (anche con significativi risvolti politico-religiosi, diventando subito un centro di propaganda anticattolica) la famosa Bodleian Library di Oxford.

Si è più volte insinuato nel nostro discorso il riferimento alla traduzione, uno dei fenomeni più macroscopici del Rinascimento inglese, cui conviene perciò dedicare un po' di spazio autonomo. La fiumana di traduzioni dal greco, latino, italiano e francese che invase l'Inghilterra dalla fine del regno di Enrico VIII fino al Seicento inoltrato, era motivata da curiosità e amore dell'avventura, ma anche da patriottismo e pragmatismo. Come gli avventurieri del mare, Drake e Frobisher, i traduttori elisabettiani furono scopritori di nuovi mondi; rendere in inglese le opere di Castiglione o di Montaigne, equivalse ad esplorare strani oceani, impadronirsi di ricchezze esotiche, ma anche piantare la bandiera inglese in terre straniere. Anche le traduzioni, come le esplorazioni geografiche, arricchirono gli ideali e le prospettive dell'uomo britannico; e tuttavia, proprio come i viaggiatori, i traduttori inglesi si avvalsero dei propri valori culturali, non esitando ad imporli agli «stranieri» che intendevano conquistare. Ed infatti i greci ed i romani di Thomas North, traduttore delle *Vite* di Plutarco, parlano come i gentiluomini di Londra, e si vestono come nel Cinquecento; l'Ovidio di Arthur Golding, che tradusse le *Metamorfosi*, si converte da gioioso, solare pagano in freddo e allegorico calvinista; la Didone di Richard Stanyhurst (traduttore dei primi quattro libri dell'*Eneide*) si trasforma da grande signora di un iperbolico amore, in una giovinetta civettuola che esprime in un inglese molto colloquiale la rabbia di essere piantata dall'innamorato. Osserva John Florio, a proposito della sua traduzione degli *Essais* di Montaigne, che i traduttori elisabettiani offrono ai lettori «la carne senza la salsa»; sarebbe più esatto dire che mettono sulla carne dell'autore il loro personale condimento. Pur citando spesso, a proposito della traduzione, il detto oraziano «qui quae desperat nitescere posse, relinquit» (chi dispera di eccellere, abbandoni), i traduttori non si facevano scrupolo di far violenza ai testi per adattarli alla propria cultura ed ai requisiti della propria lingua. C'è inoltre da osservare che, assai spesso, i traduttori non erano eruditi, per cui traducevano i classici da versioni italiane o francesi. In ogni modo, tradussero moltissimo, offrendo un enorme materiale alla letteratura ed al

teatro. Omero, Virgilio, e soprattutto Ovidio divennero patrimonio indispensabile per la produzione lirica; mentre gli storici greci e romani, una volta fatti conoscere da Thomas Nicholls (per Tucidide), Thomas Paynell, Alexander Barlay e Thomas Heywood (Salustio), e soprattutto dall'infaticabile Philemond Holland (traduttore di Livio, Plinio, Svetonio e Ammiano Marcellino) diedero un impulso fondamentale alla storiografia nazionale. Giunse infine la novella italiana, che ebbe subito un'accoglienza festosa; la si considerò documento di vita, di un popolo che di vita se ne intendeva. William Painter ne tradusse più di cento, raccogliendole nel celebre *The Palace of Pleasure* (1566-67), che divenne fonte primaria per gli intrecci dei drammaturghi elisabettiani. Come nell'antologia coeva di Geoffrey Fenton, *Certain Tragical Discourses*, Boccaccio e Bandello, spesso mutuati dal francese di Boistreau e Belleforest (non dimentichiamo che gli elisabettiani conoscono molto più il francese dell'italiano) sono gli autori preferiti. Ma, a proposito di autori italiani, la più importante e fortunata traduzione dalla nostra lingua fu indubbiamente la versione del *Cortegiano* del Castiglione, pubblicata in quattro volumi da Sir Thomas Hoby nel 1561; *The Courtier* fu uno dei principali modelli per i letterati maggiori del Rinascimento. E ancora a questo proposito, è interessante ricordare che la conoscenza inglese di Machiavelli, tanto rilevante per il teatro elisabettiano dove informa la figura del *villain*, non la si deve al *Principe*, tradotto solo nel 1640, bensì alla lettura di opere minori come *L'arte della guerra* e *Una storia fiorentina*, tradotte rispettivamente da Peter Whitehorne nel 1560-62, e da Thomas Bedingfield nel 1595; in realtà, gli elisabettiani appresero ad odiare Machiavelli principalmente dalla propaganda contraria di un ugonotto francese, Innocent Gentillet, autore di un *Contre-Machiavel* che ebbe un grande successo, anche prima di venir tradotto in inglese, nel 1602, da un certo Simon Patrick.

Il francese era indubbiamente la lingua straniera più accessibile per un elisabettiano, perciò le traduzioni dall'idioma gallico furono sia le più numerose in assoluto, che le più fedeli all'originale. A parte la prestigiosa versione dei *Saggi* di Montaigne ad opera di John Florio (1603), era apparsa in precedenza la traduzione delle *Cronache* di Froissart per mano di John Bourchier, e soprattutto, del medesimo autore, la versione inglese di *Huon de Bordeaux* (1534), che contribuì in maniera determinante a rinverdire in Inghilterra la tradizione romanzesca del ciclo di Carlo Magno, che tanto materiale ebbe a fornire sia a Spenser, sia ai drammaturghi elisabettiani.

È piuttosto singolare il disinteresse dei traduttori inglesi per il massimo autore del Rinascimento francese: uno strano iato è infatti significato nell'assenza di Rabelais, il quale, pur influente e citatissimo alla pari del nostro Machiavelli, non fu disponibile in inglese fino al 1653, data di pubblicazione della versione di Sir Thomas Urquhart dei primi due libri del *Gargantua et Pantagruel*; la traduzione di un frammento, intitolata *Gargantua His Prophecy*, è nominata nello Stationer's Register (l'elenco dei libri che ottenevano il diritto di stampa) del 1592, ma non se ne ha alcuna traccia, per cui, anche se venne pubblicata, andò sicuramente presto dispersa.

Anche numerosi autori spagnoli vennero tradotti nel periodo elisabettiano. Thomas North (il traduttore di Plutarco) tradusse anche il *Relox des principes* di Antonio de Guevara, come *Dial of Princes*, nel 1557, un'opera spesso citata come modello formale di eufuismo; e l'anonimo *Lazarillo de Tormes*, prototipo strutturale e compositivo dell'*Unfortunate Traveller*, e comunque arcimodello per il romanzo picaresco inglese, fu reso disponibile nel 1586 nella traduzione di David Rowland.

Ancora la traduzione, e specificamente la traduzione di opere italiane, è coinvolta in un'altra significativa manifestazione letteraria dell'episteme rinascimentale inglese, ossia la fioritura dei *courtesy* o *conduct books*, opere od operette incaricate di stabilire regole di moralità e modelli di comportamento sociale per la classe aristocratica o comunque elevata. Il prestigioso prototipo è *The Courtier* di Thomas Hoby, appunto la traduzione del *Cortegiano*, ma vi si avverte anche l'influsso diretto della *Civile conversazione* di Stefano Guazzo, tradotta da George Pettie nel 1581. In ogni modo, il *conduct book*, in quanto sistema di consigli di un genitore al figlio, di un maestro all'allievo, di un saggio al futuro sovrano e così via, è un fenomeno genuinamente inglese. Il *Basilikon Doron* di Giacomo IV di Scozia (il futuro re Giacomo I), approntato nel 1599 per ammaestrare il figlio Enrico, unisce alle discussioni filosofiche sul sovrano ideale (che deve esercitare soprattutto la moderazione e dar sempre prova di equilibrio) una serie di consigli pragmatici sulla scelta del cibo, gli sport e le pratiche religiose. L'anonimo *The Institution of a Gentleman*, del 1555, propone una curiosa casistica delle classi umane: 1) i gentili gentili, cioè gli aristocratici pieni di virtù morali; 2) i gentili non gentili, quelli di nobile nascita ma di condotta viziosa; 3) i non gentili gentili, quelli di umile nascita ma di grandi virtù; 4) i non gentili non gentili, ovvero quelli che nascono nel fango e nel fango vivono. Il più importante, e letterariamente ragguardevole «libro di condotta» è

comunque di gran lunga *The Schoolmaster* di Roger Ascham, scritto fra il 1563 ed il 1568 (ma pubblicato postumo nel 1570), che incontreremo più volte nel materiale qui antologizzato. Ascham tratta soprattutto l'educazione formale, ma non rinuncia a parlare di maniere e costumi che l'allievo deve mantenere dopo il completamento degli studi. Con uno stile diretto, idiomatico e vigoroso che diverrà esemplare per generazioni future di scrittori, Ascham si batte per un'educazione umanistica che sappia formare uomini tanto atletici quanto intellettualmente solidi, e ovviamente socialmente ben costruiti; se i suoi valori di fondo sono classici, per non dire accademici, le intolleranze sono tutte inglesi ed alto-borghesi: in molti brani scintillanti d'ingegno e di raffinata sapienza, inveisce per esempio contro la moda dei viaggi in Italia (vien da qui la famosa definizione «inglese italianato e diavolo incarnato»), ma censura anche severamente l'abitudine di bighellonare a corte in cerca di favori e benefici; attacca duramente la pedanteria in tutte le sue forme, scagliandosi soprattutto contro l'interpolazione nella scrittura letteraria di terminologie mutuata da altri e differenti campi disciplinari, e ancor più contro gli «inkhorn terms», i termini affettati, occasionali e peregrini.

La proliferazione di *conduct books*, a seguito dello *Schoolmaster*, sfida qualunque pretesa di catalogazione; ma si tratta in genere di banali imitazioni, prive di qualsiasi spunto di originalità, e per di più stimolate da fini secondari e quotidiani. Per dare un'idea del tipo di opere didascaliche prodotte sull'esempio di Ascham, citerò un breve brano, in versi, tratto dallo *English Schoolmaster* di Edmund Coote, apparso nel 1592: «Non portate gli abiti sbottonati, / né le calze senza giarrettiere, / tenete sempre pronti i fazzoletti, / lavatevi bene le mani ed il viso, o altrimenti non mi vedrete più».

La predilezione del Rinascimento per i libri di rapida consultazione e di applicabilità immediata, adatti alle più svariate occasioni, trova espressione anche nei *jestbooks*, antologie di racconti comici ed aneddoti arguti, in cui confluiscono varie tradizioni: la *facetia* latina ed il proverbio, l'*exempum* medievale e l'epigramma. *A Hundred Merry Tales*, stampato nel 1526 a cura di John Rastell, cognato di More, inaugura un nuovo genere di espressione letteraria, caratterizzato da una modalità di scrittura aspramente colloquiale e realistica, e da un tono espositivo impudente ed irriverente. Vediamone un campione:

Un uomo andò a confessarsi da un vecchio frate, dichiarando di essersi giaciuto con una nobile gentildonna. Il frate gli chiese in quale

luogo, ed egli rispose, in una bella camera, in un comodo letto, per tutta la notte. Il frate, nell'udire ciò, si strinse nelle spalle, dicendo: «Allora, per San Francesco, sei stato proprio bene!»

evidentemente implicando: «che ti confessi a fare, di quale peso ti vuoi liberare!»

Il *jestbook* di Rastell fu subito seguito dall'anonimo *Tales and Quick Answers*, florilegio di molte *facetiae* di Poggio Bracciolini e dei più canonici apoftegmi di Erasmo. Ogni facezia viene apoditticamente introdotta da una breve esposizione del suo messaggio moralistico; di questo tipo:

C'era una volta un uomo che promise in sposa la figlia ad un giovanotto, il quale la rifiutò, sostenendo che la ragazza era troppo giovane per maritarsi. Così gli rispose il padre babbeo: «Penso che sia più brava di te, poiché ha partorito tre figli al nostro parroco». Ecco! Questa storiella dimostra che gli stolti non sanno come e quando parlare; perciò sarebbe bene che stessero sempre zitti.

Assai diffuse furono le raccolte di facezie a spese del clero, oppure incentrate sull'ignoranza e l'inadeguatezza sociale dei gallesi; comparvero anche numerose *jest biographies*, antologie di aneddoti impertinenti attribuiti a personaggi storici o immaginari; i *Merry Tales Made by Master Skelton*, pubblicati a distanza di cinquanta anni dalla morte del più noto poeta di transizione fra Chaucer ed il Rinascimento, gli procurarono quella fama di mascalzone che gli rimase appiccicata fino alla fine del Settecento.

È impossibile non concludere la pur rapidissima rassegna delle forme più rappresentative della letterarietà del Rinascimento inglese, con una menzione del teatro, anche se tale genere, nella sua configurazione prevalentemente shakespeariana, è argomento specifico di altri contributi critici inclusi in questa stessa serie scientifica dei «contesti culturali della letteratura inglese».

Prima dell'esplosione del genio drammaturgico shakespeariano, il Rinascimento inglese assistette al prodursi di varie forme teatrali. Fin dall'inizio del Cinquecento si diffonde l'*interludio*, diretta derivazione del *morality play* adattato alle richieste epistemologiche dell'umanesimo: *The Nature and the Four Elements* di John Rastell mette in scena diversi caratteri allegorici di chiara ascendenza medievale, che tuttavia discutono sulle recenti scoperte geografiche; *Wit and Science* di John Redford (1530), oppure gli interludi di John Heywood, pur strutturalmente aderenti alle convenzioni della teatralità medievale, mettono in scena un dibattito

di idee tipicamente rinascimentale, incentrato sull'educazione, la vita cortigiana, le aspirazioni di classe della nascente borghesia. Un'altra interpolazione di vecchio e nuovo contraddistingue il dramma allegorico del tipo di *Respublica* di Nicholas Udall, rappresentato nel 1553, il cui sostrato moralistico viene assorbito dall'attualità politica. Parallelamente a quella del dramma medievale tende comunque a profilarsi e consolidarsi la tradizione del teatro classico, anche grazie alle traduzioni sempre più largamente disponibili. Il *Ralph Roister Doister* di Udall (1553) è sostanzialmente un adattamento britannico del *Miles gloriosus* plautino, mentre i *Supposes* di George Gascoigne (1566) sono il risultato di una (abbastanza felice) contaminazione fra Plauto e l'Ariosto. Il Modello per eccellenza del dramma pre-shakespeariano è comunque Seneca, le cui tematiche esasperate invadono il *Damon and Pythias* di Richard Edwards (1564), l'*Horestes* di John Pickering (1567), l'*Apius and Virginia* di un non meglio identificato R.B., o il *Cambises* di Thomas Preston (questi ultimi degli anni Settanta).

Nasce anche il dramma politico, di guerre civili e fratricide, di divisione e perdita di autorità statale, con il *Gorboduc* di Thomas Sackville e Thomas Norton, rappresentato più volte negli anni Sessanta, e graditissimo ad Elisabetta, che cerca evidentemente ammaestramenti politici sulle scene tanto predilette. E si affaccia infine, per soggiornarvi a lungo, la tragedia «romantica», con la *Jocasta* di Gascoigne e Kinwelmersh ed il *Tancred and Gismund* di Robert Wilmot.

La sempre più vasta popolarità del dramma, unita ad una sempre più consapevole differenziazione delle sue forme, e la crescente secolarizzazione del teatro, con autori sempre più rescissi dalla professione ecclesiastica, determinò il fenomeno socialmente e letterariamente rilevante dell'instaurarsi della figura del drammaturgo professionale. Quel gruppo di autori noti come «University Wits», laureati di Cambridge ed Oxford senza *patron* né *sponsor* per sostenere la loro carriera letteraria, e del resto riluttanti a irreggimentarsi negli ordini ecclesiastici, fiutò il momento favorevole per fare della drammaturgia popolare un mestiere. Scrivevano testi per la corte o le scuole superiori di legge (le «Inns of Court»), e poi per i teatri popolari; ed essendo persone istruite, studenti universitari, inevitabilmente portarono il teatro ad un livello di implicita letterarietà. Questi «ingegni universitari», spesso grandi letterati, come John Lyly, Robert Greene, George Peele, Thomas Lodge, Thomas Kyd, Thomas Nashe, Christopher Marlowe, giovani estremamente colti, ed assai ambiziosi pur nella frequente indi-

genza, dettero il via alla straordinaria esperienza drammaturgica elisabettiana e poi giacomiana, preparando soprattutto il terreno al genio unico di Shakespeare.

Fonti

Segnaliamo qui di seguito la provenienza dei testi presentati in questo volume e, tra parentesi quadre, gli autori delle traduzioni italiane:

- Douglas Bush, *The Renaissance and English Humanism*, Toronto, 1958, cap. III [trad. it. di Claudia Corti].
- Eustace Mandeville W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, 1960, cap. IV [trad. it. di Claudia Corti].
- Hardin Craig, *The Enchanted Glass*, Westport (Conn.), 1952, cap. I [trad. it. di Valerio Viviani].
- Ian Van Dorsten, *Literary Patronage in Elizabethan England: The Early Phase*, in *Patronage in the Renaissance*, a cura di G.F. Lytle e S. Orgel, Princeton, 1981, cap. VII [trad. it. di Claudia Corti].
- Alfred Leslie Rowse, *The England of Elizabeth: The Structure of Society*, London, 1964, cap. VII [trad. it. di Claudia Corti].
- Christopher Hill, *Intellectual Origins of the English Revolution*, Oxford, 1965, cap. I [trad. it. di Alessio Ca' Rossa, *Le origini intellettuali della rivoluzione inglese*, Bologna, 1976].
- Paolo Rossi, *La confutazione delle filosofie*, in Id., *Francesco Bacone: dalla magia alla scienza*, Torino, 1974, cap. II.
- Paul H. Kocher, *Science and Religion in Elizabethan England*, New York, 1969, cap. I [trad. it. di Claudia Corti].
- Frank T. Prince, *The Sonnet from Wyatt to Shakespeare*, in *Elizabethan Poetry*, a cura di J.R. Brown e B. Harris, London, 1960, cap. I [trad. it. di Valerio Viviani].
- Anne E. Imbrie, *Defining Non Fiction Genres*, in *Renaissance Genres*, a cura di B.K. Lewalski, Cambridge (Mass.), 1986 [trad. it. di Claudia Corti].
- Walter R. Davis, *Idea and Act in Elizabethan Fiction*, Princeton, 1969, capp. IV-V-VI [trad. it. di Claudia Corti].
- Harold E. Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes*, Berkeley, 1971, cap. III [trad. it. di Claudia Corti].
- Alvin Kernan, *The Cankered Muse: Satire in the English Renaissance*, New Haven, 1959, cap. III [trad. it. di Valerio Viviani].
- Madaline Doran, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, Madison, 1954, capp. X-XI [trad. it. di Valerio Viviani].

- S.K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino (Ca.), 1974, cap. I [trad. it. di Valerio Viviani].
- Ronald Levao, *Renaissance Minds and Their Fictions*, Berkeley, 1985, cap. V [trad. it. di Valerio Viviani].
- Margaret Ferguson, *Trials of Desire: Renaissance Defences of Poetry*, New Haven, 1983, cap. IV [trad. it. di Valerio Viviani].
- Florence Sandler, «*The Faerie Queene*»: *An Elizabethan Apocalypse*, in *The Apocalypse in English Renaissance*, a cura di C.A. Patrides e J. Wittreich, Ithaca, 1984, cap. VI [trad. it. di Claudia Corti].
- Eustace Mandeville W. Tillyard, *The English Renaissance: Fact or Fiction?*, London, 1960, cap. III [trad. it. di Valerio Viviani].
- John W.H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renaissance*, New York, 1968, cap. VI [trad. it. di Claudia Corti].
- Mario Pei, *The Story of the English Language*, Philadelphia-New York, 1967, cap. V [trad. it. di Valerio Viviani].
- George H. McKnight, *Modern English in the Making*, New York-London, 1928, cap. XI [trad. it. di Claudia Corti].
- Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, 1988, cap. V [trad. it. di Rocco Coronato, *In difesa della retorica*, Bologna, 1994].
- Wilbur S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, New York, 1957, cap. III [trad. it. di Claudia Corti].
- Bruce Pattison, *Literature and Music*, in V. de Sola Pinto, *The English Renaissance: 1510-1688*, London, 1966, cap. IV [trad. it. di Valerio Viviani].
- Roy Strong, *The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, London, 1969 [trad. it. di Valerio Viviani].
- Murray Roston, *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton, 1987, cap. VI [trad. it. di Valerio Viviani].
- Roy Strong, *The Renaissance Garden in England*, London, 1979, cap. III [trad. it. di Valerio Viviani].

L'editore si scusa anticipatamente per ogni eventuale omissione o involontario errore relativo ai permessi di riproduzione dei saggi compresi in questo volume e resta a disposizione per gli adempimenti del caso.

Parte prima

Lineamenti di un'epoca letteraria

Delimitazioni, forme e contenuti

Se è vero che la prima metà del Cinquecento propone momenti del Rinascimento inglese di entusiasmante bellezza e novità – con la nobile prosa di Thomas More, e con gli struggenti sonetti di Wyatt e Surrey –, è altrettanto vero che le ultime decadi del secolo offrono una straordinaria ed esuberante effusione di creatività, che trova pochi confronti nella storia delle idee e delle lettere britanniche. Nel breve spazio di non più di trenta anni, quella che era stata fino allora una letteratura essenzialmente imitativa, alla ricerca di modelli europei, divenne improvvisamente un fenomeno autonomo ed autoctono, e l'arte di Sidney, Spenser e Shakespeare proiettò l'Inghilterra in primo piano sulla scena culturale europea, proponendo nuovi parametri estetici che sarebbero poi diventati un riferimento di base per le generazioni future di poeti ed artisti.

Lo stupefacente fenomeno della letteratura rinascimentale inglese nasce da una episteme tipicamente incardinata sull'autoconsapevolezza e la fiducia in sé, debiti lasciti di due orientamenti esistenziali apparentemente incompatibili, che invece caratterizzano (nel loro insieme dialettico) la fisionomia profonda (dunque inerentemente problematica) della Rinascenza britannica.

Da un lato, quella coscienza di sé, che produce le più alte espressioni artistiche, è determinata da una visione *pragmatica* della vita, dall'altro lato, da una prospettiva *idealistica e trascendentale*. È infatti indubbio che alla fiducia, alla spinta in avanti, dia consistente apporto la felice situazione sociale, economica e politica del paese sotto la dinastia Tudor. Lo scioglimento dei monasteri, dopo la rottura di Enrico VIII con Roma, aveva trasferito un sesto del territorio coltivabile dai monaci all'iniziativa di privati, che cominciarono subito a farlo rendere sfruttandolo intensivamente; il mercato dei tessuti era fiorentissimo, mentre le miniere di carbone e la nascente industria bellica esoneravano l'Inghilterra dalla dipendenza dall'estero. A partire dal 1585, Londra aveva strappato

ad Anversa il primato nella trattazione dei titoli finanziari, ed Elisabetta, consigliata da William Cecil e Thomas Gresham, riuscì a portare l'Inghilterra dal collasso economico di metà secolo alla enorme prosperità economica che provocò il dissidio con la potenza europea egemone, la Spagna. La guerra divenne così inevitabile, e la mitica sconfitta dell'Armada nel 1588 portò l'Inghilterra ad una politica marinara indipendente e molto aggressiva.

Per un altro verso, la fioritura letteraria ed artistica prodotta dall'autoconsapevolezza sembra coincidere con la risposta inglese alla rinascita continentale della cultura classica, primariamente stimolata da Petrarca e Boccaccio, e quindi intensificata dall'apporto in Europa di eruditi greci, riparati in Occidente dopo la caduta di Costantinopoli nelle mani dei Turchi (1453). Con sempre maggiore entusiasmo, le biblioteche si posero alla ricerca di manoscritti perduti, e numerosi, ferventi scrivani presero a copiarli per prestigiose biblioteche private; Platone divenne il Modello per la speculazione filosofica, Cicerone per l'eloquenza, Ovidio per la mitologia. La passione per i classici raggiunse l'Inghilterra agli inizi del Cinquecento, e si iniziò ad impartire l'insegnamento universitario del greco con William Grocyn e John Colet, ammaestrati da Erasmo appena giunto in Inghilterra. Già a metà secolo lo studio del greco, accanto a quello più tradizionale del latino, divenne patrimonio delle nuove «grammar schools» (la più celebre è la «Merchant Taylors»), che rimpiazzano le vecchie scuole di dominio monastico.

E così esplose in Inghilterra il fenomeno dell'Umanesimo, nella specifica accezione datagli dagli «umanisti» europei, quale sistema di pensieri e di studi concernenti l'Uomo, opposto alle futili speculazioni astratte degli scolastici e dei metafisici. Con in più un significato specificamente tecnico: gli *studia humanitatis* denotano infatti l'apprendimento e l'elaborazione di grammatica, retorica, poesia, storia e filosofia morale, trasmesse dalla letteratura greca e latina. Perciò il termine latino *humanista*, o quello italiano *umanista*, viene assunto, per analogia con *legista* e *canonista*, per indicare l'insegnante, e poi l'appassionato in genere, di *studia humanitatis*. Il dizionario italiano-inglese di John Florio, *A World of Words*, del 1598, traduce *umanista* come «humanist, or professor of humanity», mentre il primo uso del termine registrato nell'*Oxford English Dictionary* risale alla prefazione di Abraham Fleming alla sua traduzione delle *Georgiche* di Virgilio (1589), laddove l'autore-traduttore dichiara che l'opera è dedicata più ai «deboli grammatici» che agli «umanisti di corte» (*courtly humanists*).

La presa di coscienza dell'impatto dell'Umanesimo sul Rinascimento inglese non può tuttavia obliterare la constatazione che i massimi prodotti letterari inglesi del Cinquecento presentano intrinsecamente ben poche caratteristiche «classiche»: né i sonetti di Sidney, né il poema allegorico di Spenser, né il dramma «seneciano» – per non nominare che le più celebri espressioni della Rinascenza britannica – appaiono intrinsecamente «classici»: né nello stile né nei contenuti. Ed è così che uno dei più prestigiosi studi sull'argomento, quello «classico» (senza offesa per lui!) di C.S. Lewis, giunge a negare che il vigore letterario dell'esperienza elisabettiana vada ricondotto al rinnovamento umanistico degli studi classici: l'umanesimo sarebbe invece, nell'Inghilterra di Enrico VIII e di Elisabetta, un fenomeno inesplicabile, l'apparizione casuale e anomala di un gruppo ristretto, ma eccezionalmente omogeneo, di scrittori di grande genio.

Il fatto è che Lewis intende l'«umanesimo» in una accezione molto ristretta: «rinascimento» come ritorno della cultura classica o imitazione degli antichi. Senza tener conto che quel ritorno, innegabile, alla cultura classica, era solo il sintomo, e non la causa, di un fenomeno epistemico. I primi umanisti, più o meno consciamente, si imposero il compito di una ricerca, sia formale sia concettuale, alternativa alle ideologie dominanti del Medio Evo: doveva essere una ricerca eclettica, molto soggettiva nell'appropriazione dei paradigmi culturali dell'antichità, molto sensibile ai cambiamenti epistemici e culturali in senso lato.

Tali cambiamenti epistemici sono dovuti principalmente a quell'interpenetrazione di pragmatismo ed idealismo cui ho già avuto modo di accennare. L'atteggiamento pragmatico si propone come diretta filiazione di Aristotele e San Tommaso, ma anche di Ruggero Bacone (che già nel XIII secolo insisteva per una verifica fattuale dello studio della natura) e di Guglielmo di Ockham, propositore di una filosofia nominalistica che accordi validità solo al singolo oggetto verificabile. Per contro, l'atteggiamento idealistico, mutuato dai platonici fiorentini, trasmessi in Inghilterra da Colet e More, auspica una tensione, umana ed umanistica, in avanti ed in alto, un movimento dalla realtà fisica verso una concezione dell'uomo illimitato nelle sue facoltà e proprietà, e teso ad ideali universali e divini.

Nelle arti e nella letteratura, questa ambivalente considerazione – pragmatica ed idealistica al tempo stesso – delle prerogative umane, propone all'artista uno strabiliante spettro di potenzialità espressive, relative alla visione dell'individuo come essere capace

di raggiungere le più alte vette, pur tenendo le basi solidamente attaccate alla terra. L'eroe rinascimentale inglese si configura dunque come un semidio che compete in grandezza con gli dèi, eppure incorre sempre nel giudizio errato, nella dimenticanza improvvisa, nell'inadeguatezza alle regole di comportamento; mentre affermano il magnifico potenziale umano, gli artisti, i filosofi e i poeti denunciano le sue limitazioni fisiche.

L'intrinseca ambiguità di una realtà crudamente attualizzata, che si amalgama tuttavia con una visione nobilmente idealizzata dell'uomo e delle sue funzioni e prerogative, sostanzia tutti i prodotti letterari del Rinascimento inglese. Un esempio paradigmatico: la *Faerie Queene* evoca sicuramente un mondo immaginario di cavalieri in lotta contro mostri fantastici, ma la sua dimensione epica si rende percepibile nel momento in cui, come lettori, comprendiamo che la lotta fra il cavaliere (il Bene) ed il mostro (il Male) rappresenta la battaglia esistenziale fra le aspirazioni nobili e gli impulsi aggressivi di qualunque coscienza umana, atemporale ed atopica. Non solo: la proiezione nel tessuto allegorico del testo di figure umane ben riconoscibili, desunte dall'*entourage* cortigiano di Elisabetta, sottolinea il rapporto fra la finzione letteraria e la vita pratica, quotidiana.

In altri periodi della storia inglese delle idee e delle arti, si può constatare la manifestazione di impellenze immaginative e spirituali (basti pensare al Romanticismo!); e tuttavia, mai come nel Rinascimento, tale manifestazione si unisce indissolubilmente alla coscienza delle contraddizioni e dei pericoli che incombono sull'autoconsapevolezza, autodeterminazione ed autoidentificazione dell'uomo. L'uomo - e l'artista - del Rinascimento abbraccia il Bene e il Male, il Consco e l'Inconsco, il Dicibile e l'Indicibile. Come il timoniere delle navi verso l'esplorazione dei nuovi, minacciosi, mondi; come l'alchimista che sfida la sapienza terrena limitata da Dio; come il cacciatore che istiga il falco alla preda ignara ma esperta; come, infine, il poeta-divinatore, che intuisce, all'interno delle costrizioni e convenzioni mondane, il senso delle armonie celesti cui l'uomo può, malgrado tutto, accedere; il senso delle possibilità umane, storicamente delimitate, ma idealmente infinite.

L'umanesimo inglese

di Douglas Bush

[...] Il vero aspetto dell'umanesimo inglese non emerse in maniera definitiva fino alla fine del XV secolo, anche se si poteva avvertirlo molto prima. Quasi tutti gli inglesi che si recarono a studiare in Italia, o che ebbero contatti con gli umanisti italiani, furono ecclesiastici, e la forza crescente del risveglio classico non alterò sostanzialmente i loro costumi e mentalità religiosa. Mostrarono talvolta una patina di estetismo letterario, ma si trattò solo di una patina. Qualunque forma di neopaganesimo fiorisse in Italia, questi uomini né la cercarono né vollero acquisirla. La maggior parte dei viaggiatori inglesi del Quattrocento tornò a casa con libri e fogli di appunti, e si impiantò nei propri solchi ecclesiastici per rendere la terra fruttifera, o forse semplicemente per vegetare. Nel primo Quattrocento Poggio poteva irridere i barbari inglesi. Solo ottant'anni dopo Erasmo si compiace di essere accolto da un gruppo di umanisti inglesi senza confronto in Europa, ed Aldo riconosce nella persona di Linacre l'autorità internazionale della cultura inglese.

[...] Il carattere dell'umanesimo inglese nella sua prima maturità si presenta profondamente religioso ed etico, con fasi cattoliche e protestanti che poi si diramarono nei canali divergenti del puritanesimo colto e del platonismo di Cambridge.

Ad eccezione di Tommaso Moro, che prese comunque subito a modello Pico, tutti gli umanisti inglesi studiarono in Italia, e l'Italia diede conferma e maturazione ad un umanesimo più positivamente religioso e pratico di quello dei loro talvolta ombrosi predecessori. Il più anziano del gruppo, William Grocyn, apparve ai suoi giovani ammiratori come l'incarnazione stessa dell'umanesimo cristiano. Quantunque teologo della vecchia scuola, Grocyn pervenne ad accettare la prova di Valla che Dionigi Areopagita non fu uno scrittore dell'era apostolica. Dall'Italia Colet riportò un po' del rigore ascetico del Savonarola, e insieme una nuova o arricchita

conoscenza del platonismo cristiano di Ficino e Pico. Se l'umanesimo italiano insegnò a Colet un approccio storico alle lettere di San Paolo, al tempo stesso – con una visione da vicino del papato – fortificò il suo zelo per una teologia semplificata, la riforma interna della chiesa universale e dei suoi membri individuali sul modello del Cristo stesso. Lyly fu il primo direttore della scuola di San Paolo fondata da Colet. Linacre, meno attivamente devoto di Colet e Moro, fu un grande esempio di umanesimo sia filologico che scientifico. Quasi tutti gli uomini di questo circolo erano esperti grecisti e latinisti, e molti di loro, come Erasmo, studiavano il greco per avere la chiave al Nuovo Testamento, per bere alla fonte incontaminata del cristianesimo. Il motto di Linacre era «ad fontes». La sua erudizione greca (come quella di Rabelais qualche anno dopo) fu applicata alla purificazione delle grandi opere classiche di scienza e medicina dalle loro concrenze medievali.

Conviene sottolineare un elemento, pur brevemente. Non si valuterà mai abbastanza l'importanza della matrice platonica dell'umanesimo inglese. Essa si manifesta con particolare forza in due gruppi: Colet, Erasmo, Moro ed Elyot nel primo Cinquecento; i platonici di Cambridge nella metà del Seicento; nell'intervallo, la vena non si prosciuga. Questo platonismo era naturalmente eclettico, derivato con proporzioni variabili da Platone e Plotino, Agostino e Dionigi, Ficino e Pico. Appariva in forme diverse, nel pensiero politico e in quello pedagogico, nel misticismo veramente religioso e nello pseudomisticismo dilettesco, nelle dottrine della morale razionale e nell'ispirazione poetica sovrarazionale. Ma ovunque ebbe un'influenza fertile, espansiva e moderatrice. Nella storia del pensiero si potrebbero nominare molti aristotelici ristretti e dogmatici, ma sarebbe difficile nominare un ristretto e dogmatico platonico. In Inghilterra, nell'età dell'intransigenza puritana, il platonismo dette alle regole della devozione cristiana una sanità razionale e un fervore idealistico che non ispirarono solo i pensatori religiosi, ma i poeti, come Spenser e Milton. In un'età di conflitto settario, propugnò la carità e la tolleranza, nella fede che, come disse un vero platonico, la grazia di Dio non vien distribuita in modo confessionale.

Molto è stato detto, da commentatori antichi e moderni, sul declino della conoscenza in Inghilterra nella terza decade del Cinquecento. [...] Vorrei solo osservare brevemente che una certa battuta d'arresto fu inevitabile in un periodo in cui la religione ufficiale del paese subì frequenti cambiamenti, in cui gli intellettuali furono al centro di una controversia politica e religiosa, e la

libertà e la sicurezza degli studiosi poteva dar luogo a destituzioni, esili e imprigionamenti. Tuttavia, almeno riguardo al declino numerico di studenti universitari, le geremiadi di storici antichi e moderni possono essere accusate di eccesso retorico; e quand'anche una perdita di moralità fosse un fatto serio, si tratta pur sempre di esagerazioni. La quinta decade del secolo, spesso considerata un'età buia, fu comunque l'unico periodo della storia inglese prima di Bentley in cui gli studi classici nelle Università inglesi assunsero a fama internazionale, in cui Sir John Cheke insegnava a Cambridge, e re Edoardo insegnava il greco. Poi, dopo i brevi e travagliati regni di Edoardo e Maria, ci fu l'ascesa al trono di Elisabetta, il ritorno degli esuli mariani, e l'inizio della lotta fra anglicani e puritani. Per tutto questo tempo, il cattolicesimo inglese credè ovviamente incessanti difficoltà. Quando tutto il disordine divenne un fatto permanente della società Tudor, dovremmo stupirci che l'umanesimo non abbia sofferto di più di quanto sembri aver sofferto.

[...] Il grande cambiamento dal cattolicesimo al protestantesimo significò che il più antico ideale umanistico della chiesa universale come canale di una fede universale purificata, dette luogo a una visione più locale delle questioni nazionali. [...] Se nelle decadi centrali del XVI secolo la Verità, personificata nella Chiesa d'Inghilterra, è una sorta di camaleonte, gli umanisti protestanti, come i loro predecessori cattolici, sono uomini di sobria devozione – sebbene sia stato osservato che il biasimo di Ascham per il gioco dei dadi tradisce una conoscenza piuttosto specifica delle loro tecniche. Se Ascham possiede una spiritualità meno intensa e meno filosofica di Colet, rivela solo più chiaramente quello schietto puritanesimo morale che appartiene in larga misura ai religiosi cattolici. D'altro canto, mentre Colet aveva avuto timore dell'antica letteratura pagana, Ascham viveva con i classici, e li celebrò sempre come un tesoro di saggezza inferiore solo alla Bibbia.

Infatti, nella loro fede ferventemente didattica negli autori classici come guide supreme (rivelazione a parte) per una condotta di vita non meno che per le arti espressive, gli umanisti protestanti condivisero un'ortodossia tradizionale che si rivelò un vincolo ancor più universale del cattolicesimo. La prima difesa formale della poesia scritta nell'età Tudor, quella del cattolico Sir Thomas Elyot, è nello spirito sostanzialmente uguale a quella di Giovanni di Salisbury. Funzione dei poeti è insegnare, e perfino Plauto e Terenzio, Ovidio e Marziale, danno buoni consigli, mescolati agli argomenti licenziosi. [...] E se il grande fine dell'educazione è una

virtuosa disciplina, ciò non significa indifferenza verso il fascino estetico della letteratura antica; significa invece enfasi sull'essenza morale e filosofica, sui valori immediatamente applicabili alla vita. [...] Se vogliamo assomigliare agli antichi, dicono i devoti umanisti, dobbiamo imitare addirittura i loro gesti, il che, correttamente inteso, non è affatto un credo ignobile.

Gli umanisti continentali, da Petrarca a Sturm, riecheggiarono la dottrina ciceroniana secondo cui l'eloquenza non è altro che articolata saggezza, e l'eloquenza senza saggezza un'arma in mano ad un pazzo. La stessa fiducia nel buon latino, e la stessa cautela, vengono ripetute in Inghilterra non soltanto da classicisti di professione come Ascham, ma anche da un religioso come Thomas Becon. Il buon latino, quale strumento della ragione donata da Dio, è il simbolo della solidarietà religiosa, etica e sociale.

[...] Il fine più ampio dell'umanesimo Tudor era l'educazione alla virtù e alle buone lettere; il fine pratico era l'educazione ad un'attiva vita cristiana, specialmente alla vita pubblica. Poiché l'umanesimo non fu solo religioso, fu anche aristocratico ed utilitaristico. Il titolo stesso del libro di Elyot, *The Governour* (Il governatore), allude al proprio argomento. Esso continua la lunga tradizione dei trattati europei sull'educazione del principe cristiano, una tradizione che si protrae in molti documenti similari fino a *On Education* di Milton. E non dovremmo limitarci alle opere pedagogiche, giacché lo stesso motivo ispira i romanzi erbici di Sidney e Spenser. [...] L'idea che l'incapacità dell'Inghilterra tardo Tudor a produrre grandi opere di pura erudizione è il segno di uno sviluppo bloccato, tradisce un fraintendimento dello spirito più vitale dell'umanesimo inglese. Moro non ebbe alcun desiderio di rivaleggiare con lo Scaligero, né Erasmo – se è lecito considerarlo parzialmente inglese – ebbe invidia della reputazione di Budé. Erasmo e Moro, e i loro seguaci, non andarono ad investigare i conii linguistici o le grammatiche degli antichi, ma cercarono di fare della saggezza razionale dell'antichità un supplemento agli insegnamenti del Cristo. *L'elogio della follia* e *Utopia*, *The Governour* e *The Schoolmaster* restano libri vitali. Tutti gli umanisti inglesi, come la maggioranza dei continentali, consideravano la cultura classica un mezzo, non un fine, e tutte le loro energie erano dedicate all'educazione. Volevano produrre cittadini e statisti, non eruditi. Furono questi umanisti Tudor ad istituire quello che sarebbe divenuto il motivo dominante degli studi classici inglesi. Da Moro fino a Milton, gli scritti degli umanisti inglesi concernono soprattutto affari pubblici, educazione e religione. William Cecil avrebbe potuto

restare un docente universitario e coronare la sua vita con un'edizione della *Politica* di Aristotele; e invece applicò la saggezza antica (non senza l'aiuto di Machiavelli) all'arte pratica di governare. Studiosi classici puri e semplici son sempre stati rare eccezioni in Inghilterra.

[...] Potremmo pensare che l'umanesimo cristiano fosse tanto radicato come fede operativa, come educazione totale e disciplina morale, che nulla, nemmeno le agitazioni religiose e politiche, lo avrebbe scosso per i secoli a venire. Desidero passare in rassegna alcune cause, interne ed esterne, che portarono a ciò che possiamo chiamare la rottura della sintesi rinascimentale. Nell'usare questi termini, non intendo naturalmente dire che l'umanesimo cristiano fu mai completamente dominante o che fu mai completamente estinto. Tuttavia, nel XVI secolo, l'umanesimo è una cornice relativamente universale e sufficientemente definita di filosofia religiosa e culturale, un torrione con molti zelanti difensori e, in Inghilterra, pochi nemici spaventosi. È, per cambiare di metafora, l'unica grande via maestra lungo la quale gli uomini marciano verso la città di Dio. Nel XVII secolo, se guardiamo i plasmatori e i rappresentanti della nuova era, l'umanesimo cristiano non è più tanto universale o chiaramente riconoscibile. Il torrione è assalito o minato da nemici consapevoli o inconsapevoli. L'unica via maestra si è divisa in molti sentieri, e mentre alcuni proclamano fiduciosamente che questa o quella è la strada sicura, altri arretrano turbati e sgomenti. L'umanista cristiano del Medio Evo o del Rinascimento conosceva le intime cose essenziali ad una buona vita, e non si curava di ciò che non sapeva del mondo esterno o anche interno. Per l'uomo del Seicento sia il mondo esterno che quello interno son divenuti oppressivamente vasti ed oscuri, e la grande domanda è: «Che cosa conosco?». Un contrasto così intenso significa solo che varie forze disgreganti, già operative nei secoli precedenti, son divenute cospicue nell'Inghilterra del Seicento.

Anzitutto, l'umanesimo cristiano, tanto legato alle personalità dei suoi esponenti, risente di decadenza interiore ed inaridimento. Ci fu allora, come sempre, il pericolo che i custodi ufficiali delle *litterae humaniores* dimenticassero lo spirito per la lettera, permettessero che un vangelo di vita diventasse un'abitudine scolastica, che lo studio della virtù e della letteratura desse il posto alla grammatica e alla flagellazione [...]. Le discipline classiche avevano molti gruppi di nemici esterni. I puritani riecheggiavano certi Padri e i loro successori cattolici nel denunciare gli scritti pagani. Il puritanesimo cooperò a gonfiare ed esacerbare le controversie

teologiche, e a fare dell'ebraico il rivale del latino e del greco. La logica, vecchio nemico dei classici, ricevette nuova linfa da Pietro Ramo, e teologi e retori si deliziavano nell'esercizio dei loro nuovi, maneggiabili strumenti. Allora i classici la fecero da padroni negli attacchi indiscriminati contro l'educazione accademica e liberale. L'aristocratico credo umanista dovette contendere, come sempre da allora in poi, con l'ondata di sentimenti democratici e pratici che favorivano l'apprendimento popolare e professionale. L'uomo d'azione e l'uomo di mondo disprezzavano la «sterile» incapacità contemplativa e la mancanza di stile dello studioso. La causa dell'umanesimo risentì della povertà e dell'umiliazione sociale che colpirono molti eruditi e professori.

L'umanesimo era una fusione di saggezza classica e fede cristiana, e l'unico vero cambiamento degli ultimi tempi fu che l'elemento classico divenne, filosoficamente ed esteticamente, il consociato molto meno importante. [...] Le possenti forze anticulturali delle due Riforme (Riforma e Controriforma) significarono che lo spirito puramente religioso del primo cristianesimo aveva finalmente vinto, che il Rinascimento classico aveva solo ritardato il trionfo di San Paolo e Tertulliano su Platone e Cicerone, di Savonarola, Loyola, Lutero e Calvino su Erasmo. Fra i cattolici dell'Inghilterra Tudor, l'ellenismo e l'umanesimo di Moro ed il suo circolo rimasero un fatto eccezionale; i cattolici aderirono in massima parte alla vecchia cultura e lottarono contro la nuova. Il protestantesimo della Riforma si oppose ugualmente all'umanesimo. Sette e partiti sempre più numerosi, nella loro intolleranza e frequente violenza, non dividevano l'ideale di una liberale, aristocratica e internazionale ortodossia di dolcezza e luminosità. I dogmi luterani e calvinisti erano incompatibili con la dottrina umanistica della ragione autogovernante e della dignità dell'uomo. La concezione evangelica dell'«esperienza» religiosa non corrispondeva a ciò che Erasmo e Milton intendevano per imitazione di Cristo. E oltre la massa di calvinisti più o meno ortodossi, c'erano gruppi religiosi e individui di un genere che Calvino stesso attaccava, quei mistici antinomiani guidati dalla propria luce interiore – una luce che a statisti nervosi appariva decisamente rossa. Infine, l'umanesimo classico risentì di campioni, colti ed incolti, di una devota ignoranza, che negavano la validità di tutta quanta la conoscenza umana.

[...] L'umanesimo cristiano ebbe forti nemici anche al di fuori della religione. La sintesi scolastica di fede cristiana e ragione classica era stata un credo per pochi; la massa della gente del Medio Evo aveva accettato la religione in termini assai più sempli-

ci. E attraverso la pressione di forze interne ed esterne, la sintesi tomistica non aveva mantenuto a lungo il suo originario carattere di equilibrio. La sintesi umanistica fu un'ortodossia aristocratica come il primo scolasticismo, ma fu una sintesi meno sottilmente metafisica e teologica, e più umana – in senso letterale – ed utilitaristica.

[...] I due grandi nemici filosofici della religione e della morale, e quindi dell'umanesimo cristiano, furono le dottrine scettiche e naturalistiche. [...] Nel XVI secolo, specialmente in Inghilterra, religione ed etica, politica ed economia, erano inseparabilmente unite, e l'umanesimo Tudor formava su tutti i fronti un bastione di pensiero ortodosso. Mentre sul continente, a dispetto dell'Inquisizione e della Sorbona, idee scettiche circolavano liberamente – Pomponazzi e Vicomercato godevano di protezione cardinalizia – in Inghilterra, qualunque fosse il pensiero o il comportamento privato di alcuni, le affermazioni pubbliche erano di un unico genere. Solo alla fine del secolo troviamo la «scuola di ateismo» di Raleigh – che non era affatto atea – e giovani ribelli come Marlowe e Donne. Sin lì deduciamo la conoscenza di dottrine eretiche principalmente dai frequenti attacchi cui erano sottoposte.

Nella difesa dell'ortodossia contro lo scetticismo, o il naturalismo, o entrambi, gli umanisti svolsero un grande ruolo. La lista potrebbe cominciare con il versatile cognato di Milton, John Rastell, che, rispondendo ad un attacco sul dogma del purgatorio, difese l'esistenza di Dio, il Purgatorio e l'immortalità dell'anima su presupposti puramente razionali, senza alcun ricorso alle Scritture. Sir John Cheke pare aver introdotto una nuova parola nell'inglese, descrivendo come «atei» quelli che seguono le proprie passioni e non si curano di Dio, paradiso e inferno. La parte de *Il maestro* più familiare al lettore moderno è l'invettiva contro l'ateismo e la perversità degli italiani; e Ascham nomina Machiavelli. Nel famoso *Euphues*, che potremmo chiamare il figlioccio dello *Schoolmaster*, tutta una sezione è dedicata alla conversione, non troppo difficoltosa, di un ateo; e vi troviamo anche il naturalismo, poiché proprio all'inizio del libro l'eroe è il rappresentante di una gioventù focosa che rifiuta i saggi consigli.

[...] Scetticismo e naturalismo erano mostri da odiarsi appena visti. Un altro nemico dell'umanesimo cristiano, talvolta alleato con gli altri, ma anche più insidioso, fu la nuova scienza. [...] Nel dominio della scienza pura, l'avanzamento di gran lunga più importante avvenne nell'astronomia, poiché la speculazione e l'osservazione minarono idee e credenze prima accettate come verità

eterne. L'astronomia cristallizzò la grande domanda, «che cosa conosco?», in una forma ampia e terrificante. Quello che era stato un mondo relativamente piccolo, creato da un Dio paterno a beneficio dell'uomo, signore del resto della creazione, divenne un universo infinito di universi mossi da leggi naturali, un sistema meccanicistico in cui la dignità umana si riduceva a nulla, e Dio Padre diveniva il postulato logico del movimento.

[...] Se questi problemi disturbavano la fede religiosa, scuotevano altresì l'autorità assoluta dei classici e la disciplina umanistica tradizionale. Insieme al generale antagonismo fra scienza e umanesimo, possiamo rilevare un fattore peculiare a questo periodo. Nel Rinascimento i classici erano una letteratura della conoscenza ma anche del potere, e i primi umanisti furono davvero il partito del progresso, poiché la prima necessità fu che il mondo moderno dovesse raggiungere l'antico. Ma nel XVII secolo, con lo sviluppo di una nuova conoscenza e nuovi tipi di conoscenza, gli avvocati della scienza poterono dire che la scienza classica era obsoleta, che gli umanisti costituivano un partito reazionario, di impedimento alle vie del progresso. Basti ricordare l'attacco di Bacone al cicero-nianesimo come una delle tre vanità o disturbi della sapienza. Tuttavia, quando Bacone nomina Ascham e ne riecheggia, a mo' di condanna, una frase, non rende giustizia all'uomo o alla sua fede; poiché per Ascham e molti altri umanisti, il buon latino rappresentava non parole opposte alle cose, bensì una globale ortodossia, culturale, etica, politica e religiosa.

Una più equanime, quantunque scontata, illustrazione dell'antitesi fra l'umanesimo e il vangelo del progresso scientifico possiamo trovarla, ovviamente, in Montaigne e Bacone. Montaigne fu senza dubbio un umanista, anche se non cristiano, e Bacone è stato felicemente descritto come uno che considerava la Chiesa d'Inghilterra una branca del Servizio Civile, e l'Arcivescovo di Canterbury il ministro inglese per gli affari religiosi; eppure, nessuno dei due era ostile alla religione. La sovranità dell'uomo - dice Bacone in una delle sue imponenti frasi - giace nascosta nella conoscenza. Montaigne avrebbe assentito, ma le sue espressioni avrebbero avuto un significato completamente diverso. Bacone intendeva dire che attraverso la conoscenza scientifica l'uomo può assoggettare la natura esterna al proprio uso e beneficio. Montaigne avrebbe significato che attraverso lo studio della propria forza o debolezza interiore l'uomo può imparare a conquistare se stesso. Bacone non ignora l'etica, ma perfino nei suoi saggi vuol dimostrare soprattutto come si possa procedere nel mondo imparando a controllare gli

altri; gli umanisti si occupano dell'etica per amore di una buona vita, e la chiave di volta del loro credo è la religione. Al progresso materiale egli sacrifica quella scala di valori divini ed umani che le migliori menti dell'antichità, del Medio Evo e del Rinascimento si erano sforzati di far prevalere. Bacone non solo ricondusse a terra la filosofia, ma la confinò nelle quattro pareti di un laboratorio in cui San Paolo e San Tommaso, Erasmo e Milton, Socrate e Montaigne sarebbero soffocati. Naturalmente dobbiamo riconoscere che al momento c'era bisogno di un Bacone, perciò il nuovo profeta trovò discepoli ben disposti.

Se le scoperte e le teorie astronomiche contribuirono a gettare un manto di malinconia sulle menti del primo Seicento, la scienza applicata offrì un messaggio di infinito ottimismo. L'unico elemento dell'umanesimo rinascimentale preservato da Bacone fu una fede sublime nella potenziale grandezza dell'uomo. Ma mentre in umanisti cristiani come Pico, Erasmo e Milton, o anche Montaigne, un'analogia fede appare controllata dal senso della debolezza umana, non troviamo tale controllo nel presunto credo più realistico e moderno di Bacone.

[...] Si potrebbe indicare l'umanesimo cristiano, più o meno forte, di uomini come Spenser, Daniel e Chapman, che predicano il controllo razionale degli impulsi sensuali, e che rappresentano in maniera più ampia la tradizione per il loro interesse ad una cultura aristocratica, ai valori umani e alla buona vita, e per il loro sostegno dell'ordine istituito. E perfino il più complesso e impersonale Shakespeare non è meno attaccato degli umanisti ortodossi all'autorità costituita, non ha meno disprezzo per la folla.

[...] Nel suo famoso discorso sulla dignità dell'uomo, Pico della Mirandola aveva proclamato la totalità della libertà ed autocontrollo umani, ma, come altri umanisti cristiani, si era dimostrato consapevole sia della grandezza che della fragilità dell'uomo. [...] È proprio questa visione simultaneamente doppia dell'uomo a dare alla letteratura del Rinascimento inglese forza e centralità etica, altezze e cadute di emozione tragica. [...] Nella grande letteratura del Rinascimento, l'uomo è insieme un dio ed una bestia, e il massimo autore del periodo è abbastanza vicino alla tradizione cristiana e classica nel guardare sempre con due occhi:

Che capolavoro è l'uomo! Nobile nella ragione, infinito nelle sue facoltà, nella forma e nel movimento; mirabilmente veloce nell'azione, come un angelo nell'apprendimento, in tutto simile a un dio: bellezza del mondo, confronto per gli animali; e tuttavia, qual è la quintessenza della polvere?

Queste note parole ci richiamano l'intera tessitura dei pensieri e dei sentimenti di Shakespeare, e potremmo aggiungere quel brano non meno noto in cui Sir Thomas Browne elabora stupende variazioni sul tema del doppio:

Ma l'uomo è un nobile animale, splendido nelle sue ceneri, ampolloso nella tomba, e celebra natività e morti con pari splendore, né omette cerimonie di magnificenza nell'infamia della sua natura.

L'altro concetto del pensiero rinascimentale, quello metafisico, è il complemento macrocosmico del concetto etico. Non solo l'anima dell'uomo individuale, ma il mondo intero è il campo di battaglia fra Dio e Satana. *Macbeth* non è semplicemente il dramma dell'ambizione umana e del crimine umano portato a conclusione dalla resistenza umana; l'inferno e il paradiso oltraggiato vi svolgono un grande ruolo. Macbeth e Lady Macbeth si sono alleati con le potenze dell'oscurità, mentre Malcolm e Macduff sono gli strumenti consapevoli dei poteri superiori. Si potrebbe dire che tale concezione si sprigiona da una concezione puramente cristiana; e tuttavia i drammaturghi greci, più ancora degli elisabettiani, legano la terra al paradiso e all'inferno: Oreste, come Amleto, non è semplicemente un figlio che vendica l'assassinio del padre, è un agente di Apollo che rende giustizia ad un torto (sebbene Eschilo proceda a invocare un più alto ideale di giustizia).

La differenza essenziale fra la mente medievale e quella moderna sta nel fatto che per la prima l'universo e la vita umana costituiscono un ordine divino con uno scopo divino, mentre per l'altra l'universo e la vita umana sono un meccanismo o ordinato, o casuale. E non c'è dubbio a quale categoria appartenga la mente rinascimentale.

[...] Il senso shakespeariano della vita umana come parte di un mondo sovranaturale deriva direttamente dalla tradizione religiosa medievale, forte abbastanza da assorbire perfino la tradizione eroica pagana. Shakespeare era forse abbastanza distaccato dalla religione per vedere l'uomo naturale agire nel mondo naturale; ma non era abbastanza distaccato, per l'epoca e il suo temperamento, da far sì che le concezioni religiose medievali avessero perso in lui il loro potere immaginativo ed emotivo. Anche se molti suoi contemporanei furono più apertamente e fermamente cristiani, e sebbene sia stato spesso considerato un grande laico, il suo mondo immaginativo appare condizionato dai valori religiosi ed etici dell'umanesimo cristiano.

L'immagine del mondo degli elisabettiani

di Eustace Mandeville W. Tillyard

Gli elisabettiani raffigurarono l'ordine universale sotto tre forme principali: una catena, una serie di piani corrispondenti, una danza.

La catena dell'essere

La catena dell'essere è una forma tradizionale di descrizione dell'ordine del mondo, allusa da Shakespeare nel discorso di Ulisse, quando chiama «grado» la «scala verso tutti gli alti disegni», e nominata da Pope, nel *Saggio sull'uomo*, «la vasta catena dell'essere». La metafora serviva ad esprimere l'inimmaginabile grandezza della creazione, il suo inattaccabile ordine, la sua unità suprema. La catena si estendeva dai piedi del trono di Dio fino agli infimi oggetti inanimati. Ogni punto della creazione era un anello della catena, ed ogni anello, ad eccezione delle due estremità, era simultaneamente più grande e più piccolo di ogni altro: non dovevano esserci discontinuità. L'esatta lunghezza della catena sollevò difficoltà metafisiche; ma l'opinione più assestata la fece inferiore all'infinito, quantunque di una finitezza incomprendibile all'immaginazione umana. L'idea aveva avuto inizio con il *Timeo* di Platone, fu sviluppata da Aristotele, adottata dagli ebrei alessandrini (ce n'è traccia in Filone), diffusa dai neoplatonici; e dal Medio Evo fino al Settecento rimase un luogo comune, più accennato, o dato per scontato, che affermato.

[...] Prima di tutto c'è la pura esistenza, la classe degli inanimati: elementi, liquidi, metalli. Ma contro la comune assenza di vita c'è un'ampia differenziazione di virtù: l'acqua è più nobile della terra, il rubino più del topazio, l'oro più dell'ottone: ecco gli anelli della catena. Poi viene l'esistenza e la vita, la classe vegetale, dove, nuovamente, la quercia è più nobile del rovo. Quindi c'è esistenza vita e sentimento, la classe sensitiva. In essa abbiamo tre

livelli. Prima le creature che hanno tatto, ma non udito, memoria o movimento. Come i crostacei o i parassiti degli alberi. Poi ci sono gli animali che hanno tatto, memoria e movimento, ma non udito, per esempio le formiche. E infine ci sono gli animali superiori, cavalli, cani ecc., che possiedono tutte queste facoltà. Le tre classi conducono all'uomo, che non ha solo esistenza, vita e sentimenti, ma anche giudizio: egli riassume in sé le facoltà totali dei fenomeni terreni. (E per questa ragione è stato chiamato microcosmo). Essendoci una classe inanimata, deve esserci per equilibrio una classe puramente razionale o spirituale. Sono gli angeli, accomunati all'uomo per la capacità razionale, ma simultaneamente liberi dall'attaccamento alle facoltà inferiori. Ci sono grandi schiere di angeli, esattamente ordinati lungo la catena dell'essere come gli elementi o i metalli. Ebbene, pur essendo le creature esattamente collocate nella catena dell'essere, esiste tuttavia la possibilità del cambiamento. La catena è al contempo una scala. E gli elementi alimentano. C'è progressione nel modo in cui gli elementi nutrono le piante, i frutti le bestie, la carne delle bestie l'uomo. E questo è tutt'uno con la tendenza dell'uomo ad unirsi a Dio. La catena dell'essere è educativa sia nelle meraviglie della sua staticità che nelle sue implicazioni di ascesa.

[...] Piacevole attributo della catena è che ogni classe possa eccellere in un particolare. L'idea è pitagorica o platonica, e trova nobile espressione nel sesto capitolo del primo libro delle *Laws of Ecclesiastical Polity* di Hooker. Le pietre sono infime, ma superano la loro classe superiore, le piante, in forza e durezza. Le piante, prive di sensi, eccellono nella facoltà di assimilare il nutrimento. Le bestie sono più forti dell'uomo nell'energia fisica e nei desideri. L'uomo supera gli angeli nella capacità di apprendimento, poiché le sue imperfezioni richiedono tale capacità, mentre gli angeli, esseri perfetti, hanno già acquisito tutta la conoscenza che possono contenere. Solo gli angeli, nel loro dono particolare, la facoltà dell'adorazione, non possono pretendere di andare oltre la loro classe superiore.

Un'altra forma di eccellenza, reperibile in molte versioni della catena e certamente ad essa connessa, è che entro ogni classe esiste un primate. [...] Primate è Dio fra gli angeli, il sole fra le stelle, la giustizia fra le virtù, la testa fra le membra corporee.

[...] Come aiuto all'immaginazione poetica, la catena dell'essere funzionò in vari modi. Anzitutto rese vitale l'idea di un universo interrelato privo di parti superflue; sottolineò la dignità dell'intera creazione, anche nelle sue parti infime. [...] Inoltre, la catena era

una metafora di aiuto per le menti mistiche. C'era unità essenziale nella quasi infinita diversità, e un mezzo di ascesa al di sopra del livello normale della nostra natura. Tutti i tipi, nel Giardino d'Adone di Spenser, si tengono stretti alla base del tronò di Dio. [...] In Milton, la più possente esposizione della dottrina della pienezza è nel discorso di Comus alla tentazione della Signora. [...] Poi c'è il disordine della crescita nel Giardino dell'Eden, l'«enorme benedizione», nel quarto libro del *Paradiso perduto*, e infine l'intera descrizione della creazione, nel settimo libro, culminante nella creazione dell'uomo.

L'altra grande opera che richiede qui menzione è *La tempesta*. Alla nozione generale dell'ordine Shakespeare si era sempre interessato, e acutamente, durante il periodo tragico, alla posizione dell'uomo nella catena dell'essere fra la bestia e l'angelo; ma solo nella *Tempesta* sembra prendere in considerazione la catena in sé. Qui l'uomo è davvero distanziato in un'ambientazione generalmente cosmica. I cieli sono attivamente vitali. È per la Provvidenza divina che Prospero e Miranda sopravvivono sulla barca. Il destino tiene questo mondo inferiore come suo strumento. Il tuono proclama la colpa di Alonso. Ariel e le altre potenze angeliche, gli elfi e le altre figurine, sono tutti nella tradizione ortodossa dei platonici rinascimentali, i grandi esponenti della catena dell'essere. Prospero è all'apice dell'umanità con il suo potere magico e la decisione di spendere in contemplazione ciò che gli resta della vita. Calibano è ampiamente bestiale, un animale da soma più che un uomo, e con appetiti forse più crudi, ben dotato anche di fantasia, nella quale, secondo una teoria rinascimentale, la bestia è superiore all'uomo. Né mancano bestie vere e proprie. Tutto il dramma si alimenta del senso di un flusso creativo, e non è cieco ai limiti della creazione. Se Calibano oscilla fra l'uomo e la bestia, alla fine si dimostra tuttavia incapace dell'umano potere dell'educazione. Anche Prospero impara la propria lezione. Non può trascendere i termini della propria umanità. Alla fine riconosce che Calibano, «questa creatura del buio», è «suo»: per quanto l'uomo si sforzi di raggiungere gli angeli, non potrà mai totalmente liberarsi della bestia, il Calibano, dentro di sé. [...]

I piani corrispondenti

L'immagine del mondo finora considerata è di tipo verticale: una catena che comincia in alto con le creature più nobili e finisce

in basso con quelle più umili. La seconda immagine del medesimo mondo è invece orizzontale. Consisteva di un certo numero di piani, disposti l'uno al di sotto dell'altro in ordine di dignità, ma connessi fra di loro da un'immensa rete di corrispondenze. Appunto su una di tali corrispondenze, macrocosmo e struttura politica, è costruito il discorso di Ulisse sul «grado» nel *Troilo e Cressida*. I diversi piani erano: il divino e l'angelico; l'universo, o macrocosmo; l'uomo, o microcosmo; il creato inferiore. [...] L'idea di trovare ovunque corrispondenze derivò in gran parte dalla grande ricerca medievale dell'unità; fu portata alle estreme conseguenze da Paracelso e i suoi pari; e sopravvisse nelle sue linee essenziali fin dopo il periodo elisabettiano. [...] Molte parti del mondo creato figurano simultaneamente come anelli della catena e analogie di qualcos'altro su di un altro livello della creazione. Perciò il primato di una classe è un anello importante della catena, poiché mentre è il più prossimo alla classe superiore, corrisponde anche al primato di un'altra classe.

Le maggiori corrispondenze si dispongono per coppie, e procederemo in tal senso dall'alto verso il basso.

Le corrispondenze

Poteri celesti e altre creazioni

Questa corrispondenza non è molto comune. Normalmente Dio sta sullo sfondo, e sostiene l'intero ordine del creato. Ma talvolta viene paragonato al sole. L'autore del *Cursor mundi* spiegava la dottrina della Trinità in base a tale corrispondenza. Il sole consiste di materia, luce e calore. E la materia corrisponde al Padre, la luce al Figlio, il calore allo Spirito Santo. La stessa corrispondenza possiamo trovarla nell'*Accademia del cortigiano* del Romei; [...] Davies di Hereford fa corrispondere Dio all'anima umana, e le tre persone della Trinità a giudizio, volontà e memoria. Anche gli angeli corrispondono ad altre parti del creato. Nell'*Estasi* di Donne, l'ordine angelico inferiore – le Intelligenze – che controlla le sfere, è paragonato all'anima dell'uomo che governa il corpo. Elyot offre una tripla corrispondenza di angeli, elementi, uomo:

E come fra gli angeli chi è più fervido nella contemplazione è il più esaltato nella gloria (secondo l'opinione dei santi dotti), e come il fuoco

che è il più puro degli elementi vien collocato nella più alta sfera o luogo, così in questo mondo quelli che eccellono gli altri nell'influsso del proprio giudizio, e lo impiegano per tenere gli altri entro i limiti della ragione, mostrando come provvedere alle necessità vitali, dovrebbero essere posti in un luogo più alto di tutti gli altri, dove possano vedere ed essere visti.

Dionigi Areopagita riteneva che la gerarchia ecclesiastica della terra duplicasse la gerarchia angelica del cielo.

Macrocosmo e struttura politica

Era luogo vulgato che l'ordine dello stato reduplicasse l'ordine del macrocosmo. Nell'*Omelia dell'ubbidienza*, nel libro di omelie del 1547, i due ordini son posti fianco a fianco:

Sulla terra Dio ha assegnato ai re i principi, ed altri governatori loro sottoposti, in giusto e necessario ordine. L'acqua viene tenuta in alto e precipita giù a tempo e stagione debiti. Il sole, la luna, le stelle, l'arcobaleno, il tuono, il lampo, le nubi e tutti gli uccelli dell'aria mantengono il proprio ordine.

Il discorso sul «grado» di Shakespeare, nel *Troilo e Cressida*, muove dalla stessa nozione:

Gli stessi cieli, i pianeti, e questo centro
Osservano grado e luogo di priorità.

John Norden, in *A Christian Familiar Comfort*, confronta lo stato con i cieli, e la regina Elisabetta e il suo Consiglio con il *primum mobile* o sfera superiore, nel cui controllo è contenuto ogni altro movimento. Ma molto più frequente di un generale confronto è il legame particolare fra il sole, governatore dei cieli, e il re, governatore dello stato. Quello del *roi soleil* è infatti uno dei più persistenti luoghi comuni elisabettiani. [...] Sarebbe impensabile che il nuovo dispotismo dei Tudor e degli Stuart non avesse sfruttato e arricchito quella vecchia corrispondenza. Ne è splendido esempio il finale dell'*Irish Masque* di Ben Jonson, dove la presenza del re trasforma i selvaggi irlandesi con i loro mantelli in civili cortigiani, così come il sole dissolve l'inverno e alimenta la primavera.

[...] Altrettanto comune è la corrispondenza fra il disordine nei cieli e la discordia civile nello stato. Le parole di Ulisse sono nuovamente centrali:

Ma quando i pianeti
In perfida mistura vagan con disordine,
Quali calamità e portentì, che ammutinamento,
Furore dei mari, scosse della terra,
Sommovimento dei venti...

Macrocosmo e microcosmo

Come nella catena dell'essere la posizione dell'uomo è la più interessante, così, nelle corrispondenze, quella fra l'uomo e il cosmo è la più famosa e stimolante. [...] L'idea che l'uomo riassume in sé tutto l'universo ebbe una forte presa sulla fantasia degli elisabettiani. Sebonde aveva detto che come i corpi più nobili e paradisiaci sono quelli più in alto nel cielo, così la parte più nobile dell'uomo, la testa, è la più elevata; e come il sole sta nel mezzo dei pianeti, dando loro luce e vigore, così il cuore sta nel mezzo delle membra dell'uomo: e l'uomo medio elisabettiano accettava tale sensazione.

[...] In poesia, la corrispondenza più comune è quella fra le tempeste e i terremoti del cosmo e le passioni tempestose dell'uomo. E sebbene si sia spesso nel regno della metafora, è tuttavia una metafora corroborata dalla credenza nel suo senso letterale. Re Lear nella tempesta ne fornisce il massimo esempio. Presa alla lettera, la corrispondenza fra macrocosmo e microcosmo doveva essere moralmente impressionante. Se i cieli realizzano puntualmente i loro vasti e complicati schemi, l'uomo dovrebbe vergognarsi di permettere che i meccanismi del suo piccolo mondo si deteriorino. Tale è il senso delle parole di Hooker su questa corrispondenza:

Vediamo che il mondo intero e in ogni sua parte è così compatto che ogni cosa, mentre compie solo il lavoro che le è naturale, preserva in tal modo sia se stessa che le altre cose. Diversamente, se mai una cosa essenziale, come il sole, la luna o qualsiasi cielo o elemento, per una volta venga meno o fallisca o cessi di funzionare, chi non capirebbe che la conseguenza sarebbe rovina per se stessa e qualunque cosa da essa dipenda? Ed è allora possibile per l'uomo, non solo la più nobile creatura del mondo ma mondo egli stesso, che le trasgressioni alle leggi della sua natura non portino danno?

Condizione politica e microcosmo

L'esempio più celebre di questa corrispondenza è nel *Giulio Cesare*, laddove Bruto, assai perplesso, afferma:

Fra il compimento di una cosa spaventosa
E il primo gesto, tutto l'intervallo è
Come un fantasma o un sogno pauroso.
Il genio e gli strumenti mortali
Sono allora in consiglio; e lo stato dell'uomo,
Come un piccolo regno, soffre allora
La natura di una insurrezione.

È un paragone totalizzante. Il turbamento nella mente umana, il dibattito fra le più alte facoltà del giudizio e della volontà, e le facoltà esecutive come il linguaggio e il movimento, vien paragonato a un dibattito fra il sovrano e il suo gabinetto. Proprio come Platone, cui risale l'idea generale delle corrispondenze, che voleva giungere alla giustizia individuale attraverso la giustizia dello stato, così Shakespeare illustra il turbamento privato attraverso quello pubblico. Quest'idea era stata un luogo comune per secoli. Erasmo, per esempio, aveva comparato la ragione nella mente al re nello stato, e le passioni più basse della mente alla plebaglia. Posta in questo modo, con l'enfasi sulle passioni umane, la corrispondenza si collega con le varie allegorie del corpo e della mente, col ritratto di Spenser della Casa di Alma, *The Isle of Man* di Richard Bernard, *The Purple Island* di Phineas Fletcher. Si preserva nella forma più pura nella *Holy War* di Bunyan, dove l'uomo e le sue facoltà si presentano non come una casa, ma come una città completa in tutte le sue parti, sia politiche che materiali.

Più spesso la corrispondenza funziona in senso inverso; e l'intenzione normale è stabilire l'unità e i ranghi mutualmente necessari dello stato tramite la corrispondenza con l'organismo umano. [...] Le diverse funzioni dello stato corrispondono alle diverse funzioni del corpo; [...] lo stato è un organismo come il corpo umano, e ogni parte del corpo deve aiutare le altre ed esserne aiutata. [...]

Significato generale

Sebbene le corrispondenze elisabettiane siano le stesse del Medio Evo, non sembrano servire le stesse parti del cervello. Il Medio Evo

le usava in modo più freddo e intellettuale, come se fossero formule matematiche. Non è facile districarsi nelle sensazioni degli elisabettiani. Nel loro amore appassionato per la cerimonia, trovarono congeniale la formalità delle corrispondenze. D'altra parte il mondo in cui vivevano stava diventando sempre più restio a farsi inquadrare nitidamente in uno schema rigido: il dettaglio matematico della corrispondenza si faceva sempre meno adeguato; non si poteva basare la propria fede su di un accumulo infinito di minuzie. Al contempo c'era desiderio di ordine. Alla corrispondenza fra macrocosmo, organizzazione politica e microcosmo gli elisabettiani attribuirono una doppia funzione. Da un lato, esprimere l'idea di quell'ordine tanto desiderato; dall'altro, mettere a disposizione un modello fisso su cui ritagliare la varietà della vita reale e al quale riferirsi. Tuttavia gli elisabettiani non permisero più che i dettagli assumessero la forma di minute equivalenze matematiche: vollero invece che l'immaginazione li usasse per i propri scopi; le equivalenze si sfumarono in rassomiglianze. [...]

Appunto la flessibilità nell'interpretazione dei dettagli fece sì che gli elisabettiani facessero buon uso delle grandi corrispondenze, nel tentativo di domare un mondo esuberante e prolifico. Anche quando non riuscivano a dominare un fatto nuovo inserendolo in un rigido schema, sapevano affrontarlo scoprendo che era simile a qualcosa a loro familiare. Se, per esempio, era possibile ricollegare gli indiani rossi agli uomini della tradizionale età dell'oro, la loro novità ne veniva addomesticata, e si poteva inserirli nel vecchio schema per, magari, arricchirlo.

La danza cosmica

Sin dai primi filosofi greci la creazione è stata raffigurata come un atto musicale; e tale nozione ha sempre profondamente colpito i temperamenti poetici o mistici. [...] Ci fu poi l'ulteriore nozione che l'universo creato fosse di per sé in una condizione di musica, essendo esso stesso una perpetua danza. Luogo comune nel Medio Evo, compare nelle opere di Isidoro di Siviglia, il più popolare degli enciclopedici medievali. [...] L'idea della creazione come danza implica il «grado», ma è una gradazione in movimento. Gli statici battaglioni delle gerarchie terrestri, celestiali e divine vengono spediti in variate ma controllate peregrinazioni con accompagnamento musicale. Ogni cammino è diverso dall'altro, ma tutti i sentieri insieme fanno un'unità perfetta. Le parole di Shakespeare

Togli solo il grado, sregola la corda,
E vedi che discordia ne consegue,

unite al discorso di Lorenzo sulla musica, dimostrano una vera conoscenza della dottrina generale. Elyot dimostra la stessa cosa, quando dice che il tutore del governatore

dovrà raccomandare una perfetta comprensione della musica, dichiarando come essa sia necessaria per apprendere a conoscere il bene pubblico: il quale è costituito da un ordine di stati e gradi, e, per tale motivo, contiene in sé una perfetta armonia: cosa che il governatore capirà più compiutamente quando gli capiterà di leggere i libri di Platone ed Aristotele sul bene pubblico, dove si trovano diversi esempi di musica e geometria.

Come la statica nozione del grado, la danza al suono della musica si ripete a vari livelli esistenziali. Gli angeli e i santi danzano nelle loro schiere alla musica del paradiso. Milton ci offre la sua bella versione di tale danza nella *Reason of Church Government*: suggerisce che i beati del paradiso rassomigliano alle sfere planetarie nella varietà dei movimenti e nella musica che ispira i moti. [...] Anche sulla terra le cose naturali, sebbene condividano gli effetti della Caduta, sono reduplicazioni della danza planetaria. In *Comus*, Milton raffigura i mari danzanti in obbedienza alla luna, e fa sì che lo stesso Comus affermi impudentemente che lui e la sua ciurma stanno reduplicando la danza dei pianeti. Il concetto dei mari danzanti non è di Milton, è un luogo comune ereditato. C'è la versione di John Davies in *Orchestra*, del 1596. Comunemente ritenuta opera di pura stravaganza, è invece una delle poesie più ariose e leggere del periodo elisabettiano, sempre in abile equilibrio fra il fantastico e il sublime. Non per caso è coeva del *Sogno di una notte di mezza estate*. L'argomento unisce l'invenzione a una gran mole di luoghi comuni cosmici. Il poeta racconta come una notte, quando Penelope comparve ad Itaca fra i suoi spasimanti, Atena la infondesse di particolare bellezza. Antinoo, il suo più fervente ammiratore, la prega di danzare, o, nelle sue stesse parole, di

Imitare il cielo, le cui eccelse bellezze
Si muovon continuamente notte e giorno.

Penelope rifiuta di partecipare a qualcosa che è mero disordine o malgoverno, e ne deriva un *débat* tra i due sulla danza, con Antinoo che afferma che essendo l'universo stesso una grande danza comprendente balli minori, anche noi dovremmo unirvi

all'armonia cosmica. Fu l'amore creativo a persuadere inizialmente gli atomi belligeranti a progredire in ordine. Il tempo e le sue divisioni sono una danza. Le stelle hanno una danza propria, e la più importante è quella del Grande Anno, che dura seimila anni solari. Il sole corteggia la terra in una danza. I diversi elementi hanno diversi ritmi, incluse le piante e le pietre. Nell'esistenza umana la danza è il fondamento stesso della civiltà. [...] Infine, dietro suggerimento del dio dell'amore, Antinoo dà a Penelope uno specchio magico in cui ella vede prima la luna circondata da migliaia di stelle, e poi la luna mortale, Elisabetta, contornata dalla sua Corte. Davies non finì mai il suo componimento, ma verosimilmente la vista della regina Elisabetta quale punto centrale del modello coreografico «di questa nostra Età dell'Oro» avrebbe persuaso Penelope ad accantonare i suoi pregiudizi.

L'introduzione di Elisabetta e della sua corte non è mera piaggeria; mostra la danza cosmica riprodotta nell'organizzazione politica, completando così la serie delle danze nel macrocosmo e nel microcosmo politico. Ma rappresenta anche qualcosa di centrale al pensiero elisabettiano: l'agile transizione dall'astratto al concreto, dall'ideale al reale, dal sacro al profano.

La natura universale delle cose

di Hardin Craig

Nel Rinascimento la metafisica di Aristotele venne o alterata o fraintesa. La distinzione fra materia e spirito era considerata principalmente come una distinzione fra il percettibile e l'impercettibile, o fra la sostanza comune e una sostanza più sottile concepita come spirituale. Questa distinzione rappresentò il punto più elevato raggiunto fino ad allora dalla filosofia. Una conseguenza di tale concezione fu la trasformazione dell'invisibile e dell'impercettibile in una cosa reale, tanto che il soprannaturale sembrava sempre sul punto di oltrepassare il confine per assumere una forma percettibile. [...]

La cosmologia del periodo forniva una struttura del mondo conforme a questa rozza metafisica appena descritta e il platonismo del Rinascimento fu qualcosa di più di un parallelismo fra idee e fenomeni; fu anche un parallelismo fra la struttura di due mondi. Nella parte spirituale si trovavano Dio nel suo aspetto trinitario, i nove ordini degli angeli, gli spiriti minori e l'anima dell'uomo; in quella materiale c'erano il cielo empireo (dove si trovava il trono di Dio), il sistema solare (che includeva le stelle fisse con la terra al centro), la terra (con i suoi quattro elementi), l'uomo nel suo aspetto corporeo (diviso in classi e ordini all'interno della chiesa, dello stato e della famiglia), gli animali, le piante, e i metalli e i minerali. Questi due vasti gruppi non erano, come si è detto in precedenza, rispettivamente spirito e materia, ma essenzialmente elementi percettibili e impercettibili. A ciascun gruppo e ad ogni oggetto di ciascun gruppo erano assegnati luoghi e funzioni, e ogni gruppo e tutto ciò che vi era incluso era in perfetta armonia con l'altro o all'interno dell'altro. Il sistema, sebbene definito nelle sue linee e dottrine generali, era complicato o vago nei dettagli, ed inconsistente nelle sue dottrine particolari: una trama di opinioni discordanti, e chiaro soltanto in apparenza. Elaborarlo, comprenderlo e agire secondo i suoi dettami fu il fine e lo scopo dei

pensatori del Rinascimento. Esso offriva motivo di studio nobile e autorevole ed era, in tutte le sue promesse e i suoi dubbi, molto stimolante.

Gli strumenti e la metodologia necessari ad una simile impresa andarono a costituire le scuole di pensiero e i sistemi filosofici del Rinascimento. I metodi e gli scopi erano molto diversi, ma su un principio erano tutti praticamente unanimi: la via verso la verità era il raziocinio, inteso non come libero uso della ragione, bensì limitato alla scoperta o alla riscoperta di un universo, la forma e il fine del quale erano già noti e le cui leggi rappresentavano il retaggio di un passato ben più saggio o i decreti di un Dio del quale non si poteva dubitare. Il ricorso alle autorità ed il corretto impiego della logica, e non l'esame dei fenomeni, erano i mezzi tramite i quali si sarebbe pervenuti alla scoperta della verità. Forse nessun'altra età si era mai occupata così incessantemente di questioni di pensiero, o aveva riposto maggior fiducia nel potere della ragione per giungere alla scoperta della verità più recondita. In quel tempo si era disposti a credere nella possibilità – specialmente se si rivelava a lieto fine – che fatti e principi contraddittori potessero essere reciprocamente veri e validi; fede e ragione cominciarono ad essere collocate in due compartimenti separati della mente, e all'invincibilità della ragione fece seguito inevitabilmente il fideismo. [...]

In Inghilterra il Rinascimento fu un movimento sufficientemente omogeneo, tanto da non farci apparire disperata l'impresa di giungere ad una sintesi abbastanza efficace della filosofia allora in atto.

La dottrina aristotelica costituisce naturalmente l'aspetto più importante dell'intero sistema, ma l'aristotelismo non appare mai da solo o in forma pura. Può essere mischiato col neoplatonismo, modificato dal dogma cristiano, o fuso con lo stoicismo. La magia naturale – diramazione del neoplatonismo – costituiva lo strumento più intelligibile e, a prima vista, più pratico per comprendere l'enigma dell'universo, dato che il neoplatonismo aveva assistito, per così dire, alla nascita della cosmologia comunemente accettata dal Rinascimento. La magia naturale (o bianca) però non fu mai completamente approvata. Essa rivendicò invano la propria conformità alla Bibbia, agli antichi, alle scienze fisiche e morali e a tutta la verità accertata e accertabile, ma, a causa della sua nera consorella, fu tenuta in sospetto. È un atto di grazia ricevuta per il grande Friar Bacon abiurare la magia; «brucerò i miei libri» è l'ultimo grido del Dottor Faustus; e persino Prospero, il cui commercio con il mondo degli spiriti non ha causato che bene, abiura la sua arte potente.

Il cristianesimo, la cui cosmologia era di stampo principalmente aristotelico, offriva allo studioso una chiave di lettura più accettabile di quella offerta dalla magia naturale. La terra era lo sgabello di Dio, il palcoscenico sul quale il figlio ribelle è costretto a recitare la propria parte, ma non in completo isolamento. Non solo – prima che il firmamento diventasse astronomico – c'era stata la rivelazione, ma lo Spirito Santo era sempre presente per informare, guidare e rimproverare. Nessun'altra via d'accesso alla verità era necessaria o desiderabile, neppure per conoscere gli astri. La chiarezza degli schemi, sia generali sia particolari, la tangibilità e applicabilità resero reale il sistema cosmologico nelle coscienze di tutti gli uomini, anche perché, dato che i teologi avevano contribuito a plasmarlo, non si discostava dalla dottrina cristiana. Nell'interpretazione della macchina cosmica il cristianesimo continuava tuttavia a porre un limite oltre il quale nessuno, ad eccezione dei pensatori più arditi, osò spingersi.

Bisogna ricordare che la concezione rinascimentale dell'universo era costituita da ciò che gli uomini erano in grado di appurare con i semplici poteri dell'osservazione e da ciò che aveva importanza per l'uomo riguardo ai propri bisogni materiali e alle proprie speranze e aspirazioni sia morali sia religiose. È lecito quindi attendersi dalla cosmologia di Shakespeare e dei suoi contemporanei un'immediatezza e un significato pratico che forse non pertiene ad una filosofia dell'oggettività – filosofia basata sulla fisica matematica, sull'evoluzione biologica e sulla microscopia. La struttura cosmologica che l'uomo originariamente aveva eretto grazie alla sua semplice esperienza – il concetto della natura universale delle cose – non era priva di verità e di benefici e, nonostante i suoi errori e le sue limitazioni, si cadrebbe in errore se la si reputasse come un semplice frutto della fantasia o della superstizione. Non era nessuna delle due. Era forse l'infanzia della scienza, oppure una sorta di sapere tradizionale somigliante ad una saggezza aforistica. Più specificamente, lo si dovrebbe immaginare come uno strumento di pensiero, un mezzo abbastanza preciso ed efficiente, sia nelle sue conclusioni più generali sia nelle sue inferenze, per comprendere la vita dell'uomo sulla terra. Si può perfino affermare, in maniera tutt'altro che illegittima, che il sistema abbia adempiuto i propri propositi più precipui, essendo il frutto dei desideri stessi dell'uomo e ad essi soggetto. Quando le sue dottrine si spinsero oltre il gruppo primario delle ipotesi – le cause che avevano dato origine al sistema stesso – esso cessò di rappresentare una soddisfacente filosofia dell'universo. [...]

Prima di esaminare più attentamente tale sistema cosmologico, è importante richiamare l'attenzione sul significato di alcune delle sue premesse. Una delle cose presunte, come si è detto, era un sistema di corrispondenze fra un universo spirituale perfetto nella forma, nella funzione e nell'opera, e un universo materiale imperfetto; tali corrispondenze erano però talmente oscure, per via delle ostruzioni che l'anima dell'uomo, irretita nell'argilla, incontra nell'esercizio della propria naturale funzione intuitiva, che le idee e gli archetipi rimanevano ignoti. L'analogia era la guida dell'uomo, e il ragionamento analogico era la sfera d'azione dell'ingegnosità umana. Siccome la perfezione costituiva la intrinseca natura del mondo spirituale, si riteneva che la verità fosse pertinente al mondo dello spirito e non a questo mondo fatto di materia. Pertanto, più la terra si fosse avvicinata ai cieli in perfezione, più la sua bellezza sarebbe aumentata.

Dato che il mondo delle idee rappresentava la perfezione, non si poteva porre certo alcun limite alla vastità della sua applicazione al mondo materiale imperfetto. Si riteneva che nel mondo delle idee esistesse una dottrina adeguata e appropriata ad ogni azione e ad ogni linea di condotta politica, se solo l'uomo fosse stato in grado di scoprirla. La vera e propria meticolosità con cui il sapere rinascimentale venne applicato alla vita rende testimonianza dell'universalità di un simile approccio alla verità, come pure della grande reputazione in cui fu tenuta la cultura in quell'età, e ciò, in parte, giustifica il grande entusiasmo per il contenuto emozionale che la vita sembrava allora possedere. Gli elisabettiani erano talmente impegnati ad apprendere e ad indagare, da apparirci fin troppo eruditi. [...]

Come esempio si consideri il compendio del medico gallese John Jones, *The Arte and Science of preseruing Bodie and Soule in al Health* (1579). Il libro è erudito, monotono, assai rispettabile. È dedicato alla regina e pieno di doverosa reverenza per i principi e i nobili. In esso viene riassunto il contenuto di due opere ben più famose di Sir Thomas Elyot, *The Castile of Health* e *The Governour*, con le quali l'autore dimostra una grande familiarità. Scopo del libro di Jones è quello di seguire un bambino dalla nascita alla maturità e fissare delle regole, sia fisiche sia etiche, valide per un'appropriata educazione dell'uomo. Il libro non è verboso, ma è ricco di dettagli, come altre opere erudite del periodo, quali quelle dello stesso Elyot, *The French Academie* di La Primaudaye, e la *Anatomy of Melancholy* di Burton. Il libro di Jones si basa, come egli stesso dice, sull'opinione di più di trecento autorità, meticolosamente

samente citate al momento appropriato. Notevole attenzione viene dedicata alla scelta di una nutrice: ci viene detto, secondo l'autorevole opinione di Ippocrate, Galeno, Aezio, Montuus e Mokerus che la bambinaia deve essere scelta in relazione alla temperatura del bimbo. [...] Un'altra lista di autorità viene citata per quanto concerne la qualità del latte, che è materia di grande importanza, dato che proprio la qualità del latte della nutrice era stata responsabile della salute cagionevole di Tito, della crudeltà di Caligola e dell'ubriachezza di Tiberio. [...] Fulgenzio, Velasco, Desiderio, Ippocrate, Galeno e Avicenna vengono citati per ciò che concerne gli esercizi; Actuarius, Egidio e il Dottor Recorde per quel che riguarda le urine, e così via. Il libro illustra il formalismo della scienza rinascimentale e la sua fede nelle innumerevoli autorità, mostrandola smarrita in una landa di dettagli indiscriminati.

Le leggi e i principi della grande *machina superior* erano accurati e comprensibili. Parlando in linea generale, l'ordine (sinonimo di giustizia e legge naturale) era concepito come il fondamentale principio coesivo del sistema cosmologico, così come la similitudine o la corrispondenza erano ritenuti i mezzi tramite i quali questo principio operava nell'universo.

L'ordine o la giustizia fanno parte della natura di Dio, ed è anche proprio della Sua natura l'essere infinitamente potente: Egli regge tutto l'universo armonioso. Armonia significa corretto funzionamento di ogni parte nel luogo ad essa assegnato. Le sfere celesti sono disposte in ordine discendente dall'estremo empireo fino alla terra che sta al centro di tutto. Anche gli elementi hanno un loro ordine: la terra, in quanto elemento più pesante, è il più basso; l'acqua sta chiaramente ad un livello superiore, e l'aria, altrettanto chiaramente, più in alto ancora; ne consegue che il fuoco ha la posizione più elevata. Il principio dell'autorità suprema e della subordinazione, evidente nei processi dell'universo, deve naturalmente formare il modello per le società umane. Di conseguenza, la monarchia è la miglior forma di governo e ogni uomo deve accontentarsi della propria condizione sociale, tanto che l'ambizione diventa la più dannosa – se non la più peccaminosa – di tutte le passioni. Ne consegue inoltre che il padre deve essere il capo supremo della famiglia, con la moglie e i figli a lui obbedienti. Un simile ordine deve perdurare anche all'interno dell'uomo stesso; le anime o le varie forme di anime sono ordinate per gradi: le più basse partecipano della natura delle piante e degli animali, le più elevate, che devono essere dominanti se l'ordine vuol esser mantenuto, partecipano della natura degli angeli e delle intelligenze

pure. Ovviamente gli stessi angeli devono essere disposti in gerarchie. In tal modo le corrispondenze, tutte esemplificazioni del principio coesivo dell'ordine (che poggia sui due poli dell'autorità e dell'obbedienza), sono permeanti e innumerevoli, tanto che si possono ricercare nei campi della religione, della scienza naturale, dell'etica, della politica, della psicologia – in ogni campo di indagine della ragione umana. L'idea delle corrispondenze è colta e portata avanti di diritto proprio come principio di coesione. L'uomo diventa un microcosmo, formato sul modello del macrocosmo. I cieli stessi – i segni dello zodiaco e i pianeti – sono da ricercarsi in lui, e naturalmente per validi scopi, poiché niente di ciò che il Creatore ha elargito può esser futile e privo di scopo.

Dietro l'idea delle corrispondenze si cela il tentativo di afferrare una parvenza di unità, tanto che ci potremmo spingere ad affermare che il principio della similitudine stava a significare una reale coesione per tutte le più immediate sfere del pensiero e dell'azione. Quando trova espressione, però, l'idea si esaurisce spesso nella più completa banalità. Forse l'idea, essendo soltanto confusamente intuita, era troppo vaga per essere sorretta dall'immaginazione; forse, una volta razionalizzata, presumeva un diverso livello di esattezza; forse, si pensava di poterla spiegare in modi concreti dai quali l'idea intuitiva non poteva essere ricavata in tutta la sua purezza. Il risultato fu che il sapere andò ricercando e trovando analogie senza alcun comune denominatore: elementi più disparati furono considerati come se il comune principio dell'analogia fosse sufficiente a renderli uguali. I pensatori non si posero condizioni da rispettare all'interno di un dato campo di investigazione, tanto che vennero prese per vere corrispondenze impossibili da verificare concretamente, come, per esempio, la suscettibilità delle varie parti del corpo umano all'influenza dei pianeti e delle costellazioni. Se la legge delle corrispondenze era la chiave dell'universo, in tal caso doveva essere spiegata in modi non direttamente osservabili; siccome le corrispondenze fra i cieli e il corpo umano dovevano esistere, si riteneva che esistessero veramente.

La facile esposizione dei principi fondamentali non deve impedirci di rilevare l'estrema complessità dei dettagli di un sistema così onnicomprensivo. Basta soltanto prendere in esame i diagrammi del macrocosmo e del microcosmo in *Utriusque Cosmi Majoris et Minoris Historia* (1619) di Robert Fludd (cfr. fig. 1, *supra*) per rendersi conto della complessità degli schemi che l'applicazione estesa dell'idea delle corrispondenze aveva creato. Tali diagrammi sono, allo stesso tempo, incredibilmente ingegnosi e disperatamen-

te inconsistenti. Le corrispondenze erano tratte da vari livelli di generalità, il fortuito era confuso con l'essenziale, ed espediente ricorrente era, per amor di simmetria, la pura falsificazione. Fu, forse, la fiducia mal riposta in un'idea fallace di concretezza ad essere maggiormente ingannevole. La spinta intellettuale fu quella di particolareggiare sempre di più. Se il quadro d'insieme doveva mantenersi unito, necessitava di continue, seppur lievi, rettifiche; si doveva continuamente render ragione di ogni cosa, cercare affannosamente le somiglianze, o, se necessario, inventarle. [...]

Furono così tante le volte che il meccanismo dell'universo venne descritto, e talmente sublime e portentoso lo si considerò negli schemi e nelle applicazioni, che è impossibile ignorarne la portata. Tutte le opere che hanno attinenza con le nobili suddivisioni del sapere, come la teologia, la legge, la medicina e le arti; o con ciascuna delle loro suddivisioni, come la storia naturale, l'etica e la politica; o con l'enciclopedia del sapere; o con le maggiori questioni sociali e religiose, come la relazione del re con la legge, il libero arbitrio e l'immortalità dell'anima, tutte queste venivano fatte scaturire dalle dottrine del macrocosmo e del microcosmo, o da ciò che Hooker descrisse come le manifestazioni della legge eterna.

L'ordine del mondo era allo stesso tempo teologico, legale, scientifico, psicologico e morale. Era progettato per provvedere a tutto. Era, se volete, poesia all'opera nel mondo per fornire una nobile soluzione al problema dell'esistenza umana; non si identificava con la poesia, immaginava bensì di dar vita a tutte le drammatizzazioni prosaiche del sapere umano. I pensatori del Rinascimento sapevano che i primi poeti erano stati anche i primi filosofi, i primi legislatori e i primi educatori. Ciò che ignoravano era il fatto che loro stessi erano proprio come gli antichi. Essi si reputavano degli scienziati, ma non differivano di molto dagli antichi poeti: costruirono un mondo filosofico basato sulle percezioni dei sensi, generosamente e meticolosamente cosparso di rivelazione, tradizione e superstizione. Gli scienziati d'oggi, al contrario, non sono poeti cosmologici.

Il mecenatismo nell'Inghilterra elisabettiana

di Ian Van Dorsten

«Se solo avessimo dei Mecenate», lamentava Marziale nell'Epigramma VIII, 16, «non avremmo carenza di Virgili» (*Sint Maecenates, non derunt, Flacce, Marones*). Il primo periodo elisabettiano sembrerebbe convalidare questo rilievo: non c'era di certo un Virgilio, ed anche il mecenatismo letterario aveva raggiunto un basso livello – almeno così pare. [...] Il primo mecenate di una certa importanza fu senza dubbio Sidney. Per lo meno ebbe interesse per le *belles lettres*, un tipo di scrittura che Marziale, e non solo lui, associava a Mecenate. Eppure, anche Sidney va definito (nelle parole di Fulke Greville) «mecenate generale del sapere»; per cui studiarlo come patrono letterario nel senso usuale del termine significherebbe considerarlo in modo errato e per scopi errati.

Principale oggetto del patronato letterario nelle prime tre decadi del regno di Elisabetta non fu propriamente il sostegno delle *belles lettres*. Gli autori dedicavano i loro libri per ottenere l'appoggio a una causa, o per attrarre l'attenzione sulla loro lealtà e perizia personale, nel tentativo di migliorare la propria posizione sociale tramite una «promozione». Sia i libri che le pagine dedicate sottolineano pressoché invariabilmente l'utilità politica, religiosa o educativa per la regina ed il paese. Perciò gli scrittori cercavano di rivolgersi, con le dediche, a influenti figure politiche – il conte di Leicester, per esempio, o la regina stessa – piuttosto che ad amatori illuminati, ammesso che ce ne fossero. I libri tendevano ad essere volutamente propagandistici. E nessun vero umanista avrebbe sollevato obiezioni, perché qual è l'utilità delle *bonae litterae* se non servire gli interessi della *res publica*? Tuttavia, fra gli innumerevoli libri, opuscoli, annotazioni e via dicendo, compaiono talvolta, fin dagli inizi del regno di Elisabetta, elementi che possiamo definire letterari, o tentativi di letteratura. Spesso servono una causa, ma occasionalmente il servizio principale è dare piacere ai dedicatari: i patroni, ammesso che il termine sia giusto.

Per apprezzarli come si deve occorre ricordare che venivano generalmente scritti per occasioni speciali e secondo un gusto ben determinato. Perciò molti di questi prodotti marginali letterari rimasero in manoscritto, o furono stampati molto tempo dopo. In questi casi il rapporto poeta/mecenate era estremamente informale, almeno sulla carta, e la natura dell'opera letteraria veniva ampiamente stabilita dal gusto del patrono. Se questi amava il latino, il componimento era in latino. Se aveva tendenze conservatrici – e di solito era così – non si proponeva nulla di avanguardistico. Il rapporto di mecenatismo ci appare particolarmente informale e personale perché non possiamo associarlo a corti prospere e grandi città (come nell'Italia del Cinquecento), ma solo a pochi individui con le loro case a Londra o in una remota campagna. Ne risulta che è spesso difficile usare termini come patrono, cliente, dedica, nel loro senso normale. Molto dipende dall'occasione e dalla circostanza.

[...] Sebbene vi sia, nel XVI secolo, una notevole differenza fra il patronato letterario e il patronato della pittura – per il semplice motivo che il primo poteva esistere senza abbondanti risorse finanziarie, mentre il secondo restava prerogativa dei ricchi – le loro difficoltà non erano del tutto dissimili. Nell'Inghilterra elisabettiana infatti,

la pittura e le arti lottavano per sopravvivere. Le loro ristrettezze non venivano certo aiutate dal collasso totale di una definita cultura di corte e, con essa, di un patronato regale attivo. Enrico VIII fu l'unico re Tudor con solidi, anche se non originali, gusti artistici, e durante il suo regno fu fatto ogni sforzo per stare al passo con le ultime mode in architettura, pittura ed arti decorative. Edoardo, Maria, Elisabetta e Giacomo, che gli succedettero, non seppero impegnarsi in un attivo patronato artistico¹.

Lo stesso si può dire per la poesia: patronato di corte o nobili munifici e appassionati erano assenti. Ma essendo il prestigio sociale ed intellettuale dello scrittore generalmente superiore a quello del pittore, gli uomini di lettere non erano del tutto privi di incoraggiamento. Avevano almeno accesso ai pochi *rendez-vous* letterari paragonabili a quelli di oltremanica. Non si pensi a circoli letterari composti di un ricco mecenate circondato da competitivi *clientes*, ma semmai a uno di quegli importanti centri di patronato informale che caratterizzarono l'umanesimo nordoccidentale: le

¹ Roy Strong, *The English Icon*, London-New York, 1969, p. 1.

grandi stamperie, e i tavoli da pranzo degli umanisti di punta dove, senza alcun riguardo per le differenze sociali, gli uomini di lettere venivano incoraggiati a scambiare idee con altri *litterati*. Sfortunatamente l'Inghilterra elisabettiana non produsse editori nella tradizione di Froben od Oporinus. Nessuna *officina* al modo di Plantin o di Estienne funzionava da camera di compensazione per scrittori, mercanti e patroni. Ma la casa di Tommaso Moro fu ricordata nella generazione seguente di umanisti-statisti, ed in particolare William Cecil si sforzò di emulare il suo esempio. [...] Casa Cecil fu l'equivalente più prossimo a un *salon* umanistico nei tempi dopo Moro, e forse l'unica nella prima Inghilterra elisabettiana. Ci sono due aspetti nel mecenatismo di Cecil, uno pubblico ed uno privato. Quello pubblico lo si deduce in larga misura dal numero di libri stampati a lui dedicati da una sequela di autori e traduttori inglesi [vengono nominati successivamente Thomas Drant, Arthur Golding, Barnaby Googe, Thomas Wilson e Ralph Robinson]. Più importante, e più difficile a definirsi, è il patronato privato di Cecil. Forse si dovrebbe lasciar da parte il termine patronato e parlare invece di ospitalità e disponibilità. Testimonianze di Casa Cecil come centro letterario e culturale sono abbondanti, sebbene non facilmente reperibili. Possiamo incontrarle (anche senza ricercarle specificamente) in tutti i generi di libri e manoscritti: lettere e poesie fra le carte di stato, riferimenti incidentali nelle corrispondenze di eruditi continentali, versi di omaggio in dimenticate raccolte di poesia neolatina, una curiosa registrazione nell'*album amicorum* di un viaggiatore in Inghilterra, ma solo raramente in una dedica formale. Messi insieme, questi riferimenti ricompongono un'ambientazione non molto dissimile ad altre dell'Europa del Cinquecento. Possiamo ricordare i vari studiosi/statisti continentali ai quali Sidney fu presentato da Languet negli anni Settanta, che subito invertirono i ruoli dedicando i loro libri al visitatore. L'ospitalità offerta da Cecil ai letterati seguiva il modello familiare della convivialità umanistica: simposi informali in cui le *bonae litterae* erano l'argomento di base. Passando in rassegna le persone e gli argomenti, possiamo farci un'idea dei gusti e degli interessi di queste riunioni; e in certi casi possiamo spiegarci perché certi libri furono scritti, o perché certe persone, anni dopo, conversassero o corrispondessero come vecchi amici, quando ragioni non letterarie – soprattutto politiche – rendevano utile un ripristino dell'antica familiarità. Per tutto il XVI secolo più di un uomo influente come Cecil si rese particolarmente accessibile a chi dimostrasse abilità filologica e letteraria. Quando l'ambasciatore olandese Dousa avvi-

cinò per la prima volta Cecil, nel 1572, gli consegnò una lettera di uno dei suoi primi *clientes* olandesi, che lodava la fama di poeta latino dell'inviato. Non sembra esagerato affermare che qualunque fosse il risultato finale delle riunioni di Casa Cecil (o di altri simili raduni) – promozione, aiuto politico, o anche niente di particolare – l'inizio era spesso segnato dalla poesia. A parte i loro interessi personali, i Cecil avevano un altro motivo per intrattenere uomini di lettere. Stavano provando ad educare la figlia maggiore Ann (nata nel 1556), e i due figli minori Robert (nato nel 1563) ed Elizabeth (nata nel 1564), più un gran numero di pupilli, secondo i più avanzati principi dell'umanesimo protestante della metà del secolo. In aggiunta alla stretta osservanza della devozione religiosa, i bambini erano impegnati con solidi studi filologici. I maggiori pedagogisti inglesi del periodo furono fra i membri più fedeli di Casa Cecil.

[...] I Cecil avevano dunque molte buone ragioni per incoraggiare uomini di sapienza a frequentare la loro casa. Non potevano certo lamentarsi di una mancanza di risposta: come ritrovo per i sapienti Casa Cecil non aveva l'eguale nella prima Inghilterra elisabettiana. [...] C'è da aggiungere un suggestivo dettaglio. Casa Cecil fu il primo incontro del giovane Philip Sidney con un centro privato di cultura. Stava spesso con i Cecil, e dopo le vacanze di Natale del 1568-69 che «il mio caro mastro Philip» – la frase è di Cecil – passò nella loro casa, si progettò addirittura un matrimonio fra la figlia prediletta di Cecil, Ann, e lo stesso Philip. Il matrimonio non si concretizzò; ma l'esperienza di Sidney a Casa Cecil in un'età così suggestionabile deve averlo influenzato, come esempio e occasionalmente come avvertimento, quando anch'egli divenne un mecenate, dieci anni dopo.

[...] Al di là di ogni possibile alternativa, la nuova poesia ebbe solo un mecenate: Sidney. Contro mille difficoltà e, per così dire, con una sola mano, realizzò l'atmosfera e fornì l'ispirazione che dovevano dare inizio ad uno dei più grandi periodi della storia letteraria europea.

[...] Le attività di Sidney come mecenate della conoscenza sono state ricostruite e descritte assai dettagliatamente². Molto meno si sa del suo impegno personale come patrono delle *belles-*

² Specialmente in: B. Siebeck, *Das Bild Sir Philip Sidneys in der Englischen Renaissance*, Weimar, 1939; John Buxton, *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, London, 1954, cap. I; Jan Van Dorsten, *Poets, Patrons, and Professors*, Leiden-London, 1962, parte II, cap. I; James M. Osborn, *Young Philip Sidney 1572-1577*, New Haven-London, 1972, p. 16.

lettres, sebbene gli studiosi di Spenser abbiano necessariamente tentato di definire la portata del suo contributo. Il grande interrogativo ancora irrisolto riguarda gli anni precedenti quel 1579 in cui *The Shepheardes Calender* venne dedicato «al nobile e virtuoso Gentiluomo degnissimo di tutti i titoli della sapienza e della cavalleria M. Philip Sidney». L'evidenza è dichiaratamente inconcludente e ci lascia perplessi; ma non possiamo ignorarla. La presenza di Sidney è percepibile ovunque, e del resto non c'era altri che lui. Da un punto di vista domestico, il giovane Philip Sidney non aveva né i mezzi né il potere per comportarsi da mecenate importante, e gli sforzi della regina per minimizzare la sua influenza politica lo rendevano ancor meno adeguato. Ma in termini di speranze e aspettative internazionali, era il più promettente mecenate dell'Inghilterra. Di conseguenza il suo ruolo fu determinato in larga parte da forze continentali (o interessate al continente); ed è in tal senso che dovremmo studiarlo. I fatti sono ben noti. La sua educazione continentale cominciò nel 1572. La ragione primaria del suo Grand Tour era stata di raggiungere «la conoscenza delle lingue straniere», ma ritornò con ben altro. Il suo carisma – come lo chiameremo oggi – accoppiato alla ricchezza e l'importanza politica che avrebbe dovuto ereditare, attrasse l'attenzione di studiosi e politici, specialmente gli organizzatori della Lega Protestante, ansiosi di coinvolgere la grande potenza protestante, l'Inghilterra. Erede presunto dei conti di Warwick e di Leicester (e forse anche del Sussex e di Huntingdon), e designato con il titolo di «figlio del viceré d'Irlanda», il suo prestigio all'estero alla fine degli anni Settanta è davvero altissimo. Il suo tutore Hubert Languet e altri sostenitori della Lega, ivi compreso l'onnipresente delegato inglese Daniel Rogers, fecero di tutto per affermare il giovane inglese come l'incarnazione della virtù e della perfezione. E certamente lo stesso Sidney si sforzò di adeguarsi alla propria immagine (ci sarebbe da chiedersi se i risoluti tentativi della regina di ridurlo all'inattività politica non lo forzassero di fatto a persistere in quel ruolo).

Diversamente da molti suoi preminenti contemporanei, l'interessamento di Sidney alla cultura e alle lettere era autentico. Incoraggiò alcuni dei migliori umanisti protestanti del tempo ad adottare il ruolo di *clientes*, e c'è ragione di credere che in questo modo egli acquisì molta della sua aggiornata conoscenza umanistica. Il circolo della Lega Protestante non si distinse tuttavia per poeti di lingua nativa. Tutt'al più le sue conoscenze protestanti poterono essere il canale attraverso il quale egli riceveva copie di opere letterarie in francese o italiano. Ma dagli umanisti nordici, molti

dei quali erano stati profondamente influenzati dalla scena letteraria parigina di metà secolo, apprese soprattutto come la poesia debba diventare strumento di guida in tempi di conflitto³. C'è abbastanza negli scritti postumi di Sidney, per privati che siano, da suggerire che egli prese a cuore queste idee quando, costretto all'ozio, s'impegnò attivamente nella poesia, la sua e quella di altri, in particolare di Spenser.

I posteri conoscono Edmund Spenser come l'autore della *Faerie Queene*, gli *Inni*, il *Prothalamion* e l'*Epithalamion*; e si potrebbe presumere che Sidney avesse riconosciuto il potenziale spenseriano ben prima che queste opere fossero scritte, e quindi che lo avesse incoraggiato a produrle. Ciò è possibile. Certamente i due furono in contatto per un certo periodo, e ci sono prove che il dedicatario dello *Shepherd's Calendar* incoraggiò il suo cliente a fare ancora meglio. Ma dovremmo aggiungere che il poeta incontrato nel 1579, o forse anche prima, si era già ispirato da anni ad idee e modelli simili a quelli cui Sidney stesso si interessò assai più recentemente.

Non sappiamo come giunsero ad incontrarsi. Sarebbe perfettamente adatto al modello del mecenatismo sidneiano se ciò fosse avvenuto a causa dell'impiego offerto a Spenser da un noto sostenitore del coinvolgimento inglese nella Lega: lo zio di Sidney, conte di Leicester. Ma niente è sicuro. La maggior parte dell'opera giovanile di Spenser è andata perduta – i *Dreames*, il *Dying Pellicane*, l'*Epithalamion Thamesis* – e nessuno, per quanto ne sappiamo, aveva dimostrato un qualche interesse alle sue aspirazioni letterarie. Quando comparve lo *Shepherd's Calendar*, i lettori inglesi devono aver notato quanto fosse diverso dalle solite opere. Lo stesso vale per gli unici *juvenilia* sopravvissuti, le poesie del *Theatre for Worldlings* del 1569. È un tipico componimento di metà secolo alla maniera francese, che anticipa sia gli esperimenti umanistici in volgare degli ultimi anni Settanta, sia il tardo atteggiamento di Spenser verso la funzione della poesia. Sidney allude al *Calendar* nella sua *Defence*; ma niente prova che conoscesse il *Theatre* spenseriano. E tuttavia sia il *Theatre* che i *Dreames* (se è lecito interpretare un titolo) derivano direttamente dalla stessa scena letteraria francese di cui continuavano a parlare e scrivere gli amici e maestri continentali di Sidney; ed è perciò probabile che il giovane patrono comprendesse gli sforzi del suo cliente, malgrado le differenze esistenti fra di loro.

³ Cfr. Jan Van Dorsten, *Poets, Patrons, and Professors*, cit., parte I; A.C. Hamilton, *Sir Philip Sidney*, Cambridge, 1977, pp. 13-15.

Sidney non ha mai scritto come Spenser, e viceversa, ma la loro teoria letteraria era la stessa. *The English Poet* di Spenser non si è conservato, e non possiamo sapere se fosse vicino alla *Defence of Poesie* come l'egloga d'ottobre o certi brani della lettera a Raleigh; ma la pratica della *Faerie Queene* è certamente in accordo con i principi della *Defence*. Poiché malgrado tutte le differenze – tonalità, modo, prestigio personale, e forse anche talento – i due letterati condivisero un'ideologia letteraria che ciascuno sembra aver acquisito indipendentemente dall'estero. Appare irrilevante speculare sul chi dei due abbia insegnato all'altro.

Al momento del loro primo incontro, diciamo nel 1578, Spenser contava nove anni di esperienza come «nuovo poeta». Ma anche Sidney doveva averne. [...] Durante il suo periodo d'inattività politica, compreso fra l'importante visita del 1577 ai capi continentali protestanti e almeno il 1579, Sidney fu considerato mecenate e guida di un gruppo di intellettuali – Spenser, Harvey, Dyer, Greville, Rogers – che tentavano di istituire una nuova poesia basata su di un nuovo orientamento verso gli *humaniora*. Nuovamente, questi sono anni perduti. Non sappiamo con quale frequenza il giovane patrono incontrasse i membri del suo gruppo, né che cosa esattamente facessero, o leggessero, o di che discutessero. Tutto ciò che abbiamo sono le cinque lettere stampate nel 1580, la cosiddetta poesia Rogers e qualche sparsa osservazione. Per quanto riguarda la poesia, i documenti più significativi sono la versione finale della vecchia *Arcadia* e la *Defence of Poesie*, in cui «quelli che si dilettono di poesia... cercano di sapere ciò che fanno e come lo fanno»; tali opere possono esser lette solo come riassunto delle scoperte di Sidney alla fine della sua prima fase. Tutta insieme, la documentazione che abbiamo suggerisce che questi «areopagiti» letterari (i quali, detto per inciso, erano tutti affiliati della Lega Protestante) s'incontravano nello sforzo di acquisire «quelle cognizioni che sole servono a produrre» l'architettura «conoscenza dell'interiorità umana, nel rispetto morale e politico, con il fine di ben fare, e non solo di sapere». A Sidney, l'ispirazione per stimolare e guidare queste discussioni gli venne probabilmente dall'esempio dei suoi amici e maestri continentali. Non stupisce che i suoi piccoli seminari informali ricordino l'impegno idealistico del tanto più prestigioso circolo di eruditi e uomini politici nella Parigi degli anni Sessanta, di cui Rogers ebbe esperienza diretta⁴. Anche

⁴ Cfr. Anne Lake Prescott, *French Poets and the English Renaissance*, New Haven-London, 1978, capitoli 2 e 3.

l'interesse del circolo inglese per il verso quantitativo – l'unico elemento propriamente documentato – ricorda i tentativi degli accademici francesi in anni precedenti?

In un simile contesto, le *belles-lettres* erano solo un prodotto marginale. Ma al medesimo tempo divennero sempre più importanti in quanto mezzo piacevole per portare un messaggio utile. La *Defence* è assai ambigua sul rapporto fra *dulce* ed *utile*. Sfortunatamente i primi esperimenti del gruppo con il nuovo mezzo sono andati perduti, a parte qualche accenno nelle lettere e alcuni brani dell'*Arcadia* probabilmente anteriori. Sidney credeva profondamente nell'insegnamento con l'esempio; e ci sembra perfettamente naturale che sia stato il suo sforzo per migliorare il mezzo poetico a «rendere gli altri audaci», come diceva Daniel. Ma come avvenne tutto ciò? Tutti noi conosciamo il verso sofisticato di Sidney; ma non c'era un precedente inglese (oltre a Surrey), e ogni cosa deve avere un inizio.

Possiamo dare un rapido sguardo a questi perduti inizi, mi pare, negli spenseriani *Complaints*, pubblicati cinque anni dopo la morte di Sidney, la cui prima parte, *The Ruines of Time*, commemora «il Patrono della [sua] giovane *Musa*». Nei componimenti commemorativi si tenta di evocare il passato. Proprio come fa Spenser. Di conseguenza la sua poesia deve esser sembrata di tono arcaico anche nel 1591. Evidentemente intendeva ricattare un passato molto lontano a beneficio di quei pochi che ancora potevano ricordarlo, e specialmente la sorella di Sidney, cui le *Ruines* erano dedicate. La prima intenzione fu di adottare la stanza chausseriana. L'unico componimento esistente di Sidney in questo verso è la cosiddetta poesia di Ister Bank, all'incirca del 1579, il suo pezzo più autobiografico. Anche qui guarda indietro, agli anni 1573-79. Non sembra una mera coincidenza il fatto che anche Sidney usasse la stanza chausseriana in opere di retrospezione, e che in una occasione scrivesse una poesia «spenseriana» nella stessa «vecchia rustica lingua» che con tanta forza rifiuta nella *Defence*. Verso la fine delle *Ruines of Time*, Spenser organizza le stanze giambiche pentametre a coppie, in modo da formare unità metriche di quattordici versi. A noi, e probabilmente anche ai lettori inglesi del 1591, appaiono come bizzarri Ur-sonetti anglosassoni. (La vecchia *Arcadia* contiene un componimento simile). Queste stanze di quattordici versi formano due cicli di visioni apocalitti-

³ Cfr. Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, 1947, *passim*.

che (alla maniera di Du Bellay), culminanti in un commiato indirizzato allo «Spirito immortale di Filiside». Sebbene in rima, i cicli sono identici per tono e modo ai sonetti non rimati di Spenser nel *Theatre* del 1569. Non si può trarre che una conclusione: nel 1591, le *Ruines* si riappropriano di precoci tentativi per sviluppare, all'interno della tradizione inglese, una nuova poesia visionaria. Quante persone, c'è da chiedersi, avrebbero nel 1591 riconosciuto il tentativo spenseriano di ricostruire una testimonianza velata ed intima dei primi esperimenti areopagitici?

Proprio qui ha inizio la poesia inglese «moderna». Per quanto concerne il mecenatismo, fu l'azione di un uomo solo, se si vuole l'esecuzione di un virtuoso, ma senza nessun Virgilio o Mecenate: insomma, niente di spettacolare. La prima fase lasciò poche tracce. Con spirito profetico, Spenser chiamò la sua visionaria retrovisione «le rovine del tempo».

Parte seconda

I contesti

Il contesto storico

Il grande conflitto storico che sostanzia la manifestazione letteraria elisabettiana, fornendole le esperienze fondamentali, è identificabile nella lotta fra un feudalesimo sull'orlo del collasso, ed il nascente sistema capitalistico. Tale conflitto è all'origine della straordinaria ricchezza dei temi letterari, dei procedimenti artistici e di quella onnipresente e permeante tensione che, nel campo magnetico di forze opposte fra la tendenza da un lato ad affrancare la società, e dall'altro a rafforzarla nel nuovo nazionalismo mercantile, penetra tutte le forme dell'ideologia, generando il periodo più fertile sia della poesia sia del teatro (ostensione per eccellenza di conflitti).

Le eccezionali, radicali misure prese da Enrico VIII nel corso dell'anno 1530, segnano la grande svolta storica che dà impulso al Rinascimento *anche* politico. Il monarca d'Inghilterra si proclama capo della Chiesa, attribuendo al suo potere terreno un'origine sovranaturale: il suo potere, il re lo deve solo a Dio. Questo motivo contrassegna fin dall'inizio la formazione dello stato sovrano ed unito, che rappresenta l'unico potere, potere supremo sia per la Chiesa sia per la vita politica. Il re inizia a far valere il proprio diritto non solo di dirigere le azioni dei sudditi, ma anche di condizionarne le idee. In tal senso, è paradigmatico il celebre ritratto di Enrico dipinto da Holbein: sontuosamente vestito, a grandezza naturale, in posa aggressiva, il volto atteggiato al senso dell'ordine e del rango, la bocca sdegnosa e spietata, Enrico VIII incarna l'idea del Leviatano che aspira ad *essere* lo stato medesimo.

L'assolutismo inglese differisce dal tipo classico attualizzato in Francia, poiché non dispone di un corpo di impiegati professionali, ma governa con l'aiuto di metodi ancora medievali: le funzioni degli organi principali di governo furono assunte da aristocratici le cui rendite provenivano in gran parte dalle proprietà terriere. Per contro, l'autorità e la forza politica del Parlamento erano fondate

sulla relativa indipendenza delle amministrazioni locali, che operavano sì in nome del re, ma sulla base reale del consolidato diritto medievale espresso dalla «common Law».

Nella seconda metà del Cinquecento, con il regno di Elisabetta – regno tendente al compromesso – si realizza una certa condizione di equilibrio; nasce l'*absolutism by consent*, ossia una sostanziale pace fra i ceti dirigenti della società (soprattutto proprietari terrieri e finanziari); e tuttavia l'ago della bilancia pende sempre più verso il capitale commerciale. Tale processo viene accelerato dalla rapida diminuzione del valore delle rendite fondiari e dagli indebitamenti dell'aristocrazia, costretta, a partire dal 1558, a vendere buona parte delle proprietà terriere. Durante il regno di Elisabetta, i diritti di dogana passano nelle mani di società per azioni fornite di privilegi: sono le prime imprese capitaliste; gli investimenti di capitale si attuano tramite sottoscrizioni, poi i proprietari di azioni conducono personalmente gli affari, e pagano al tesoro dello stato una somma stabilita trattenendo gli interessi. Dato che la regina dispone di un monopolio feudale del commercio e dell'industria, ricompensa i servizi dei sudditi con i proventi dei diritti doganali o dei monopoli. È così che la rendita fondiaria della classe aristocratica e cortigiana cede il posto alla rendita finanziaria della classe mercantile, mentre, per un altro verso, proprietà terriera e capitale commerciale si alleano per cimentare la base sociale dell'assolutismo, che si trova sempre più allargato.

Il re Tudor si attiene sempre al principio del potere assoluto proveniente dalla grazia divina, e cerca, con l'appoggio dell'episcopato, di rianimare l'organizzazione della Chiesa, per porla al servizio della monarchia. Proprio la politica ecclesiastica di Enrico ed Elisabetta stimolerà alla fine l'unione dei ceti borghesi, che riusciranno a forgiare una classe media presente nel Parlamento come corpo omogeneo (e da qui nasceranno i conflitti fra corona e parlamento del periodo Stuart).

Gli scrittori del Rinascimento non possono non risentire dei grandi cambiamenti storici che li sovrastano. La visione del mondo espressa nei prodotti letterari riflette le trasformazioni della società con le conseguenti collisioni politiche e sociali. Sidney e Spenser non furono soltanto maestri della penna, ma combatterono concretamente, sui campi di battaglia o alla tavola dei negoziati, per gli interessi della nuova Inghilterra protestante, che aspirava a dominare il mondo intero. E dopo la mitica vittoria sull'Invincibile Armata, proprio al culmine dell'entusiasmo nazionalistico, Shakespeare si interroga, nelle due tetralogie storiche, sulle ragioni del

declino dello stato feudale. Nelle opere scritte a cavallo fra i due secoli, la determinazione storico-sociale tende ad accentuarsi. La tragedia di re Lear diviene emblematica della collisione fra due ordini morali e due diverse formazioni sociali: il vecchio sovrano rappresenta il mondo medievale in decadimento, mentre le due figlie cattive ed Edmund sembrano incarnare la brutalità e la mancanza di scrupoli del nascente capitalismo. A questi due ordini morali si contrappone l'amore disinteressato e «redentore» di Cordelia, portatrice della visione di un nuovo mondo: visione che molto deve all'utopismo egualitario degli anabattisti.

La politica elisabettiana

di Alfred Leslie Rowse

Nel Cinquecento il governo inglese fu autoritario, ma popolare. Si fondava sul buon volere del popolo, ed anche, in qualche misura, sulla volontà del popolo. La corona, la figura del monarca, tutti la capivano, soprattutto con personalità trasparenti come Enrico VIII, e immediatamente riconoscibili come sua figlia Elisabetta; ne è prova l'impressione duratura che hanno esercitato sulla mentalità popolare.

In Europa, lo sviluppo più tipico della politica è nel senso di uno stato forte retto da un sovrano assoluto. Perché non in Inghilterra? La risposta è nella natura della società inglese: le libertà popolari difese a tutta forza, il potere distribuito fra nobiltà terriera e popolo, un equilibrio ben assestato e destramente mantenuto, e sostenuto con fiuto e tenacia. Nel continente trionfavano le dottrine assolutistiche; il principio classico del *quod principi placuit vigorem legis habet* esprimeva un fenomeno in via di attualizzazione. Ma in Inghilterra un senso di misura politica ed una prevenzione contro l'assolutismo, anche a scapito della chiarezza, tenevano la nazione sotto controllo. E fu solo quando si determinò la sfida ai poteri di una monarchia apparentemente in declino, che la teoria del diritto divino dei re esplose con tutto il suo vigore. Elisabetta si era appagata di esercitare i propri poteri. Ma Giacomo, sensibile al pensiero più attuale del continente, non si sentiva in sintonia con il pensiero della gente comune. Da quell'intellettuale franco-scotese che era, insistette senza il minimo tatto su questioni di principio che, come fanno i buoni politici, non si dovrebbero mai menzionare; e contro il normale istinto degli inglesi, pretese anche di portare queste questioni alle estreme logiche conseguenze. Ci scrisse sopra addirittura libri di teoria politica: perciò si trovò nei guai, cosa che non toccò ad Elisabetta, fornita di minor sapienza e maggior consiglio.

Detto questo, dobbiamo interrogarci sul governo dell'epoca.

C'è anzitutto un fondamentale fattore di continuità con il Medio Evo: nessuna rottura, salvo i cambiamenti rivoluzionari della chiesa. [...] I poteri della corona erano gli stessi che al tempo di Enrico IV ed Enrico V; caduti nelle mani del Consiglio per l'imbecillità di Enrico VI, erano stati recuperati e vigorosamente riattualizzati da Edoardo IV ed Enrico VII. Ma ci sono dei nuovi elementi in questo periodo?

C'è ovviamente una differenza dovuta alla Riforma, con l'estensione immediata del potere regale, e la concentrazione dell'esecutivo, sia politico che religioso, nelle mani del monarca. Non si devono tuttavia sopravvalutare gli effetti di tale concentrazione: anche sotto la Supremazia del re, la chiesa mantenne un'autorità spirituale propria, indefinita (che gli inglesi si guardarono bene dal definire, pena la caduta nell'assolutismo di Roma o di Ginevra). La maggior concentrazione di poteri significò una più forte enfasi sulla sovranità politica, a fronte di una perdita di poteri feudali. Concentrazione del potere, autorità semplice e ben definita, efficienza governativa: ecco i capisaldi del regime Tudor e della «nuova monarchia» rinascimentale dell'Inghilterra. Leggi e costumi richiedevano che l'autorità regale si esercitasse conformemente a regole che nessun atto personale del monarca poteva disattendere. La legge, svincolata dalla volontà personale dei vari monarchi, costituiva perciò l'autentica base dello stato: concezione questa molto matura e colta della società politica. E la supremazia della legge tendeva a significare supremazia della legge dello stato, passibile di infinita flessibilità secondo i cambiamenti epocali. Già al tempo di Enrico VIII c'è chi pensa in termini di infallibilità del Parlamento; Thomas Smith, portavoce dei luoghi comuni costituzionali, afferma che «il potere più alto e assoluto del regno d'Inghilterra consiste nel Parlamento». E ricordiamo che parlamento significa «re nel parlamento». Ma l'associazione del parlamento con la corona, riguardo alle massime questioni di politica nazionale, non ha confronti nel continente, e fa dello stato inglese un caso unico in Europa.

Questo è in parte conseguenza della Riforma. È un po' paradossale che la Riforma, inizialmente corroborante del potere monarchico, contribuì poi al suo declino. Altrove, nei paesi cattolici, la chiesa rimase un supporto stabile della monarchia; e nei paesi luterani un suo annesso. In Inghilterra, la graduale dispersione dei terreni ecclesiastici rafforzò enormemente la nobiltà agricola, ed anche parte del popolo. Il parlamento della riforma, tenuto a lungo in sessione da Enrico perché condividesse la responsabilità

delle sue riduzioni della chiesa, manifestò invece un senso di continuità e il desiderio di partecipare alla legislazione ed alla politica nazionale. Gli effetti della riforma, che inizialmente rafforzarono la monarchia ma alla lunga la indebolirono, condussero la costituzione verso i concetti di proprietà, diritto e libertà del popolo. Già nel regno di Elisabetta la posizione della corona tende allo svantaggio, rafforzando in tal modo le tendenze già in atto nella società inglese.

Con tale contesto in mente, e sempre tenendo presente l'equilibrio di forze sociali sotto la superficie politica, possiamo adesso rivolgerci alle funzioni della monarchia. Che ebbe due aspetti, uno politico ed uno sociale: modo normale di tenere insieme la società, non dimenticando il fattore religioso, nel Rinascimento come nel Medio Evo; fornendo quel centro sacrosanto che ogni società deve avere: se non il re, almeno quel Libro sacro che è una costituzione scritta. Un alone di divinità circonda in effetti il re: un'aura, un elemento quasi sacramentale confermato dall'unzione dell'incoronazione: non si tocca l'unto del Signore!

L'utilità dell'idea del governo per tenere insieme la società, canalizzando verso l'ordine la sua violenza latente o manifesta, è addirittura incommensurabile. Per tutto il secolo non ci fu ribellione che osasse sfidare il nome del re: tutti sostenevano di voler salvare il re dai cattivi consiglieri; perciò si sentirono tutti a pezzi quando il re li privò della sua approvazione. «Sono la vostra regina consacrata», rammentò Elisabetta al parlamento, ammonendolo poiché si opponeva ai suoi desideri. Indubbiamente si considerava l'invia di Dio per governare i suoi sudditi, anche se la donna razionale che era in lei osservò alla cerimonia dell'unzione che l'olio puzzava. In effetti, la mente di Elisabetta non era dedita a nessuna forma di sacramentalismo: era positiva, razionale, politica. Ciò nonostante Elisabetta intuì l'uso politico di certe cose, per cui il suo regno segnò una ripresa popolare di quel segno sicuro della funzione sacramentale del monarca che è il «tocco del re contro la scrofola». Per un certo periodo non lo praticò: la bolla di scomunica papale la scoraggiava a metter di nuovo in gioco i suoi poteri; i cattolici la prendevano in giro, non perché non credessero di per sé a tali riti, ma perché la regina era scomunicata; i puritani, proiettati verso il razionalismo, erano ostili. Ma il popolo non intendeva essere privato della guarigione dalla scrofola per mano del re. La regina mantenne perciò il rito, solo trasponendolo in inglese ed omettendo l'invocazione alla Vergine (indubbiamente si sentiva sufficientemente vergine lei!). Nel 1575, gozzovigliando con Lei-

cester a Kenilworth, ebbe modo di curare con il suo tocco taumaturgico ben nove persone scrofolose, non ritraendo le mani dalle piaghe purulente dei malati.

[...] Donna d'incredibile intuito politico e forza di volontà, estremamente dotata, grande attrice ed esibizionista, intellettualmente ed emotivamente fredda, e perciò padrona di sé e – in quanto regina – degli altri, fu adatta al suo ruolo più di ogni altro monarca della storia inglese. Come Shakespeare, si identificò per l'eternità con il risveglio culturale del suo popolo. Ma ciò fu il risultato del lavoro di una vita intera, evidente solo alla sua conclusione. Non si creda che Elisabetta abbia avuto successo e fama fin dall'inizio, come dopo il 1588, né che fosse altrettanto popolare alla fine del suo regno. Ma dopo morta, il suo operato divenne chiaro e inequivocabile.

[...] All'inizio della lunga guerra con la Spagna, momento cruciale della storia del paese, fece un discorso in parlamento pieno di interesse autobiografico, che rinvia ai suoi sentimenti al momento di assumere la corona: «Non v'è al mondo creatura la cui vita sia più in pericolo della mia, che ha preso possesso con la corona dei più gravi e possenti pericoli con cui competere. Perciò ne consegue che *ho lasciato la vita dietro le preoccupazioni*. Mi fate davvero torto se mi attribuite freddezza; poiché se non mi fossi persuasa che la mia strada è la volontà di Dio, mai avrei osato prescriverla a voi. Badiate che l'*Ecclesiaste* non dica il vero: "su coloro che temono la brina ricadrà la neve!"». Criticò pesantemente sia i papisti che i puritani: «Intendo guidarli secondo la vera regola di Dio. Da entrambe le parti vedo pericoli, ma i secondi devo denunciarli come pericolosi per il governo regale».

E come all'inizio, così alla fine. Mai la sua concezione della regalità fu più fulgida di quando prese commiato dai Comuni in quella che sembrava essere l'ultima occasione: «Ho sempre avuto davanti agli occhi il giorno del giudizio, per governare nel modo in cui ne avrei risposto al Giudice Supremo. Davanti al cui giudizio proclamo che mai pensiero mi ha sfiorato che non fosse per il bene del mio popolo. So che il titolo di re è glorioso; ma convincetevi che la gloria splendente dell'autorità regale non ha mai offuscato il nostro intelletto, sapendo che anche noi dovremo render conto delle nostre azioni al grande Giudice». E quindi, stanca per le fatiche di lunghi anni e rattristata dalla triste fine di Essex: «Essere re e portare una corona è più glorioso per coloro che la guardano che piacevole per chi la porta».

[...] Sul ruolo governativo di Elisabetta non c'è ombra di

dubbio. Anche i suoi contemporanei non ebbero dubbi al riguardo; sapevano bene chi governava l'Inghilterra, ed anche i maggiori nemici dovettero riconoscere il suo governo sagace e prudente. Scelse tutti i suoi ministri, e li sostenne fino alla fine, sebbene spesso trattandoli in modo scriteriato (cosa difficile da evitare in chi detiene un potere assoluto, e certo non limitato all'esercizio della regalità). Il suo giudizio sugli uomini era quasi sempre infallibile – qualità essenziale in un monarca – anche se talvolta si assunse il rischio di ragioni personali, comprensibili per chiunque, e tanto più per una donna assai sensibile agli sguardi degli uomini. Il nuovo corso della Chiesa e dello Stato, entrambi rappresentati nella sua persona, ebbe il suo sostegno e la sua fiducia. Non era né criptocattolica né atea. Si preoccupava solo di autorità, obbedienza, unità e benessere del suo paese. Le sue tendenze intellettuali erano umanistiche e scettiche: non avrebbe mai molestato nessuno per le sue idee, purché le tenesse per sé e si comportasse esternamente secondo le regole. Fu sempre in completo accordo con [il suo consigliere e ministro] William Cecil, non banalmente dominata da lui; sebbene lui fosse l'unica persona capace di influenzarla nelle decisioni importanti, quando non erano d'accordo era lui a cedere e sottomettersi. L'influsso di Cecil fu più forte e decisivo nelle prime decadi del regno; dal 1572 in poi lui e la regina divennero insieme molto conservatori, ma non esitarono ad affrontare il conflitto con la Spagna, quando si presentò. Verso la fine del loro sodalizio, Burghley consigliava al figlio Robert di dare sempre i migliori consigli alla regina, com'era suo dovere, ma non di sovrastare il suo giudizio, essendo immensa l'esperienza di affari della regina e la sua conoscenza degli uomini.

La gestione del governo spettava al Consiglio ed ai grandi ufficiali dello stato. Ma tutte le grandi decisioni competevano a lei; la volontà della regina era il motore del governo. Il che significa che doveva venire consultata per le cose importanti, e lei badava a che ciò si verificasse. Una mescolanza di iracondia e irritabilità, scoppi improvvisi di regale collera, con incoraggiamenti e lodi, con parole suadenti o di maestosa consolazione: ecco il modo con cui teneva le persone sul chi vive. Come regnante non poteva permettersi di essere dolce, visto com'è la gente. A lei competevano le questioni di pace e di guerra; e quindi la scelta dei ministri, e tutti gli appuntamenti importanti, civili, militari o religiosi; la chiesa era nella sfera delle sue prerogative e protezioni; si occupava soprattutto di politica estera, di rapporti con le potenze straniere, teneva contatti con inviati e ambasciatori. Scrittori costituzionalisti hanno

calcolato i poteri della corona in affari civili, militari, amministrativi, finanziari e commerciali. È impossibile enumerarli tutti; basti concludere con le suggestive parole di Thomas Smith: «In breve, il principe è la vita, il capo dell'autorità di ogni cosa che accade nel regno d'Inghilterra». Tutti i poteri erano suoi, ed ella continuò ad esercitarli finché non si ritrovò – come disse commosso Raleigh – colta di sorpresa dal Tempo.

[...] È sempre interessante osservarla in azione, ma mai come nel caso cruciale dell'intervento nei Paesi Bassi che fece precipitare la guerra. Aveva esitato a lungo prima di decidersi; ma sembrava inevitabile, altrimenti la resistenza dei Paesi Bassi avrebbe ceduto, e la Spagna sarebbe stata libera di invadere l'Inghilterra. Aveva dimostrato grande autocontrollo nel rifiutare – cosa che nessun altro re avrebbe fatto – la sovranità dell'Olanda. Una volta deciso di intervenire, inviò un manifesto all'Europa per spiegare che le sue motivazioni non erano imperialistiche, ma indirizzate a preservare l'Olanda e le sue antiche libertà. Fu il primo annuncio di quello che divenne poi l'obiettivo secolare della politica inglese ed il segreto del suo successo: la limitazione degli obiettivi. Leicester fu inviato come luogotenente generale, con l'espresa proibizione di assumere il governo supremo offerto dagli stati. Non ci mise molto ad accettarlo. La regina era furiosa; più ne valutava le implicazioni, più si incolleriva. Tutto ciò che toccava la sua autorità personale era anatema, qualunque sgarro era imperdonabile. Ma al di sopra di tutto stava ciò che l'ansia dei suoi ministri per la causa protestante tendeva a trascurare: che lei aveva dato la sua parola d'onore all'Europa. In quanto regina, era molto sensibile all'opinione europea; capiva la portata morale della questione, e l'accettazione di Leicester vanificava ogni sua proclamazione. Tutti i suoi ministri le si opposero in questo momento cruciale. Era l'inizio della guerra, ed erano terrorizzati di partire col piede sbagliato. La regina era sola ed isolata, contro tutti; poteva forse sbagliarsi, ma non mollava. Leicester doveva rinunciare all'autorità appena accettata, altrimenti lei lo avrebbe richiamato. [...] Tutti i ministri protestavano: ritirare il comando ora voleva dire distruggere il credito di Leicester e rovinare l'azione. Lei insisteva con gli stessi argomenti: l'accettazione di Leicester «era sufficiente ad infamarla presso tutti i principi, avendo affermato il contrario in un libro tradotto in molte e varie lingue»; e «non posso tollerare che chiunque alteri la commissione e l'autorità che io gli ho dato, di sua iniziativa e senza di me». Messaggeri andavano e venivano; il governo era sostenuto; non si decideva nulla. Burghley tentò di farle

pressione rassegnando le sue dimissioni se lei non cambiava idea. Stupita da tanta presunzione, temporeggiò; ma non cedette. Avendo guadagnato tempo inviò Heneage, il vicescancelliere, a ripetere gli ordini per Leicester. Giunto in Olanda, Heneage comprese che sarebbe stata fatale per il prestigio di Leicester una pubblica ritrattazione, e le scrisse chiedendo una dilazione. Lei rispose: «fate come vi è stato ordinato, e tenetevi le vostre considerazioni per i vostri affari... Pensate che i vostri discorsi mi obblighino a non fare una pace per i miei interessi senza il loro consenso? È sufficiente che io non pregiudichi loro stessi ed il loro paese facendo pace con loro senza il loro consenso». Ora sappiamo che aveva ragione, non solo moralmente ma anche tatticamente: non dava all'Olanda un veto sulla propria libertà d'azione riguardo ai rapporti inglesi con la Spagna. Salvaguardava i diritti inglesi ed i suoi personali: la corona si identificava con il paese e la tutela dei suoi interessi, non con la causa protestante europea. Pur arrivando ad un compromesso formale, senza disonorare pubblicamente Leicester, il danno era comunque fatto. Leicester si sottomise e fu perdonato; tornò in Inghilterra, il suo prestigio infranto.

[...] Il Consiglio – la cui struttura interna è il Consiglio Privato – era il centro del governo e della lotta per il potere ai vertici. Non aveva un fondamento parlamentare o popolare, basandosi sulla volontà della regina. Naturalmente doveva essere in sintonia con le tendenze politiche del paese, magari esprimerle. Non poteva certo permettersi di camminare troppo avanti o restare troppo indietro rispetto alle opinioni della gente. La dipendenza del consiglio dalla regina significava che le più importanti decisioni politiche non venivano prese al suo interno; venivano prese da lei sola, o su consiglio di un ministro, al di fuori del consiglio. Eppure il consiglio svolgeva una importante giurisdizione sommaria, chiamando gli imputati di vario genere, di solito molto potenti, da tutto il paese; e questo in aggiunta ai normali procedimenti giudiziari. L'incremento crescente di lavori nel consiglio è una caratteristica del periodo: doveva testimoniare non solo l'efficienza del più efficiente governo d'Europa, ma anche l'attivo e regolare funzionamento della società. Flessibilità, prontezza, azione diretta contraddistinguevano il governo inglese, contro le interminabili dilazioni di Madrid imposte dall'abitudine di Filippo di farsi riferire ogni cosa, o alla confusione della Francia con le guerre di religione. Il consiglio si lamentava degli impegni pressanti. All'inizio del regno si riuniva tre volte la settimana; in seguito si riunì ogni giorno comprese le domeniche, e spesso sia di mattina che di pomeriggio.

La maggior parte del suo operato era esecutivo ed amministrativo. È impossibile descriverlo nei dettagli: andava dai più alti affari di politica nazionale, ai problemi minuti dei singoli individui (c'era sempre un tocco personale). Gli affari amministrativi delle contee procedevano attraverso i canali regolari dei marescialli, sceriffi e giudici; il consiglio controllava e soppesava tutto quanto. Si occupava soprattutto dei distretti lontani, dove l'amministrazione era meno regolare e più sommaria: le contee del nord ed il Galles, le regioni scozzesi e l'Irlanda. In queste zone, a parte l'Irlanda, il governo si muoveva per canali regolari e strutture normali. Una larga parte di tempo era dedicata al mantenimento dell'ordine e all'esecuzione delle leggi. Questo implicava diverse attività: repressione di movimenti sovversivi o sediziosi, controllo della stampa, sorveglianza della disoccupazione e compressione del vagabondaggio, misure contro le carestie, vigilanza della salute pubblica, dei teatri e delle chiese. L'attività del consiglio era anche di tipo suppletivo: la sua flessibilità lo rendeva strumento ideale; dovunque urgevano interventi, arrivava il consiglio.

In questa immensità d'azione, il cardine era l'ufficio del Segretario. Non aveva il prestigio dei vecchi grandi ufficiali come il Lord Cancelliere, il Lord Tesoriere o il Lord Ciambellano; ma come loro proveniva dal circuito regale, ed ebbe in breve un ruolo di primaria rilevanza. Nel regno di Elisabetta l'evoluzione degli organismi costituzionali è ad uno stadio interessante, metà medievale e metà moderno: totalmente personale, ma sulla strada verso forme e procedure tipiche dei dipartimenti; segretariato efficiente, ma con la flessibilità, la freschezza ed il coraggio dei giovani. Proprio la flessibilità gli procurò importanza, e con i due Cecil [William, barone di Burghley, e Robert suo figlio] e Walsingham divenne l'ufficio chiave dello stato. Con l'aumento di lavoro per la corona ed il consiglio, il segretario divenne il canale naturale per l'esercizio delle prerogative; era anche l'indispensabile tramite fra la corona ed il consiglio. La crescita degli affari esteri significò che il segretario (o i segretari, poiché talvolta erano in due) tenesse la fila di tutta la politica estera, dirigesse i servizi segreti e conducesse la diplomazia. Da qui il nomignolo della regina per Walsingham: la sua «Luna». Robert Cecil descrive il carattere eccezionale del proprio ufficio in questi termini: il segretario «ha la libertà di negoziare a propria discrezione in patria e all'estero, con amici e nemici, per ogni problema... Poiché ogni problema di peso vien trattato solo fra il principe ed il segretario, i loro concili sono come le affettuosità fra due amanti, nascoste a tutti gli altri». Sempre que-

sto linguaggio affettato di amore attorno ad Elisabetta: un idioma, un modo, che, come disse Bacon dopo la morte della regina, ella fece durare un po' troppo. Robert Cecil, gobbo e di bassa statura, sapeva ed accettava il fatto di non essere l'amante che lei gradiva, ma il consigliere e segretario perfetto. Dopo la morte di Walsingham nel 1589, Robert Cecil, aiutato all'inizio dal padre [William Cecil, Lord Burghley], svolse per sei anni il suo ufficio senza una nomina ufficiale e «senza l'emolumento di un penny»: raccomandazione irresistibile per la regina!

Consigli separati, lontani dal centro, governavano il Galles ed il nord, aree arretrattissime ora in via di risveglio. Durante il regno di Elisabetta queste regioni raggiunsero l'apogeo del proprio potere, per poi tralasciarlo. Le giurisdizioni si espansero, le amministrazioni riuscirono a ricondurre all'ordine quelle regioni violente; finito il lavoro, proprio il successo diminuì la loro importanza, aprendo la strada a normali metodi amministrativi. La nobiltà locale volle condurre le cose da sé, tagliando i legami con Whitehall. [...] Il primo ministro di Maria la Cattolica, il cattolico Lord Paget, sebbene discreditato, non si era peritato a chiedere ad Elisabetta l'ufficio di Lord Presidente del Galles. Invece fu Sir Henry Sidney a governarlo, con grande pompa e consenso popolare, fino al 1586. Era un uomo gentile, cortese e giusto, pieno di riguardi — cosa rara in un elisabettiano — per la popolazione celtica che doveva dominare lì ed in Irlanda. La regina non aveva occhi che per lui [...], e Sidney amava il suo incarico e l'alta posizione che questo gli conferiva. L'alto ufficio era la sua unica ricompensa; così pensava la regina: l'onore dell'alto ufficio e il privilegio di servire lei.

[...] Il nord creava maggiori difficoltà, ed era intrinsecamente più importante: c'erano le frontiere con la Scozia, senza alcuna legge fino a poco tempo prima, e le truppe lì dislocate erano sempre in armi. Ma i Tudor spinsero verso una modernizzazione dello stato: Enrico VIII ricondusse sotto il controllo della corona un buon numero di rendite ecclesiastiche; Elisabetta tolse alcune contee di confine al vescovato di Durham: tutti passi verso un governo più efficiente. All'inizio del regno ben pochi nobili erano favorevoli alla politica religiosa di Elisabetta: il nord era assai arretrato. Ma ben presto l'arcivescovo Young riferiva che benché l'aristocrazia persistesse nella cecità, i nobili terrieri cominciarono a riformarsi. Bisogna attendere la repressione della rivolta del 1569 perché si veda una vera applicazione delle leggi religiose e il nord ricondotto al resto del paese. Nel 1572 il conte di Huntingdon, protestante, fu inviato al nord come lord Presidente, ufficio che

tenne fino al 1595: una delle lunghe amministrazioni che segnarono il regno come fattore di successo dell'azione governativa. Dopo la repressione della rivolta il nord si uniformò, e non dette più problemi di carattere religioso. Huntingdon era fermo ma moderato; come Sidney nel Galles, si lasciò dietro una tradizione di giustizia giusta tanto per i ricchi che per i poveri.

Più difficoltosa fu la messa in atto della politica sociale ed economica del governo. Lo statuto dei lavoratori ostacolava l'attività tessile nelle campagne, ed impediva ai contadini di lavorare nelle città. Verso la fine del regno il distretto occidentale dello Yorkshire si rifiutò apertamente di eseguire lo statuto contro i tessuti della regione: di riffa o di raffa, l'industria procedeva. Poi la nobiltà terriera attaccò l'autorità del consiglio nell'esecuzione di leggi penali. I poteri governativi del consiglio erano ormai logori; quest'ultimo attacco riguardava la sua competenza come corte di giustizia. Con il continuo aumento del potere governativo centrale, il consiglio diventava sempre più unicamente una corte di giustizia. Allora York si rifiutò di consentire ai cittadini di appellarsi al consiglio, e la nobiltà terriera decise di restringere l'autorità del consiglio fino a dodici miglia dalla città.

In tutto questo andazzo, il ruolo del parlamento fu occasionale e discontinuo. Ma proprio quel ruolo distingueva lo stato inglese dagli altri stati europei, e a tempo debito avrebbe costituito il massimo contributo inglese alla vita politica. In questo rifletteva il profondo della società inglese: un istinto generalizzato di libertà, l'abitudine all'autogoverno. La concezione rappresentativa del parlamento era chiarissima: «esso rappresenta e domina l'intero regno, dalla testa al corpo. Ogni inglese vi è presente, personalmente o per procura legale, di qualunque stato, dignità o qualità egli sia, dal principe (re o regina) fino all'ultimo cittadino. Ed il consenso del Parlamento è il consenso di tutti» (Sir Thomas Smith). Il parlamento veniva convocato solo per grandi occasioni o propositi: un'ascesa al trono, l'avallo di un grande cambiamento nella politica nazionale – per esempio riguardo alla religione –, il sostegno di una guerra, e in genere per votare misure economiche. Agli inizi del regno elisabettiano i comuni occupavano ancora un ruolo subordinato: la camera del parlamento significava ancora la sala in cui si incontravano i Lord; l'essenza delle riunioni parlamentari era il concilio del sovrano con i pari del regno, e molti comuni ne restavano fuori: ci fu anche una protesta da parte di quelli rimasti fuori che non potevano sentire le parole della regina. Con il passare degli anni tuttavia, gli incontri dei comuni divennero sempre più

importanti, ed alla fine del regno indubbiamente più decisivi di quelli dei Lord. Molti fattori vi contribuirono: forse, anzitutto, la lunga prosecuzione della guerra, che reclamava un aumento continuo delle tasse. I comuni, sia nei loro comitati che nelle discussioni generali, andarono a fondo nei dettagli delle spese e dei metodi finanziari, e così la loro Casa divenne parte integrante della pratica governativa.

La regina, sebbene con riluttanza, ne era consapevole. All'inizio aveva fatto, come al solito, di necessità virtù, coniugando la sua scarsa disponibilità a convocare il parlamento con le spese da esso derivanti ed i sussidi per il paese. Ma anche i parlamentari sollevavano strane difficoltà per incontrarla; la regina era in conflitto con il parlamento su moltissimi punti: il suo matrimonio e la successione, la riforma della chiesa, i privilegi parlamentari (specie quello della libertà di parola), i monopoli, i rapporti con Maria di Scozia. In tali circostanze il suo controllo del parlamento – in effetti la sua conduzione della lotta – non è l'ultimo fra i suoi meriti. È interessante la reazione di un grande di Spagna, ambasciatore di Filippo, a queste riunioni. A proposito del parlamento del 1566, sul problema delle nozze di Elisabetta, Don Guzman de Silva scrive: «Questi eretici non temono Dio, né obbediscono ai loro sovrani».

I ministri della regina rispondevano direttamente a lei, e non al parlamento; perciò il governo doveva tenere contatti, diretti o indiretti, con le due Case. I Lord non crearono difficoltà, una volta passati l'Atto di Supremazia e l'Atto di Uniformità, e dopo la cacciata dei vescovi di Maria. Erano i comuni a contare, ed a determinare problemi. Il gruppo dei consiglieri privati dei comuni faceva un po' da esecutivo. La gestione globale del parlamento era nelle mani di Burghley, una sorta di primo ministro. Tuttavia la regina esercitava costantemente un'influenza personale: proibendo una tale discussione o concedendola; convocando sempre lo speaker, scelto dal governo e non dai comuni, per sgridarlo se necessario; ricevendo o convocando delegazioni per ratificare risoluzioni di persona; oppure scendendo con grande magnificenza al parlamento per rivolgersi ai membri con la sua famosa voce limpida, secca ed autoritaria.

Osserviamola un attimo in azione. Tatto, rudezza tattica, cortesia, accondiscendenza, sono tutte caratteristiche dei suoi rapporti con il parlamento [...]. L'autorità della corona, il ruolo di governare del sovrano, il ruolo di obbedire dei sudditi: questi erano temi abituali nei discorsi della regina, ed i comuni venivano trattati come ragazzi; dovevano «rifuggire da contese, dissertazioni e di-

spute, e da tutti gli argomenti sofisticati, capziosi e frivoli, più adatti all'ostentazione di arguzia che alla valutazione delle questioni importanti, più pertinenti per gli eruditi che per i consiglieri, più opportuni nelle scuole che nelle case del parlamento». Ma tutto cambiò rapidamente; e alla fine del regno la scuola era cresciuta.

A questi aspetti del suo modo di governare la regina aggiungeva altri elementi: il vantaggio di essere donna, per cui c'erano cose che non le si potevano dire (ma non c'era nulla che lei non potesse dire ai parlamentari); una graziosa condiscendenza, o una regale collera applicabili di volta in volta a seconda dei casi; i segreti di una personalità enigmatica che era troppo saggia per rivelare ad altri. Ma fin dall'inizio ebbe difficoltà con i comuni; loro si preoccupavano giustamente per la successione: solo la vita di una giovane donna stava fra il paese ed il caos; la spingevano a sposarsi, il più presto possibile. Lei rispondeva con energia rabbiosa: era Maria che voleva che si sposasse, per liberarsi di lei ed allontanarla dal paese.

[...] Prima della riunione del secondo parlamento aveva avuto un attacco di vaiolo, e per qualche giorno si disperò della sua vita. Il parlamento rafforzò gli sforzi per costringerla a sposarsi o nominare un successore. Ma chi sposare? Un matrimonio equivaleva a buttar via la sua migliore arma politica, e forse a consegnarsi ad un padrone; poteva risultare inutile, un fallimento, o una tragedia pari a quella di sua sorella (fra l'altro, non poteva sposare l'uomo che amava: accettò il fatto, dopo una lunga lotta interiore). Dichiarare un successore sarebbe stato fatale; aveva visto come aveva compromesso la posizione di sua sorella. E perciò, al parlamento che aveva mandato una petizione: «La grandezza m'impone di dire e pregare che io possa indugiare qui in questa misera valle infelice per il vostro conforto, studiando e lavorando per la vostra salvezza». Il parlamento venne prorogato.

Non averlo sciolto risultò un errore, poiché quando fu di nuovo convocato i comuni, educati dall'esperienza precedente, insistettero per ottenere la regale promessa di un matrimonio. Lei inviò la proibizione di discutere quell'argomento. Ma i comuni perseverarono; l'umore della Casa mosse il consiglio privato a consigliarla di cedere. Elisabetta li rassicurò che si sarebbe sposata. I comuni pregarono Dio di accelerare tale adempimento. La contesa era al culmine, allorché la regina si rivolse ad una delegazione dei lord e dei comuni in questi termini: «Non sono forse nata in questo paese? I miei genitori erano forse degli stranieri? C'è qualche motivo che dovrebbe distogliermi dalla cura del mio paese? Non è

forse qui il mio regno? Chi di voi ho oppresso? Chi ho mai arricchito a spese di altri? Quale danno ho recato a questa comunità per essere sospettata di non curarmene? Come ho governato dall'inizio del mio regno? Posso venir giudicata dall'invidia in persona!». Quanto a dichiarare un successore: «Sono sicura che nessuno di loro ha come me sperimentato tutte le pratiche contro mia sorella, volesse Dio che fosse ancora viva!». Non esitava a tirare in ballo che fra i comuni c'era chi aveva fatto grandi mosse verso di lei durante il regno della sorella, «e non fosse per il mio onore avrei denunciato la loro mascalzonaggine». [...] Implicava che avrebbe provocato spargimenti di sangue, forse una guerra civile. E quindi: «Sono la vostra regina consacrata. Non mi si costringerà mai a fare qualcosa contro il mio volere. Grazie a Dio sono dotata di qualità tali che se fossi scacciata dal mio regno in sottoveste potrei vivere in qualunque luogo del mondo cristiano». Li aveva chiamati alla sua presenza senza lo speaker, così che i comuni si lamentarono di non avere la possibilità di parlare. E lei: «Sono io che parlo, e tanto basta».

Dopo questo si arrivò ad un compromesso, secondo lo stile inglese: giunta la discussione a questo punto, ella pose il veto sull'argomento; i comuni le concessero dei finanziamenti, e lei ne sacrificò qualcuno per il buon della pace. Ma stavolta non mancò di sciogliere il parlamento. La vittoria fu sua. Ma i comuni avevano dimostrato di essere capaci, e più esperti e fiduciosi nelle proprie forze. Di fatto la regina conduceva una politica interna ed estera su cui essi concordavano, e che anzi divenne più di loro che sua; non aveva mai fatto errori, tanto accorto era il suo governo. Ma che sarebbe accaduto con un re che commettesse errori? I critici, i militanti, i membri più avanzati del parlamento avrebbero avuto ragione. Tutto ciò lo si può vedere nella carriera di Peter Wentworth, protagonista e leader delle prerogative parlamentari, che finì i suoi giorni nella Torre, al tempo di Elisabetta. È strano che per tanto tempo non si sia apprezzato il significato delle lotte del parlamento sotto Elisabetta. Il conflitto era già in atto: solo gli innumerevoli successi della sua politica, sempre più in linea con la volontà popolare; l'unità nazionale imposta dalla guerra; e davanti a tutto la sua incomparabile abilità nel maneggiare il parlamento, dove l'opposizione veniva spesso soffocata dai termini di amore in cui ella pretendeva di mantenere i rapporti; solo questo insieme di fatti impedì al conflitto di raggiungere il colmo, e di essere rinviato al momento della sua sepoltura. Ma la lunga guerra che venne in suo aiuto nell'incrementare l'unità nazionale, fece alla fine la fortuna

dei comuni, per il bisogno incessante di finanziamenti; la regina fu costretta a vendere gran parte dei territori della corona, e non solo quelli confiscati da suo padre alla chiesa; le entrate indipendenti della corona divennero inadeguate per il governo: il futuro era dunque con il parlamento, che rappresentava la proprietà ed il paese, da cui poteva estorcere danaro.

[...] Ed in pochi anni tutti furono attratti in uno spaventoso vortice: non ci fu modo di evitarlo, per quanti sotterfugi, espedienti e bugie Elisabetta mettesse in atto; le forze dell'umana follia erano più possenti della sua accorta moderazione. Nel 1584, Guglielmo il Taciturno era stato assassinato, come Coligny ed il reggente Moray prima di lui, capi protestanti rispettivamente di Olanda, Francia e Scozia. Rimaneva solo Elisabetta, molto esposta e facile bersaglio. Si temeva per la sua vita, e si formarono associazioni per difenderla; ma cauta com'era in politica, e scaltra in diplomazia, lei non si preoccupava affatto, e non prese nessuna precauzione. Il parlamento, molto più aggressivo di lei, intendeva introdurre misure per costringere alla resa chi avesse tratto vantaggio dalla morte della regina: evidente deviazione dalla giustizia che ella non tollerò; non voleva che nessuno pagasse per le colpe di altri. Un decreto governativo, in caso di assassinio della regina, propose un Grande Consiglio, ed il parlamento per una volta avrebbe avuto virtualmente pieni poteri. La regina non accettò tale deroga all'autorità monarchica; preferiva affidarsi alla sua buona sorte.

E la sorte le fu favorevole. Il complotto di Babington coinvolse fatalmente Maria di Scozia, e finalmente il parlamento fu convocato per trattare con lei. Tolta di mezzo Maria Stuarda, la questione della successione non era più urgente. Subito, con la febbre puritana al culmine, i capi puritani dei comuni ripresero la campagna contro la chiesa. Quando la regina rifiutò di discutere il problema, Wentworth ne andò alla radice con una serie di dieci proposizioni concernenti la libertà di parola ed il ruolo costituzionale della Casa dei Comuni; alcuni articoli riguardavano la libertà della regina di inviare o ricevere messaggi contro le libertà del parlamento, e di punire un parlamentare per un discorso fatto nella Casa. Fu una sfida fondamentale: Wentworth voleva rendere i comuni arbitri delle proprie libertà. Egli considerava il parlamento — anzi, i comuni — depositari della volontà nazionale. Finì nella Torre.

Il fatto è che la Casa dei Comuni era lo strumento politico e l'espressione della piccola nobiltà, perciò destinata ad aumentare di importanza con la crescita di quella classe sociale. Già al di sotto della splendida superficie con cui Elisabetta trattava gli affari,

l'equilibrio fra le forze sociali si stava alterando. L'incremento della rappresentatività dei comuni nel corso del secolo è un elemento capitale: 296 membri all'inizio, 462 alla fine. Elisabetta aggiunse 32 collegi (*boroughs*) e 64 membri. Concedeva così favori a vari personaggi locali. Non è che la corona volesse stipare il parlamento; in effetti la regina fece cessare la creazione di nuovi collegi nei suoi ultimi quattro parlamenti. La piccola nobiltà occupava quasi tutta la rappresentanza dei comuni. Per legge c'erano 90 cavalieri (*knights*) e 372 rappresentanti di collegi (*burgesses*); ma soltanto un ottavo erano cittadini di classe media, alcuni dei quali legati a famiglie di campagna. Per il resto erano gentiluomini di campagna. Per costume, diritto di potere e disposizione naturale, i capi delle famiglie più importanti rappresentavano la contea (*shire*), i più giovani, o i rami cadetti, o le famiglie meno ragguardevoli rappresentavano i collegi. Tutto era molto locale e familiare, e perciò tanto più rappresentativo: il tessuto della vita sociale nelle strutture politiche. Spesso un padre importante ed il figlio sedevano nel medesimo parlamento, il padre per la contea, il figlio per il collegio. Erano i legami sociali, con le alleanze che determinavano, a contare veramente; e non poteva esserci corruzione. Il rappresentare una contea dichiarava la posizione ed il prestigio di una famiglia, che dovevano essere preservati. Quanto al semplicito, il piccolo proprietario con il suo voto, succedeva come a Haverfordwest nel 1571: «A chi darai il voto?». Risposta: «A chi lo dà il mio signore, Thomas Tank». Benissimo, buonuomo! Con la crescita di potere nelle campagne, la piccola nobiltà terriera volle sempre più sedere in parlamento. Avendo più denaro da spendere, volevano spenderlo lì. Questo andava bene ai piccoli collegi, che non intendevano farsi carico delle spese dei propri membri. La loro preoccupazione era di trovare rappresentanti che non chiedessero soldi e si pagassero da sé le spese. Solo le città grandi e importanti potevano permettersi di finanziare i collegi, magari rifiutando un pari, come Cambridge e Gloucester. Città che volevano spingere, ed era loro interesse pagare i rappresentanti. Questo dominante localismo rappresentativo dette al parlamento vigore e immediatezza. Ovunque la maggioranza dei membri era costituita da uomini del luogo, nobili o borghesi. I membri ufficiali, come i consiglieri privati, erano pochi, ed anche loro avevano radicamenti locali.

Le contestazioni dei dati elettorali eran di là da venire; in quei giorni felici c'era posto per chiunque volesse entrare in parlamento. Se c'era battaglia, era per qualche contenzioso nelle contee, e più nel Galles che altrove: le lotte endemiche fra i Salusbury ed i

Trevor, gli Herbert ed i Montgomery, le fazioni Perrot ed anti Perrot dei Pembroke. Proprio queste fazioni locali, non le grandi questioni di principio, si ricollegano con la lotta per il potere centrale. Il fattore principale della lotta per il potere è il prestigio, il riconoscimento di un ruolo e di una influenza. Ed i partiti e le organizzazioni politiche si determinarono alla fine attraverso questi elementi. Qui siamo ad uno stato embrionale. «Partito» è una brutta parola per gli elisabettiani, non meno di «politico»: «Non ho nessun piacere di appartenere ad un partito, se non a quello di Sua Maestà la regina», scrive William Cecil nel 1565. Ma nel 1597 Essex lancia una campagna per i seggi parlamentari, e Robert Cecil tenta di neutralizzarlo ponendo mano ad una prevaricazione parlamentare, che avrebbe forse sconvolto suo padre William, Lord Burghley. Un'evoluzione era in corso, e le istituzioni in crescita tendevano a differenziarsi.

Il localismo rappresentativo si riflette nell'operato della Casa, nel principio che le leggi vengono affidate a chi è più competente sull'argomento. Per esempio, l'editto di conferma della licenza di colonizzazione dell'America per Raleigh fu affidato ad una commissione esperta di viaggi di esplorazione: comprendeva Walsingham e Philip Sidney, Drake e Richard Grenville, William Mohun e William Courtenay. Che commissione! Vi veniva alla luce un'intera epoca, o quasi. L'emanazione di leggi spettava agli avvocati, elemento in crescita nel regno elisabettiano: ai comuni c'erano circa quaranta praticanti; gli introiti degli uffici legali di Westminster erano i più alti, e attraverso questo canale si potevano fare grandi fortune. L'importanza crescente della Casa è contraddistinta da una sempre maggiore definizione e formalizzazione delle procedure. Si stabilisce che ogni legge debba superare tre esami. Si dà sempre più attenzione all'uso dei precedenti per sostenere le posizioni della Casa. Dal 1588 c'è una commissione permanente per i privilegi e le dispute elettorali. Fin dall'inizio del regno prende forma il Giornale dei Comuni; il primo parlamento di Giacomo completa il processo assumendone il controllo diretto. La Casa prende coscienza della propria forza: i primi speaker erano procuratori della regina, gli ultimi mai. Ma il maggiore sviluppo è dato dal sistema dei comitati, il cui scopo era trasferire i dibattiti dall'aula della Casa a luoghi specifici più liberi ed efficaci.

Il parlamento dimostra sempre il tocco personale, quella familiarità semplice, ingenua e simpatica dell'intero governo Tudor. Quando Sir William Knollys nominò speaker Yelverton nel 1597, parlando delle sue abilità fece una piccola pausa; subito i membri

della Casa sputarono, e dopo un minuto di silenzio lo fecero proseguire. Non era un'espressione di disaccordo, semmai una sorta di commento indulgente. Appena ricevuta la nomina Yelverton arrossì, e togliendosi il cappello si sedette; poi fece un comichissimo discorso di autodeprecazione: c'era infatti il noioso costume dell'autodeprecazione di cortesia ad ogni accettazione di nomina. Un giorno lo speaker ha aria nella pancia e si sente debole: allora non c'è seduta per tutto il giorno. Un altro giorno viene eletto, assai pertinentemente, un pazzo per un collegio della Cornovaglia: è Grampound, che poi si distinguerà per corruzione. Ad un membro vien concesso di assentarsi perché la moglie sta male. Tutti i membri vengono ammoniti a non entrare nella Casa con gli speroni. Alla fine della sessione lo speaker presenta alla regina il libro dei sussidi, omaggio dei suoi fedeli comuni. E la regina, interpretando come sempre il suo alto ruolo, interrompe lo speaker quando egli dice che il regno è stato difeso «dal possente braccio della nostra maestosa e sacra regina», affermando: «No! Dalla possente mano di Dio».

Tuttavia fu osservato che nella sua ultima apparizione in parlamento, mentre passava in mezzo ai comuni, pochissimi pronunciarono «Dio salvi Vostra Maestà», come si usava nelle grandi assemblee. E questo, dopo tutto ciò che lei aveva fatto per il paese. Una donna vecchia e sola. Molto meglio, quando lo speaker degli anni 1592-93 (si chiamava Edward Coke), aveva detto: «Ringraziamo ogni giorno Iddio per averci donata a noi».

Politica e scienza nel Rinascimento inglese

di Christopher Hill

[...] Nell'Inghilterra del secolo XVI si ebbe un' avida richiesta di informazione scientifica. Infatti, nel 1546 Thomas Langley tradusse il *De Inventoribus Rerum* di Polidoro Virgilio con l'intenzione che anche i lavoratori manuali e altri, che non sapevano il latino, «potessero apprendere e avere vantaggio dalla lettura del libro». E ancora: Robert Wylliams, un pastore «che pasceva le pecore a Seynbury Hill», nella contea di Gloucester, nel 1546 spese 14 denari per comprarsi una copia della suddetta traduzione. Proprio da questo desiderio di «apprendere e di trarre vantaggio» derivò, come vedremo, una specie di movimento per l'istruzione degli adulti. Per quanto so, nulla di simile si riscontrò in Italia, in Francia, in Spagna o in Germania al tempo della Controriforma. E anche nei Paesi Bassi il dinamismo della Rivolta venne coartato da circostanze che ne accompagnarono lo svolgimento: la carenza di pace e di stabilità e il controllo esercitato sulle menti dalla Chiesa. Veramente quello dell'Inghilterra pare sia stato un caso affatto unico per quel che concerne la fioritura di una letteratura scientifica in volgare e la diffusione a livello popolare delle conoscenze scientifiche. Vediamo alcuni fatti a sostegno di tale affermazione.

Più del dieci per cento dei libri inclusi nel *Short Title Catalogue* e apparsi tra il 1475 e il 1640 trattano argomenti di scienza naturale, e nove su dieci di tali libri sono in inglese. Fatta eccezione forse per la sola Italia, nessun altro paese può vantare per quel periodo una percentuale così alta di libri di scienza scritti in volgare. Nel *Catalogue of the Most Vendible Books in England* (1657) di William London, compilato per far giungere la cultura londinese nelle contee settentrionali del paese, un libro su sei è di argomento scientifico. Inoltre, i migliori manuali in volgare si mostravano aggiornati e superiori in completezza e qualità a quelli usati nelle università, e per di più costavano relativamente poco. Nel 1576 Martin Frobisher pagò una sterlina per una Bibbia di bordo e solo

dieci denari per due manuali scientifici. Gli autori di questi manuali erano abitualmente i più provetti cultori di scienza allora esistenti e molti di essi erano degli autodidatti che non erano mai stati in una università o che mai vi avevano avuto mansioni accademiche. Costoro volevano scrivere di proposito per un pubblico composto di mercanti, di artigiani, di marinai, di artiglieri e di agrimensori. Molti dei loro libri ebbero molte edizioni, alcune delle quali non ci sono giunte, forse perché per leggerli venivano sciolti in tanti fascicoli. Ebbene, ben pochi di tali libri hanno trovato posto nelle biblioteche dei *colleges* di Oxford e di Cambridge.

Si prenda, ad esempio, il caso di Robert Recorde, «il fondatore della scuola inglese di matematica», che morì nel 1558. Egli si era laureato a Cambridge, ma non riuscendo a trovare un posto in nessuna delle due università del regno, si era portato a Londra, dove si guadagnò da vivere facendo il medico e impartendo lezioni di matematica a gente del popolo. Egli si valse anche della protezione della Compagnia della Moscovia, alla quale dedicò molte delle sue opere. Scrisse i suoi libri in inglese ed essi rimasero a lungo i manuali popolari in maggior voga. Si pensi che il suo manuale di aritmetica, *The Ground of Artes*, ebbe, tra il 1540 e il 1662, almeno ventisei edizioni.

Di fatto, uno stuolo innumerevole di cultori inglesi di scienza, che provenivano dalle file dei mercanti e degli artigiani, lo reputarono, per la durata di un secolo dopo la sua morte, la loro guida. Così Adam Martindale apprese la matematica dai libri di Recorde intorno al 1640, anche se poi nel 1666 la sua opinione era che fossero ormai antiquati. I lettori di Recorde non appresero da lui solo la matematica, ma potevano imparare anche che «nessuno può pretendere di essere creduto su qualsivoglia argomento, senza portare delle prove». Tutte le asserzioni, quindi, anche quelle di Aristotele, dovevano essere provate ricorrendo al ragionamento matematico e ad osservazioni personali.

John Dee (1527-1608), che ripubblicò con aggiunte nel 1582 il *Ground of Artes* di Recorde (ed era quella la dodicesima edizione!), ci offre un altro esempio di indipendente cultore di scienza. Dee fu un matematico di vaglia e le sue opere ebbero un'influenza profonda sulla generazione a lui posteriore. Infatti, Ramo, che insistette senza successo presso Elisabetta perché istituisse ad Oxford e a Cambridge delle cattedre di matematica, pensava che una di tali cattedre, qualora ne fosse stata assicurata la fondazione, sarebbe naturalmente spettata proprio a Dee. Questi, del resto, possedeva

la più grande collezione di libri di matematica e di scienza esistente allora in Inghilterra e forse in Europa. Per trent'anni egli mise i suoi libri a disposizione di una larga cerchia di persone, tra le quali vanno annoverati sir Walter Raleigh, Frobisher, Drake e Hakluyt, che si possono considerare rappresentanti culturali di alto rango, ma quei libri furono pure dati in lettura ad un'intera generazione di semplici piloti e navigatori. Nel 1570 Dee scrisse una prefazione e appose delle note alla traduzione di Euclide procurata da Henry Billingsley, che era membro del consiglio cittadino di Londra e che successivamente divenne sindaco (*Lord Mayor*) della capitale. La ragione principale che, al dire di John Dee, aveva indotto Billingsley a tradurre Euclide era che si voleva recare aiuto «ai comuni artigiani» i quali, grazie «alla abilità ed all'esperienza già acquisite, potranno (profittando di questi sussidi e di queste informazioni eccellenti) scoprire e immaginare opere nuove e cioè congegni e strumenti mai veduti in vista di applicazioni diverse utili alla comunità».

La prefazione di Dee, con il suo spiccato utilitarismo e con la sua difesa vigorosa della sperimentazione, ebbe un effetto stimolante sui giovani della «classe media», figli di commercianti e di artigiani (si noti: Dee parlava di se stesso qualificandosi «questo meccanico»). La traduzione di Euclide del Billingsley venne riedita nel 1651 e la prefazione di Dee venne citata nel 1654 da un cultore di chimica il quale voleva convincere le università a includere tra le discipline insegnate la matematica, adducendo la ragione che proprio la matematica sarebbe stata di utilità pratica a mercanti, a naviganti e a chi esercitava un mestiere manuale. Lo stesso Dee pubblicò anche dei manuali di navigazione e degli almanacchi per la gente di mare. Nel 1583 cercò di far adottare dal governo il calendario gregoriano, ma la sua iniziativa andò a vuoto per l'opposizione dei vescovi, così che l'Inghilterra mantenne un sistema di datazione diverso fino a metà del secolo XVIII. Essendo poi intimo amico di Gerard Mercator, Dee fu per circa trent'anni consigliere tecnico della Compagnia della Moscovia, nonché istruttore dei capitani della flotta mercantile della Compagnia suddetta. E ancora: il consiglio di Dee venne richiesto quando venne alla ribalta il problema relativo alla ricerca di un passaggio a nord-ovest e a nord-est e, infine, sappiamo che Leicester, sir Philip Sidney, Walsingham, Hawkins il giovane, sir Humphrey e Adrian Gilbert frequentavano tutti la sua casa.

E consideriamo ora l'amico e discepolo di Dee, cioè Thomas Digges, un altro matematico e astronomo di fama. Costui era figlio

di Leonard Digges, che aveva partecipato, sotto il regno di Maria, alla ribellione capeggiata da Wyatt, mentre suo figlio sarebbe stato poi uno dei capi dell'opposizione parlamentare durante il regno di Giacomo I e quello di Carlo I. Anche Leonard Digges era stato un volgarizzatore della matematica, convinto com'era che la matematica elementare dovesse essere insegnata agli artigiani. Del resto, c'è chi gli attribuisce l'invenzione del telescopio, così come altri attribuiscono a suo figlio quella del microscopio. Ad ogni modo, fu Thomas Digges il primo inglese a sostenere nel 1576 che la teoria di Copernico era l'unica che potesse spiegare il cosmo; e va notato che egli espresse le sue ragioni in merito usando l'inglese. Infatti, il suo libro *Parfit Description of the Celestiall Orbes* ebbe almeno sette edizioni tra il 1576 e il 1605 e ci è noto che, l'anno successivo alla pubblicazione del libro, il conte di Leicester prese Digges sotto la sua alta protezione.

Discutendo dell'infinità dell'universo – era questa l'idea copernicana più stimolante per la speculazione intellettuale – Digges si spinse ben oltre lo stesso Copernico e il suo libro conteneva un diagramma ben più ardito di tutti quelli tracciati da Copernico: in quel diagramma, infatti, le stelle sono poste a distanze diverse dal sole in un orbe che si estende all'infinito. E fu poi il diagramma di Digges ad essere comunemente associato con la nuova teoria eliocentrica. Per merito di Digges, quindi, l'idea di un universo infinito divenne in Inghilterra una specie di postulato indiscutibile e tutti i cultori inglesi di scienza presupposero che ogni teoria dovesse essere costantemente sottoposta alla prova dell'osservazione e della sperimentazione. Questo spiega perché le brillanti speculazioni metafisiche di un Giordano Bruno non avessero in Inghilterra che un'influenza relativamente modesta.

Reorde, Dee e Digges furono uomini di scienza che una graduatoria di valore deve considerare di altissimo livello, ma è anche vero che le loro opere in lingua volgare furono scritte con il fine deliberato di aiutare i *mechanicians* ad istruirsi. Ecco, allora, un Robert Norman, che per vent'anni era stato in marina e aveva fatto il fabbricante di bussole e la cui scoperta dell'inclinazione dell'ago magnetico ebbe tanta importanza per Gilbert, riconoscere il suo debito di gratitudine a Reorde, e all'*Euclide* di Billingsley e di Dee in un libro la cui epistola di dedica invitava il lettore a guardare non tanto alla qualità dello stile, quanto alle cose dette. Norman, infatti, non intendeva occuparsi di «congetture o di immaginazioni fastidiose», volendo argomentare solo in base alla «esperienza, alla ragione e alla dimostrazione, che sono i fondamenti delle arti». E

dichiarava apertamente che suo proposito era di enunciare solo quanto poggiava su «prove rigorose ed esperimenti esatti», prendendo insieme le difese della pratica empirica, propria di «meccanici o di marinai», contro «quegli addottrinati in discipline [matematiche]... che compiono i loro studi solo sui libri» e che

sono in grado di immaginare grandi cose e porre in carta le loro peregrine elucubrazioni con bello stile e con specioso linguaggio... mentre esistono in questo paese diversi meccanici che esercitando il loro mestiere o la loro arte hanno praticamente la matematica sulla punta delle dita e sanno applicarla alle tante operazioni da loro svolte con pari efficienza e con maggiore agilità di quanti inclinano ad ostentare per loro una sprezzante sufficienza. (*The Newe Attractive*, 1581)

Era merito di volgarizzatori e di divulgatori se la matematica era diventata parte della strumentazione mentale dei «meccanici» ed è significativo che il libro *Newe Attractive* rimanesse fino al secolo XVIII un'opera paradigmatica.

Quello che importa rilevare ai nostri fini è la stretta intesa esistente tra i principali cultori inglesi di scienza e i tecnici per i quali scrivevano le loro opere, e la parimenti stretta collaborazione tra quei dotti nel portare avanti l'istruzione degli adulti. Il «londinese» Edward Worsop, che amava definirsi «uomo semplice, appartenente alla gente comune», pensava che i libri di Reorde e dei due Digges «non possono essere capiti dalla gente comune» e per questo «si accinge a scrivere in suo aiuto ... affinché riesca a comprendere più facilmente», svelando gli arcani della geometria in modo che fossero «accessibili alla comprensione di ogni essere ragionevole» e che nessuno potesse più essere ingannato e defraudato da maligni agrimensori.

Un altro divulgatore fu William Bourne, un autodidatta, che fu anche il primo insegnante e scrittore di cose matematiche a noi noto che non avesse frequentato una università. Proprio Bourne fu il primo inglese a pubblicare un libro sulla pratica della navigazione, cioè *A Regiment for the Sea*: un manuale scritto in linguaggio popolare «per la categoria dei naviganti più sprovveduti culturalmente», che ebbe almeno sei edizioni tra il 1574 e il 1596. Un altro suo libro, il *Treasure for Travellers*, uscito nel 1576, si proponeva di volgarizzare la matematica esposta nella prefazione di Dee. Si ricorda, inoltre, che Bourne fece anche delle esperienze sulle lenti.

Altro esempio da ricordare fu poi Thomas Hill (morto intorno al 1575), il quale pubblicò una lunga serie di traduzioni e di trattati di divulgazione scientifica, molti dei quali ebbero sette, otto e

perfino nove edizioni. Anche lui si firmava con l'epiteto «londinese» e di fatto sappiamo che questo cittadino di Londra non aveva avuto un'istruzione altro che elementare. Tuttavia, riuscì a specializzarsi nella produzione di libricoli scritti in un inglese alla mano, che egli vendeva ad un prezzo variabile tra i due denari e uno scellino e che recavano anche tavole rozze, ma utili per gli usi pratici. Anche lui si era convertito al copernicanesimo e contribuì ad elevare il livello delle comuni conoscenze scientifiche ben oltre quello tipico dei manuali di poco prezzo, che per lo più erano poi delle traduzioni fatte da scribacchini incompetenti e che gli editori pubblicavano nella prima metà del secolo XVI per venire in qualche modo incontro alle nuove esigenze del pubblico. Si noti che l'edizione della *Arte of Vulgar Arithmetic*, uscita l'anno 1600, reca una prefazione eloquente in cui si afferma che la matematica non ha nulla a che fare con la religione.

Gli storici dell'economia danno giustamente risalto all'importanza che ebbe la pace di cui fruì l'Inghilterra nell'età Tudor, scorgendovi uno dei fattori che contribuirono al progresso economico conosciuto dal paese durante il secolo che precedette l'anno 1640. Mentre la maggior parte delle potenze europee erano impegnate in guerre dinastiche, religiose e civili, si può dire che in genere l'Inghilterra sperimentasse i benefici della legge e dell'ordine. Ma la pace dell'età Tudor non fu meno significativa per gli sviluppi culturali dell'Inghilterra; d'altra parte economia e cultura sono due aspetti della vita sociale intimamente connessi. E così, mentre i signori terrieri destinavano, per così dire, le loro spade alla fabbricazione di vomeri, chi esercitava ufficialmente il mestiere di agrimensore cominciò ad esigere conoscenze matematiche più esatte; e, di fatto, Recorde e i due Digges furono pronti a fornirglielle. Gilbert poi andava ad osservare i fonditori e a parlare con la gente di mare per trarre da loro conoscenze di cui avvalersi nella stesura del suo libro *De Magnete* (1600). D'altra parte, le pompe usate per eliminare acqua dalle miniere e dalle navi fornirono ad Harvey l'idea che è alla base della scoperta che nel corpo umano si ha circolazione del sangue. Infine, certi perfezionamenti nella fabbricazione del vetro resero possibile la costruzione di telescopi e di microscopi.

Ma se ebbe importanza lo stato di pace dell'età Tudor, ne ebbe pure la Riforma che venne allora attuata nel regno inglese. Infatti, senza la Riforma, con la sua sfida al principio d'autorità, con il suo impulso all'istruzione e alla diffusione del leggere e scrivere tra il popolo, con la sua relativa libertà di discussione (Enrico VIII non

riuscì, come avrebbe voluto, ad «abolire la diversità di opinioni»), senza tutto questo, il contributo popolare al pensiero scientifico non ci sarebbe mai stato. Il regno di Edoardo VI, che fu anche la grande stagione del protestantesimo radicale, fu un periodo in cui l'allentamento della censura permise alla scienza di tipo popolare di sbocciare. Sia Northumberland, sia suo figlio, che divenne poi conte di Leicester, sia suo genero sir Henry Sidney diedero un appoggio entusiastico ad una politica intenzionale di espansione commerciale, fondata su conoscenze più ampie e più solide nel campo della matematica, della navigazione e della geografia, la cui fonte prossima erano poi i libri di John Dee. Non è una coincidenza casuale che Recorde, i due Digges e molti altri dei primi cultori di scienza fossero dei protestanti. William Turner, «il vero pioniere della storia naturale in Inghilterra», era un predicatore protestante itinerante al tempo di Enrico VIII, andò esule al tempo di Maria e nel 1564 venne sospeso dal suo ufficio di decano di Wells per essersi rifiutato di indossare i paramenti prescritti. E di lui si ricorda che ingiunse come penitenza per un adulterio che il reo andasse in giro con un berretto da prete in testa, dimostrando così tanto il suo disprezzo per il sacramento della penitenza quanto quello per gli indumenti papisti. Ebbene, egli pubblicò intenzionalmente in inglese, invece che in latino, le sue opere scientifiche. Altro esempio: il botanico Thomas Penney, «il primo inglese che abbia anticipato Bacon nell'insistere che bisognava raccogliere dati empirici come necessaria operazione preliminare alla formulazione di principi teorici», venne censurato dall'arcivescovo di Canterbury perché «maldisposto verso la Chiesa costituita»; egli fu poi un sostenitore di Thomas Cartwright. Altro esempio ancora: il dr. John Halle, nei primi anni di regno di Elisabetta, era assai noto sia per i suoi versi anti-papisti sia per i suoi scritti di anatomia e di chirurgia e per quelli contro l'astrologia. Infine, William Bullein fu ad un tempo uno scrittore di cose mediche e un propagandista protestante e Nicholas Udall, uno dei primi sostenitori della Riforma nell'università di Oxford e lui pure propagandista protestante, tradusse uno dei più importanti trattati di anatomia apparsi nel secolo XVI.

William Fulke, uno dei fondatori della meteorologia scientifica in Inghilterra, che con la preminenza data alle cause seconde su quelle soprannaturali tanto contribuì a smontare la credulità superstiziosa, fu anche un puritano dichiarato e, come tale, infatti, venne estromesso dal St. John's College (università di Cambridge), anche se poi, divenuto cappellano e cliente di Leicester, fu desi-

guato a direttore (*Master*) della Pembroke Hall. Di Fulke sappiamo pure che si interessava di astronomia e di ottica e che era un avversario dell'astrologia.

Reginald Scot, la cui opera pubblicata nel 1584, *Discoverie of Witchcraft*, è di quelle che fanno epoca, non dava credito all'alchimia e all'astrologia e, allo stesso tempo, era un fiero oppositore dei papisti e del clericato. George Gifford, autore di un *Dialogue concerning witches and witchcraft*, pervaso di un umore scettico, fu un professore puritano e Napier, l'inventore dei logaritmi, reputava che il papa fosse l'Anticristo. Jeremiah Horrocks, il giovane astronomo che nel 1639 fece osservazioni sul passaggio di Venere e che per certi aspetti anticipò la teoria newtoniana della gravitazione, veniva da una famiglia puritana del Lancashire, fece i primi studi superiori al puritano Emmanuel College e fu un protetto di Samuel Foster, professore puritano del Gresham College; successivamente divenne nella sua regione nativa l'assistente di un ministro puritano di tendenze affatto radicali.

Fra molti altri puritani famosi, che furono favorevoli agli studi scientifici, vanno annoverati anche Alexander Nowell, George Downham, Richard Greenham, Walter Travers, John Cleaver, William Perkins e Samuel Ward. Vi era poi concordanza di vedute tra uomini di scienza come Recorde, Dee, i due Digges, Thomas Hill, Norman, Bourne, Thomas Hood, William Gilbert, Edward Wright, William Bedwell, John Gerarde, che sostenevano la perfezione dell'universo creato da Dio e i puritani come Nowell, Perkins e Preston che proprio di tale perfezione si avvalevano come di un argomento per provare l'esistenza di Dio. John Preston, l'esponente politico puritano venuto alla ribalta dopo il 1620, aveva pensato di dedicarsi alla medicina prima di optare per la teologia e i suoi sermoni palesano che egli aveva conservato interesse per l'astronomia e altre discipline scientifiche.

Sir Thomas Bodley, figlio di un esule del tempo di Maria e discepolo di Calvino e di Beza, fondò la sua biblioteca a sostegno della lotta contro il papismo, ma la Bodleian Library fu ad Oxford un centro tanto di influenza anticattolica quanto di promozione scientifica. E il fregio posto nella Upper Reading Room deve avere sbalordito i conservatori, poiché vi comparivano personaggi così strani per l'università quali un Copernico, un Tycho Brahe, un Paracelso, un Vesalio, un Mercatore e un Ortelio (ma c'erano anche Guicciardini e sir Philip Sidney) posti accanto ai grandi filosofi e ai grandi teologi. E va pur detto che William Hakewill fu uno degli esecutori testamentari di Bodley e che Thomas James, il

primo bibliotecario della Bodleian, era egli pure un protestante radicale, figlio di un esule del tempo di Maria: egli usava l'Indice romano «per sapere quali libri e quali edizioni comprare, dato che il divieto cattolico a leggere certe opere è un buon suggerimento per guidarci negli acquisti»; d'altra parte, questo stesso James aveva, come Milton, in uggia ogni elenco di opere proibite.

La netta divisione, propria della teologia protestante, tra conoscenza naturale e conoscenza soprannaturale contribuì a far sì che il primo tipo di conoscenza affermasse la propria indipendenza. Taluni (ma non certo tutti) protestanti inglesi negarono che ci fosse un nesso tra peccato e malattia, come invece aveva preferito lasciar credere la Chiesa cattolica, e si fecero antesignani di metodi più scientifici e ispirati all'igiene nella cura dei morbi. Il fatto poi che si negasse ogni presenza di prodigio nella messa o nel culto di immagini miracolose, lo scetticismo nei riguardi di qualsiasi miracolo che si dicesse avvenuto dopo i primi tempi della Chiesa, la preoccupazione di ridurre al minimo l'area in cui si faceva preminente il diretto intervento divino e di proclamare dominante nell'universo la normalità della legge sono orientamenti protestanti che, pur senza volerlo, contribuirono a creare un clima favorevole alla scienza. «Iddio non altera le leggi della natura», ebbe a dire Preston e lo disse in tempi in cui i papi praticavano ancora la magia.

Il confronto operato da Sprat (*History of the Royal Society of London*, 1667) tra la rivoluzione scientifica e la riforma protestante era fin troppo ovvio e non era neppure una pensata originale. Già nel 1585 Richard Bostock aveva paragonato la rivoluzione copernicana nell'astronomia e quella paracelsiana nella chimica alla riforma protestante, di cui Wycliff era stato, a suo dire, un precursore; e anche Bacon vedeva in Lutero un suo predecessore. D'altra parte recenti tentativi con cui si è voluto dimostrare che non vi fu nesso tra il protestantesimo radicale e la nascita della scienza sono, a mio avviso, andati a vuoto, dato che quel nesso è fin troppo provato dai fatti (si faccia attenzione: io parlo di nesso e non già di rapporto di causa). Sia poi chiaro che in questo libro io uso il termine «puritano» per indicare tutti i protestanti radicali che volevano riformare la Chiesa, senza (almeno fino al 1640) volere, tuttavia, separarsene, e solo dando al termine un'accezione estensiva si possono comprendere tra i puritani i membri di sette.

Per quanto concerne il settore della medicina il protestantesimo inglese fece valere una posizione interessante che stava a mezza strada fra quella vigente nella cattolica Francia e quella tipica dei

Paesi Bassi repubblicani. Per esempio Theodore Mayerne, un sostenitore della medicina chimica, venne qualificato dal Collegio dei medici in Parigi «un ignorante, impudente, ubriaco, pazzo ... indegno di praticare ovunque la scienza medica», perché non si atteneva ai precetti di Ippocrate e di Galeno. Ma egli poté esercitare tranquillamente la sua professione in Inghilterra dove ebbe la protezione del re e fu, anzi, fatto cavaliere. I sovrani, del resto, accolsero sotto la propria protezione molti medici protestanti esuli dal loro paese e il suddetto Mayerne fu medico di Giacomo I, mentre Teodoro Diodati lo fu della principessa Elisabetta, Peter Chamberlen il vecchio delle regine Anna di Danimarca e Enrichetta Maria e Peter Chamberlen il giovane di re Carlo I. Inoltre, Gideon de Laune fu il farmacista di Anna di Danimarca e Wolfgang Rumler lo fu di Carlo I. Il forcipe di quei protestanti radicali che erano i due Chamberlen non solo si ebbe il favore di due regine cattoliche, ma, dopo il 1660, in virtù della sua abilità medica, Peter Chamberlen il giovane venne designato come medico di Carlo II, senza tenere conto del suo radicalismo rivoluzionario. Nell'Italia dei secoli XIV e XV i mercanti e gli artigiani avevano prodotto contributi al pensiero scientifico paragonabili a quelli che si ebbero in Inghilterra nei secoli XVI e XVII. Ma quel loro dinamismo inventivo non sopravvisse, fatta eccezione per Venezia con la sua università di Padova, alla tempesta della Riforma e della Controriforma. E pur dovendo riconoscere che Harvey proprio dall'università patavina derivò molto del suo sapere, resta il fatto che fu un inglese e non già un italiano a rendere pubblica per primo la scoperta della circolazione del sangue. Alcuni storici recenti hanno scritto sui persecutori di Galileo con tanta umana comprensione per il loro punto di vista che ci si pone l'obbligo di ricordare che Galileo venne costretto a sconfessare quanto aveva detto e che le sue idee poterono essere apertamente sviluppate solo nei paesi protestanti. Simile il caso di Vesalio che, mentre era ancora agli inizi della sua operosità scientifica, venne fatto tacere dall'Inquisizione. E si sa che nel 1609 il Parlamento di Parigi ordinò ai cultori di chimica di sottoscrivere la dottrina di Aristotele, pena la morte e, inoltre, un uomo dallo spirito curioso come Lucio Vanini venne arso sul rogo a Tolosa nel 1619 dopo che gli era stata strappata la lingua. E che dire di Campanella che venne sottoposto a torture terribili e dovette trascorrere circa trent'anni nelle prigioni italiane a riflettere quanto fosse imprudente intrattenersi in pensieri eterodossi? Cartesio poi restò così scosso da quanto era capitato a Galileo che, pur rifugiandosi per sua tranquillità nei Paesi Bassi

protestanti, lasciò inediti molti suoi scritti e mascherò il suo pensiero in quelli pubblicati. Ma anche questo espediente non gli valse, dato che le sue opere furono poste all'Indice, dove stavano ancora nel 1948.

Perfino la censura vigente ai tempi dell'arcivescovo Laud non raggiunse gli eccessi dell'Indice romano, in cui tutti i libri che sostenevano la teoria copernicana rimasero iscritti fino al secolo XVIII e che indicava tra le opere proibite dei libri come quelli di Johannes Weyer, il quale si era limitato a supporre che le streghe non fossero che persone affette da malattia mentale.

Ci fu, tuttavia, anche in Inghilterra durante il secolo XVI e ancora in quello successivo un conflitto che aveva come posta i libri. I primi traduttori inglesi di classici appartenevano ad un gruppo omogeneo di protestanti e di puritani operanti fuori delle università, i quali erano in genere dei giovani e delle persone animati da acceso zelo patriottico. Un gruppo analogo di traduttori e di compilatori si era dedicato a rendere accessibili a chiunque sapesse leggere opere di natura scientifica, i cui argomenti andavano dalla medicina alla chirurgia, dalla geografia alla matematica, dall'astronomia alla storia. Ebbene, entrambi i gruppi, di cui si è ora fatto cenno, miravano ad un pubblico composto «di gente media», ossia volevano farsi leggere da quel tipo di persone che stavano a mezzo tra «la moltitudine rozza e i saggi forniti di alta cultura», dato che reputavano un baluardo della vera religione e dell'indipendenza nazionale, in un momento in cui il protestantesimo e la stessa esistenza dell'Inghilterra come stato indipendente parevano sotto la minaccia spagnola, la formazione di una opinione pubblica illuminata a livello della gente comune.

Le loro iniziative furono più coraggiose di quel che si potrebbe pensare. Infatti a più riprese quei primi divulgatori, da sir Thomas Elyot in poi, al pari dei primi traduttori della Bibbia, dovettero difendersi dall'accusa di far scadere il valore degli originali o di rendere accessibile a troppa gente il sapere. Nei loro scritti, quindi, si riscontra costantemente il timore di essere colpiti dal geloso conservatorismo degli interessi costituiti di cui essi andavano svelando gli arcani, e cioè dalle università o dal Collegio dei medici. Ancora nel secolo XVII l'idea che «i moderni sono superiori agli antichi» pareva al vescovo Goodman «un'opinione altamente pregiudizievole per i professori di tutte le scienze, per le università, i collegi, le biblioteche e tutte le antiche fondazioni; ... è un'opinione, quindi, gravida di pericolose conseguenze». E nel 1649 Nicholas Culpeper ebbe a dire che «i papisti e il Collegio dei medici non

tollerano che opere di teologia o di scienza medica siano stampate nella nostra lingua volgare e ambedue per una sola e medesima ragione». Ironicamente sei anni dopo John Collop scriveva: «la gentuola vorrebbe possedere, al pari dei dignitari ecclesiastici, l'arcano del sapere».

Thomas Gale, la cui opera *Certaine Workes of Chirurgie*, pubblicata nel 1563, segna «una pietra miliare della chirurgia britannica», cercò la protezione del conte di Leicester a mezzo di una dedica che rivela, con tutto candore, che aveva paura. La sua traduzione di Galeno, portata a termine nel 1566, venne pubblicata solo vent'anni dopo e la pubblicazione dovette essere di tanto differita *nonostante* gli alti protettori che Gale poteva vantare. Nel 1570 John Dee dovette impegnarsi a sostenere che la traduzione di Euclide non voleva affatto attentare all'onore e al prestigio delle università o porre ostacoli agli studi che ivi si conducevano. Nel 1581 Robert Norman difese la traduzione adducendo ragioni patriottiche e mosse all'attacco di quei dotti matematici i quali, a suo dire, volevano che «tutti i meccanici, ossia gli artigiani manuali, fossero in tale condizione che, per illustrare i loro ritrovati, dovessero di necessità trasmettere a quei dotti le proprie conoscenze e opinioni, sì che i dotti potessero giovare di loro e rispondere alle loro richieste a proprio comodo». Nel 1585 Richard Bostock, difendendo la medicina paracelsiana, lanciò un attacco asperissimo ai Galenisti i quali (nel Collegio dei medici) «si raccolgono sotto l'ala e la protezione di principi, di privilegi e di statuti» ostacolando il progresso della vera chimica sperimentale. William Clowes nel libro *A Prooved Practice for All Young Chirurgians*, uscito nel 1588, fece capire che i medici della vecchia guardia non volevano neanche più dare un'occhiata ad opere mediche di recente pubblicate.

Questi timori e questi sospetti non erano fuori proposito. Infatti la diffusione di una cultura popolare aveva implicazioni democratiche, ed è per questo che sollevava l'opposizione dei conservatori religiosi e politici, dei papisti presenti in alto loco e dei sostenitori di un'alleanza con la Spagna. Traduttori e divulgatori stimarono sempre necessario premunirsi da eventuali persecuzioni facendo appello ai loro alti protettori, tra i quali, per loro fortuna, c'erano un Cecil o un Leicester. Ai fini del nostro discorso vale la pena di indugiare sul significato che ebbe la protezione di Leicester per Clowes e William Cunningham. Il libro di Cunningham *Cosmographicall Glasse* uscito nel 1559, fece per la cosmografia e in certa misura per la navigazione quanto avevano fatto i libri di Robert Recorde per la matematica; portò fuori, infatti, dalle remo-

te stanze dei dotti perché trovasse posto sugli scaffali della *gentry* o sui tavoli dei mercanti quel tipo di disciplina.

È facile per noi che sappiamo come sono andate a finire le cose dare per scontato che la vittoria di questo gruppo di consiglieri di Elisabetta era in ogni caso inevitabile e, quindi, non dare peso alle alte strida dei divulgatori che invocavano aiuto. Ma così facendo, saremmo in errore. La politica di Leicester intesa a favorire la diffusione popolare del sapere, quali che ne fossero le ragioni, era tutt'altro che certa del successo. Se Maria regina di Scozia o qualche altro sovrano papista fosse succeduto ad Elisabetta – la cosa fino al 1588 era sempre tra le possibili – le conseguenze sarebbero state assai incresciose sia per Leicester sia per il gruppo di uomini di scienza e di traduttori che egli si compiaceva di proteggere. Inoltre, Leicester avrebbe potuto riflettere, traendone un monito per se stesso, sulla sorte toccata a suo padre, il duca di Northumberland, dal quale si direbbe che egli ereditasse sia l'interesse per le imprese coloniali sia l'inclinazione a scommettere sulla vittoria del protestantesimo radicale. Leicester e i suoi protetti resero un servizio importante al paese: un servizio che, grazie all'opera di Eleanor Rosenberg¹, solo ora si comincia a valutare in tutta la sua importanza.

Da un punto di vista formale è giusto affermare, come fa P.H. Kocher, che «né la Chiesa né alcun'altra istituzione costituita perseguitarono mai nell'Inghilterra elisabettiana un solo uomo di scienza o imposero ad un solo libro scientifico quel tipo di censura che vigeva in taluni paesi europei»². Ma le pressioni negative della Chiesa e dell'opinione conservatrice, entrambe ancora tanto influenti in seno alla società, possono essere state più oppressive di quanto non faccia pensare l'affermazione di Kocher. George Gascoigne, che Raleigh ammirava, fu vittima della persecuzione che gli venne mossa a causa della sua attività come traduttore. Nel 1577, inoltre, la terza parte dell'opera di Dee, *General and Rare Memorials Pertaining to the Perfect Art of Navigation* venne bandita dalla circolazione come politicamente pericolosa. Recorde e Hill si tennero cauti ed ambigui nei loro riferimenti alla teoria copernicana. E ancora: taluni traduttori di Pietro Ramo non se la sentivano di apporre il proprio nome sul frontespizio dei volumi che recano i testi da loro volti in inglese; e, infatti, nel 1584 la traduzione ad

¹ Cfr. E. Rosenberg, *Leicester, Patron of Letters*, New York, 1955, *passim*.

² Cfr. P.H. Kocher, *The Old Cosmos: A Study in Elizabethan Science and Religion*, in «Huntington Library Quarterly», XV, pp. 107-108.

opera di Dudley Fenner dei *Dialecticae Libri Duo* di Pietro Ramo venne pubblicata a Middelburg in Olanda, dove Fenner, cacciato per il suo puritanesimo da Cambridge, fungeva da cappellano per i mercanti inglesi. Fenner si difese da coloro a cui non piaceva la divulgazione di un sapere fino ad allora destinato ai soli recinti universitari e li ammonì a non conservare nell'arcano difficilmente accessibile la cultura, se non volevano che «la gente li coprisse di maledizioni». Anche il primo traduttore di Ramo in inglese si sentì nella necessità di dare una severa reprimenda a quanti «vorrebbero che tutto rimanesse riservato a pochi perché scritto in ebraico o in greco o in latino». Sappiamo poi che una traduzione di Ramo venne tolta dalla circolazione e che il traduttore, avendo cercato di ripubblicarla – e si era già nel 1632! – si attendeva «procelle di biasimo e di ingiurie».

Siamo un poco edotti dell'azione della censura per altri settori, quali, ad esempio, il teatro o la storia. Le autorità, durante il regno di Elisabetta e di Giacomo I, non consentirono la stampa né de *Il Principe* né de *I Discorsi* di Machiavelli, né in lingua originale né in traduzione. Un comportamento del genere mi fa sospettare, anche se non ne ho le prove, che vigesse una censura silenziosa che spesso era una sorta di autocensura, che spiegherebbe perché Gilbert non diede alle stampe tanta parte dei suoi scritti. Se non si tiene conto di tale censura occulta, si rischia di sbagliare pensando che Bacon, Hakewill e Harvey non avessero grande influenza nel loro paese prima del 1649 e che, quindi, siano balzati d'un tratto alla ribalta. A mio avviso è assai più probabile che la improvvisa esplosione della loro fama sia frutto di un'illusione ottica. Vale a dire: fu il crollo dell'antico regime e della sua censura, dopo che entrò in azione il Parlamento Lungo, a far sì che la gente potesse parlare e scrivere con maggiore libertà; e così, in un'atmosfera più respirabile, poterono circolare e diffondersi con più ardita speditezza le nuove idee.

Si potrebbe pensare che le cose migliorassero dopo che la disfatta dell'Armada aveva reso più sicuro il protestantesimo inglese e più salda l'indipendenza dell'Inghilterra, ma non andò così. Il pericolo esterno aveva costretto gli adepti del protestantesimo radicale a sostenere il regime elisabettiano nel timore che gli potesse succedere un regime peggiore. Ma poi l'allontanamento di quel pericolo che aveva operato l'unità degli animi diede modo alla regina e ai conservatori di dedicarsi ad un'insistente azione repressiva. Scomparsi Leicester e Walsingham ed essendo Raleigh in disgrazia (dopo il 1590), i vescovi intrapresero una lotta deliberata al

puritanesimo e al libero pensiero. La politica di repressione non venne certo allentata con l'ascesa al trono inglese di Giacomo I, come prova, tra l'altro, la conferenza di Hampton Court. Anzi, sotto il regno del primo Stuart, due dei mecenati più in vista degli uomini di scienza dopo Leicester, e cioè Raleigh e il conte di Northumberland, andarono a finire nella Torre. Fu infatti nel 1608 che il grande matematico Thomas Harriot, amico di Raleigh, scrisse a Keplero: «Le cose da noi stanno in modo tale che ancora non mi è possibile filosofare liberamente. Siamo ancora piantati nel fango e spero che Dio onnipotente porrà presto fine a simile situazione».

ai molti temi mitologici rinascimentali: Venere e Cupido, Venere e Adone, Diana e le sue ninfe, Giunone e Giove, e così via. L'*Ulisse e Penelope* a Hardwick, datato 1570, è uno dei pochi esempi sopravvissuti. L'artista è sconosciuto, ma probabilmente fiammingo, sebbene si intraveda lo stile di Fontainebleau nei cavalieri in armatura e nei cavalli corvettanti. [...]

Anche la pittura domestica olandese era abbastanza in voga. A Whitehall c'era un «cuoco olandese con frutta», Leicester aveva «un macellaio e una domestica che compra la carne» di Hubbard, e dipinti «del modo di banchettare nelle Fiandre» e di una «donna olandese che vende la frutta» facevano parte della collezione Lumley. Questo gusto per ciò che è considerato un genere borghese riflette le stravaganze dei collezionisti aristocratici inglesi e anticipa gli acquisti dei collezionisti nobili del secolo successivo.

L'estetica di Shakespeare

di Murray Roston

Com'è noto, il Rinascimento inglese comparve sulla scena europea con circa ottant'anni di ritardo rispetto a quello italiano. Gli artisti e i letterati inglesi che guardavano al continente in cerca di modelli da imitare ebbero pertanto a propria disposizione non solo i prodotti dell'umanesimo classico ma anche quelli della reazione manierista e, almeno in teoria, sarebbero potuti entrare direttamente in quest'ultima fase, scavalcando la prima. Ciò che in effetti accadde in Inghilterra però, vale a dire il rispetto della successione fra una fase e l'altra, conferma il principio che ogni entità culturale deve avanzare attraverso processi di azione e reazione senza fare affidamento sull'esperienza di altri. La discrepanza cronologica fra l'Inghilterra e il continente comunque fece sì che i confini tra le due fasi non fossero chiaramente definiti; una nebulosità di contorni che risultò particolarmente evidente durante il periodo di transizione.

In questa fase transitoria si può collocare l'opera di Shakespeare. Propriamente rinascimentale nella sua sensibilità estetica e filosofica, egli rivela infatti in tutte le sue opere ad eccezione delle ultime un tenace senso della realtà di questo mondo. Pur essendo sempre conscio del confine da cui nessun viaggiatore ritorna, quel confine della vita a venire che Macbeth, mentre medita sull'ambizione terrena, vorrebbe tanto «oltrepassare», Shakespeare osserva la vita dell'aldilà circondato e protetto dalle certezze del mondo elisabettiano. Egli si accomiaterà da un eroe morente con la preghiera che schiere di angeli gli cantino l'eterno riposo, ma nella sua fase maggiore non lo seguirà immaginariamente al di là dei confini del terreno nel regno inconsistente dell'immateriale e dell'incorporeo che dominava invece la sensibilità dell'artista e dello scrittore manierista. L'angoscia per la condizione umana e i dubbi sulla validità delle leggi che governano il mondo, presenti *in nuce* nei primi drammi di Shakespeare ed emergenti con sempre maggiore intensità man mano che la sua carriera di drammaturgo avanzava,

pur rivelando una certa tendenza al manierismo, non sono in grado di penetrare attraverso le barriere della forma rinascimentale, ma premono piuttosto contro di esse, nella consapevolezza di futuri cambiamenti non ancora pienamente accettati.

Un esponente di tale fase di transizione artistica era già apparso sulla scena italiana: Michelangelo. Se infatti sculture come la *Pietà* e il *David* o gli affreschi della Cappella Sistina non incarnano i principi stilistici del Pieno Rinascimento, la definizione che noi diamo di tale stile avrebbe bisogno di essere completamente rivista e modificata. Tuttavia, come gli storici dell'arte hanno rilevato, diversamente dal suo più anziano contemporaneo Leonardo, egli non rimase tutta la vita ancorato ai medesimi ideali, mostrando invece, verso la fine della carriera, quella irrequietezza e quella tendenza alla disarmonia nelle forme che avrebbero poi esercitato una forte influenza sugli artisti successivi. Le tombe dei Medici, a cui lavorò dal 1521 al 1534, sono ancora dominate da statue che ci mostrano, secondo lo stile rinascimentale, i fratelli Medici in una dimensione eroica idealizzata, come uomini coraggiosi, riflessivi e estremamente sicuri di sé; ma le figure ambigue, androgine, allegoriche al di sotto, che sembrano sul punto di scivolare via dai loro supporti curvati, creano un senso di instabilità che disorienta, quasi che gli ideali di questo mondo fossero messi in dubbio; e la grande pala d'altare della Cappella Sistina, originariamente commissionata come una scena di Resurrezione, divenne al tempo della sua esecuzione, circa venticinque anni dopo il completamento degli affreschi del soffitto, un minaccioso *Dies Irae* con le figure di coloro che sono chiamati per essere giudicati che fluttuano vorticosamente intorno all'immagine di Cristo o, rigonfi di peccato, vengono trascinati giù verso un'amorfa oscurità. Mentre molti artisti hanno incarnato con la loro opera un unico codice estetico, assumendosi consciamente il compito di interpretarlo e rappresentarlo per gli spettatori coevi, altri hanno fatto propria una più ampia gamma di forme, subendo un processo di metamorfosi nel corso della carriera artistica e allontanandosi talvolta dai modelli originari senza però abbandonarli mai del tutto. Un tale cambiamento di codice estetico non è necessariamente indice di maturazione artistica e di arricchimento, tant'è vero che sia per quanto riguarda Michelangelo sia Shakespeare le fasi conclusive della carriera non sono comunemente reputate come le più soddisfacenti dal punto di vista estetico. Il cambiamento avviene infatti perché alcune alterazioni nella sensibilità dell'artista o in quella del periodo in generale hanno reso le forme precedenti ormai inadeguate.

Secondo tali premesse, appare pertanto chiaro come, nonostante le affinità stilistiche fra una fase e l'altra, ogni sforzo di interpretare il corpus shakespeariano secondo un singolo modello artistico risulti vano.

Nel primo periodo della carriera drammaturgica di Shakespeare i tratti peculiari del Pieno Rinascimento sono molto evidenti. Il senso di vastità che era entrato in pittura con le ampie vedute delle tele del Veronese, prendendo il posto di quelle scene di strade di stampo miniaturista che si scorgono attraverso una piccola finestra o un'apertura incorniciata, presupponeva un ampliamento della sfera d'azione dell'attività umana, e, per ciò che concerne il teatro, richiedeva una gamma più estesa di raffigurazioni e ambientazioni che si adattassero alle aspirazioni di quei personaggi che incarnavano il nuovo ideale di uomo con i suoi più vasti orizzonti. Non molto tempo fa, una tale affermazione sarebbe sembrata lapalissiana, ma le reazioni alla concezione burckhardtiana del Rinascimento hanno portato ad una negazione di quel punto di vista. In uno studio autorevole è stato argomentato che gli artisti del Quattrocento e del Cinquecento non introdussero alcun cambiamento significativo nella concezione dell'uomo in sé, ma solo nella sua contestualizzazione. L'artista del Rinascimento, ci viene detto, «non rappresentò per la prima volta l'uomo in quanto tale — questo lo avevano già fatto gli scultori e i poeti medievali; egli collocò bensì l'immagine dell'uomo, fiduciosamente, all'interno di un nuovo ordine del mondo, all'interno di una prospettiva e di uno spazio completamente nuovi e coerenti». Si potrebbe giustamente obiettare — attribuendo scarsa rilevanza pratica alla distinzione tra le rappresentazioni artistiche dell'immagine dell'uomo e lo sfondo in cui questi viene rappresentato — che collocare l'uomo in un nuovo ordine del mondo implica di per sé un riassetto fondamentale della sua condizione, una rivalutazione delle sue responsabilità e potenzialità all'interno di un ambiente nuovo, ma anche quando le immagini dell'uomo sono prive di sfondo, ci accorgiamo che il contrasto fra le raffigurazioni medievali e quelle rinascimentali è troppo marcato per poter essere ignorato.

La scultura, che, per le caratteristiche della propria natura, mostra l'uomo in tutto il suo isolamento, senza che lo sfondo influenzi in alcun modo la reazione dell'osservatore, ci offre la prova più convincente di questa trasformazione. Il cavaliere della cattedrale di Bamberg, che rappresenta, negli ultimi anni del tredicesimo secolo, l'ideale medievale della cavalleria aristocratica, comunica tutta la spiritualità implicita nel codice del suo tempo.

Incurante del mondo intorno a sé, assorto in meditazione, le redini tenute allentate in mano, il cavaliere guarda fisso e pensieroso in lontananza, lo sguardo rivolto altrove rispetto al muso del cavallo, come se avesse poco interesse a raggiungere una qualsiasi destinazione su questa terra. Né il cavaliere né il cavallo fanno presagire di essere minacciati fisicamente dalla presenza di un potenziale nemico, evocando piuttosto l'epiteto «gentile» nei due significati coevi del termine. Anche nell'ultimo periodo della cavalleria medievale, quando il valore e l'ardimento personale erano venuti ad occupare un ruolo di primo piano, il coraggio richiesto nei tornei e in battaglia era sempre subordinato ad un fine spirituale, una devozione sia a Dio sia all'ideale dell'amore cavalleresco. Anche quando l'amore o la guerra sembravano le cose più urgenti, predominava sempre la consapevolezza che tutte le gioie terrene e le vittorie dovevano in ultima analisi essere subordinate alle responsabilità cristiane di un cavaliere dedito alla sacra causa. [...]

Come espressione di quel periodo, la statua del santo guerriero *San Giorgio* di Donatello, del 1415-17, ha in effetti un aspetto più marziale rispetto a quella del cavaliere di Bamberg. Le gambe sono poste in posizione più ferma di quanto fosse comune nell'arte medievale e il viso si volge in modo più risoluto verso un possibile avversario. Ciò nonostante, quando la si osserva, con quello scudo posato in avanti, il corpo esile e giovanile piuttosto che vigoroso o intimidatorio, l'impressione che se ne ricava è quella di un uomo assorto in contemplazione piuttosto che in atteggiamento di sfida. Sebbene, nei trent'anni successivi, Donatello si sia allontanato dalle forme medievali e la sua statua equestre di Erasmo Da Narni (*Gattamelata*) catturi qualcosa della dignità dell'arte statuaria della Roma imperiale, il cambiamento non può essere considerato molto rilevante. La palla su cui riposa lo zoccolo anteriore del cavallo, così come la posa calma del cavaliere privo di elmo, non fanno presagire l'imminenza di una battaglia, ma una cerimonia solenne: un passare in rivista le truppe o una parata militare.

Al contrario, la statua bronzea di Bartolomeo Colleoni del Verrocchio completata nel 1488 (fig. 3), è l'espressione vera e propria dello stile marziale del Rinascimento nella sua ostentazione di forza fisica, di fiducia di sé e di ferma determinazione a conseguire una vittoria personale. Il *condottiere*, posto fermamente in sella, le gambe che si tendono verso le staffe, è in posizione di totale dominio. L'aggressiva spinta in avanti di gomito e spalla, lo sguardo intimidatorio, l'armatura forgiata per resistere ai colpi più duri, sono di cattivo auspicio per qualunque avversario. Tale e quale è



FIG. 3. Andrea del Verrocchio, Monumento equestre di Bartolomeo Colleoni (1481-88, Venezia).

l'atteggiamento di baldanza guerriera che, con tutti i richiami contraddittori di onore e diletto, di responsabilità morale e ambizione personale, emerge come ideale militare dominante nei drammi storici di Shakespeare:

Tendi i muscoli e ingiungi al sangue di esser freddo;
che la collera più violenta prenda il posto della benevola
disposizione d'animo,
facendo poi assumere al tuo sguardo l'aspetto più terribile.

L'irrigidimento dei muscoli che il Re invoca in questi versi, come le gambe che si tendono sulle staffe nella statua del Colleoni, esprime il risalto che l'arte rinascimentale conferisce alla forza fisica; un interesse che va oltre i notevoli passi avanti fatti in quel periodo in anatomia e assume la funzione di simbolo iconografico. Il sezionamento dei corpi per i bisogni dell'artista aveva avuto uno scopo pratico, motivato dal desiderio di maggiore accuratezza nella descrizione del corpo umano, ma per la nuova semiotica dell'epoca, che stava abbandonando le allegorie tradizionali dell'arte cristiana, una tale raffigurazione di forza muscolare serviva a mostrare il dominio che ora l'uomo si sentiva in grado di esercitare sul mondo fisico. La fragilità del cavallo e del cavaliere di Bambergia facilmente disarcionabile da un avversario risoluto, lascia il posto nella scultura del Verrocchio al fisico robusto sia dell'uomo sia del cavallo. Il petto largo dell'animale, le cosce solide, i robusti tendini delle zampe anteriori e il potente movimento in avanti sotto la ferma guida del cavaliere influiscono direttamente sull'immagine dell'uomo che qui non appare passivo come nelle raffigurazioni precedenti, ma controlla la forza del cavallo con determinazione e coraggio. In quest'esempio il corpo del cavaliere è celato dall'armatura che indossa, ma non si deve far altro che paragonare il corpo esile, pallido, privo di forza dell'immagine nuda di Adamo nel *Giardino dell'Eden* di Van der Goes del 1460 con la figura robusta, muscolare della *Creazione di Adamo* di Michelangelo per percepire la metamorfosi che quell'immagine dovette subire col passare degli anni.

Tornando ai drammi storici di Shakespeare, le analogie con gli ideali del Rinascimento sono manifeste non soltanto grazie alle varie dimostrazioni di forza e abilità nel guerreggiare, ma anche grazie alla combinazione tipicamente rinascimentale di idealismo e pragmatismo; una combinazione che, essendo il concetto di monarchia il tema centrale di questi drammi, appare particolarmente significativa. Se infatti al concetto di monarchia per diritto divino,

per ragioni ben comprensibili, venne data sempre maggiore importanza nel corso del sedicesimo secolo allo scopo di proteggere il re e scoraggiare potenziali ribellioni, nella realtà, come il sovrano e il popolo sapevano bene, il potere del trono faceva affidamento su un doppio principio. L'idea astratta del diritto divino era indubbiamente necessaria per avere il consenso e il sostegno del popolo – un consenso espresso non da un voto diretto ma tramite i capi delle contee e i baroni latifondisti –, ma senza quel consenso il re, nonostante tutti i suoi poteri divini, sarebbe potuto essere facilmente destituito. Il delicato equilibrio fra l'ideale gerarchico da un lato e, dall'altro, l'abilità del monarca nel governo giornaliero dello stato, nel trattare gli affari con l'estero, nel dirigere l'economia e nell'esercitare il controllo sui baroni, che uniti avrebbero potuto conquistare la fiducia del popolo – vale a dire la ferma impugnatura delle redini del potere rappresentata simbolicamente nella scultura del Colleoni – è un tema che affascino Shakespeare nel periodo in cui scrisse i drammi storici.

Il *Riccardo II*, dove assistiamo all'analisi più approfondita di questa tematica – la deposizione di un re privo di energia marziale e di praticità nella guida dello stato – è stato oggetto di uno studio illuminante che mette in relazione il dramma con una delle forme meno conosciute della storia dell'arte, una forma di secondaria importanza che però, come ogni espressione artistica, riflette il modo di pensare ad essa coevo. La pittura «anamorfiche» del Rinascimento, sebbene non siano di grande importanza dal punto di vista artistico, sono un prodotto del turbine di sperimentazione nel campo della prospettiva in quell'epoca. Ancora una volta sembra che sia stato l'inventivo Leonardo ad introdurre simili giochi prospettici. Secondo il suo discepolo Francesco Melzi, Leonardo dipinse infatti un drago che combatteva contro un leone che, visto frontalmente, era pura confusione, ma se visto attraverso uno spioncino praticato nella cornice di legno ad un angolo quasi parallelo alla superficie del dipinto, era «una meraviglia da osservare». Di questo dipinto non è rimasta traccia alcuna, ma fortunatamente abbiamo altri esempi simili. L'allievo di Dürer, Erhard Schön, produsse, negli anni fra il 1530 e il 1540, alcune incisioni con l'impiego di questa tecnica – come quella molto divertente di un vecchio con la giovane moglie, dove l'anamorfismo, se osservato dal punto giusto, mostra la donna nuda fra le braccia di un giovane amante. Sebbene di solito fosse impiegata per provocare diletto e divertimento negli spettatori, tale tecnica venne usata anche per opere più serie come il ritratto di Edoardo VI di William Scrots e il più

famoso dipinto di Holbein il giovane *Gli Ambasciatori* entrambi in mostra a Whitehall dove Shakespeare potrebbe averli ammirati.

Ernest Gilman non è stato il primo a ravvisare nel discorso di Bushy alla Regina nel *Riccardo II* un riferimento alla pittura anamorfica; è stato però senz'altro il primo a sviluppare dall'immagine di Shakespeare una teoria per comprendere il dramma nella sua interezza. Nel dipinto di Holbein, per esempio, un impressionante ritratto doppio degli inviati del re di Francia alla corte di Enrico VIII Jean de Dinteville e Georges de Selve, sono magnificamente espresse le conquiste del Rinascimento nei suoi aspetti più pratici, non solo nella dignità dei due rappresentanti dei poteri civili e religiosi del regno francese, ma anche nella collezione di libri e strumenti disposti sul mobile a scaffali posto tra di loro. La presenza di un liuto, un mappamondo, un astrolabio e un innario stanno a simboleggiare che i due gentiluomini, come si richiedeva al perfetto cortigiano, erano padroni di varie discipline quali la musica, la geografia, l'astronomia e la teologia, ma, stranamente, di taglio, ai piedi del dipinto c'è un'immagine confusa, che può essere decifrata solamente se la si osserva da un angolo quasi a livello della tela e in linea con il suo asse e che si rivela essere un teschio. L'inserimento di tale immagine nel dipinto, se in parte può essere un gioco di parole sul nome dell'artista, sta anche a significare, contrapponendo allo splendore della scena principale il ricordo della caducità della gloria umana, un ironico *memento mori*.

Nel *Riccardo II*, Bushy usa l'immagine della pittura anamorfica (conosciuta popolarmente a quel tempo semplicemente come «prospettiva») per rassicurare la Regina che la sua vaga premonizione di dolore al momento di separarsi dal marito è infondata:

BUSHY: Ciascuna essenza del dolore ha venti ombre
che paiono dolore ma non sono;
poiché l'occhio della sofferenza, vitreo a causa delle lacrime accecanti,
divide una cosa in molti oggetti,
come quelle prospettive che, osservate di fronte,
non mostrano altro che confusione, e, di scorcio,
forme distinte. Così Vostra Maestà,
guardando di tralice la partenza del sovrano,
scopre parvenze di dolore e ne piange più che il dolore stesso;
mentre queste, viste così come sono, non sono altro che ombre
di ciò che non è.

(II,ii,14-24)

Per Bushy, quindi, la verità è presente solo nella visione frontale, nel guardare «di fronte» un dipinto, dato che la sezione anamorfica è fatta solo di ombre che prendono forma solo se viste «di tralice». Comunque, il fatto che le affermazioni di Bushy sulla premonizione della Regina si rivelino poi in un certo senso sbagliate fornisce, afferma Gilman, la chiave di lettura dell'intera opera, rivelando, come ne *Gli Ambasciatori*, una dualità di punto di vista che fa sì che l'intreccio possa essere interpretato in ogni momento da due angolazioni diverse e ugualmente valide: da quella tipicamente rinascimentale di conquista di potere temporale – come si evince dalla visione frontale del quadro di Holbein –, secondo la quale Re Riccardo risulta inadatto a fare il re meritandosi di esser sostituito da un monarca migliore, e, allo stesso tempo – come evidenzia la prospettiva anamorfica del medesimo quadro –, da quella spirituale dei valori eterni e immutabili, un *memento* dell'invulnerabilità della monarchia divina.

La lettura del *Riccardo II* in termini di arte anamorfica coeva ci offre l'opportunità di esplorare ulteriormente le implicazioni artistiche e filosofiche presenti negli altri drammi shakespeariani di questo periodo; drammi che, lungi dall'esprimere una smaterializzazione del mondo di stampo manierista, sono espressione di quella concezione rinascimentale, implicita nella pittura anamorfica, secondo la quale era necessario che vi fosse equilibrio e interdipendenza fra mondo celeste e mondo terreno. Lo spettatore quando guarda attraverso lo spioncino nella cornice o si piega per vedere da un'angolazione inconsueta la visione confusa che solo allora prende una forma riconoscibile, sa che in quel momento sta solo temporaneamente abbandonando la norma stabilita della visione frontale che rappresenta il mondo reale in cui vive, e che la validità di quella norma non è stata né cancellata né tantomeno messa in dubbio. La visione frontale esprime, come nel dipinto degli ambasciatori, le legittime aspirazioni dell'uomo che grazie alla forza della propria volontà cerca di ottenere successi tangibili su questa terra. [...]

Tale alternanza di pragmatico e ideale simboleggiata dall'analogia anamorfica ha il suo equivalente anche in commedia, sebbene qui funzioni in base a principi diversi. La distinzione che aveva luogo sulla palcoscenico del Teatro Olimpico fra affari terreni e il mondo immaginario al di là, fra il proscenio su cui ha luogo l'azione e le prospettive che, attraverso le aperture nella *frons scaenae*, lasciano intravedere un orizzonte lontano non si confacevano, ovviamente, alla scena più flessibile dei teatri elisabettiani, dove i

personaggi delle commedie romantiche shakespeariane si muovevano con maggiore facilità avanti e indietro fra la città con le sue norme morali stabilite, le sue leggi e le sue lotte politiche da una parte, e gli attraenti mondi di verzura o dell'onirica età dell'oro, pieni di elfi e fate, scrigni magici e ambientazioni idilliache dall'altra. [...]

È quindi il mescolarsi dei due mondi, con l'asserzione della validità delle leggi che regolano quello terreno, che fa dei drammi shakespeariani della prima fase i rappresentanti tipici del Pieno Rinascimento. Questa integrazione tuttavia non sarebbe durata a lungo, e il mutamento di sensibilità che occorre nell'arte di Shakespeare, l'ombra che cadde sui suoi drammi man mano che si addentrava nella fase maggiore della sua carriera – il sempre più profondo interesse per la decadenza del mondo terreno, per la facile vulnerabilità dell'uomo e per la sconcertante intricatezza del carattere umano – fece sì che l'eroe rinascimentale simboleggiato dalla statua del Verrocchio non potesse più rappresentare un modello adatto. [...]

Un tale atteggiamento più profondamente introspettivo – il cambio di messa a fuoco dall'esteriorità all'interiorità dell'uomo con l'insistenza sulla complessità dell'individuo – è stato visto come una perdita di fiducia nelle forme esteriori. Il tormento e le tensioni di Amleto sono indice di un mutamento di prospettiva, di una negazione del desiderio rinascimentale di fedeltà ottica nei confronti delle apparenze esteriori [...], o, come è stato detto, di un senso di «inquietudine» tipicamente manierista. Bisogna tuttavia procedere con molta cautela e prendere in considerazione ancora una volta la possibilità che questo dramma sia il prodotto di una fase di transizione, poiché l'interesse profondo per i misteri della personalità interiore dell'uomo invece di costituire una reazione ai modelli del Pieno Rinascimento, riflette uno dei risultati maggiormente significativi che la ritrattistica riuscì ad ottenere nel periodo della sua piena maturità, quando cioè gli artisti impararono a trasmettere l'elusività del carattere di chi posava davanti a loro, lasciando intravedere un mondo interiore nascosto, la cui impenetrabilità conferiva dignità ed interesse a quell'individuo. Ciò che potrebbe sembrare a prima vista un allontanamento del realismo ottico allo scopo di ottenere una percezione di tipo più psicologico derivò, cosa questa molto interessante, dalla ricerca di maggiore accuratezza visiva. Gli studi meticolosi su luce ed ombra avevano rivelato a Leonardo il fatto sorprendente che questi due elementi possono compenetrarsi e mischiarsi a vicenda, cosicché le

ombre, sebbene talvolta siano distintamente definite, sono più spesso «come fumo, con confini che non possono esser percepiti». Il risultato fu che Leonardo introdusse nella pittura del Rinascimento la tecnica, di lì in poi ampiamente imitata, dello *sfumato*, quell'evanescenza dei contorni grazie alla quale si crea un effetto più morbido e meno artificiale. Altrove egli aveva dichiarato che compito del pittore era quello di ritrarre non soltanto l'individuo nell'atto di sedere o muoversi, ma anche le intenzioni della sua anima, vale a dire le motivazioni interiori che precedono l'atto. Il risultato furono quelle delicate ombreggiature agli angoli degli occhi, delle narici e della bocca che, per esempio, conferiscono un'aura di mistero alla Gioconda, un ritratto che non rappresenta la negazione o la trascendenza del mondo fisico, ma un riconoscimento della complessità del carattere umano così come esiste nella realtà.

Comparando il ritratto della giovane donna del Ghirlandaio, precedente alla *Monna Lisa*, con la tela di Tiziano di un giovane uomo datata intorno al 1540 quando gli effetti della tecnica dello *sfumato* erano stati completamente assorbiti, si può comprendere il cambiamento che occorre in Shakespeare dalla rappresentazione bidimensionale di Re Giovanni nel primo periodo della sua carriera alla sottigliezza e profondità psicologica di Amleto e dei successivi personaggi di epoca giacomiana. Nel ritratto del Ghirlandaio la giovane spicca distintamente contro uno sfondo che fa da contrasto e la sua figura inequivocabilmente delineata, mentre guarda davanti a sé, offre allo spettatore la vista di una bella e giovane donna di buone maniere di nessuna particolare profondità di carattere. Al contrario, il giovane Duca di Norfolk sulla tela di Tiziano, che sembra esser tutt'uno col cupo sfondo del quadro, evoca un senso di triste meditazione filosofica e di assorta contemplazione; egli guarda attraverso e al di là di noi che lo osserviamo, mentre riflette su qualcosa che non riusciamo a comprendere, e proprio quella imperscrutabilità ci convince sempre più che è un essere sensibile, perfettamente conscio degli insolubili problemi che accompagnano la vita umana. E tuttavia il giovane uomo inglese, com'è talvolta chiamata questa figura, ha, nonostante lo sguardo pensoso e assorto, la mondana sicurezza di sé del cortigiano, con i guanti in mano pronto per partecipare a qualche cerimonia ufficiale e la catena intorno al collo ad indicare l'elevata dignità della sua condizione sociale. Anche Amleto, nonostante le turbe psicologiche, rimane per tutti un raffinato campione di moda, la cui arguzia brilla fra gli amici [...] e la cui fama rimane sempre, anche nella fase di più profonda meditazione filosofica, quella di abile spadaccino.

Dall'altro lato, a contrastare i principi tipici del Rinascimento, si ha la tendenza manierista alla confusione, al paradosso e all'introspezione resa palese, fra l'altro, da forme linguistiche quali l'*endiadi* che vengono impiegate da Shakespeare in *Amleto* e nei drammi successivi con sempre maggiore frequenza rispetto alle opere della fase precedente. [...] L'ambiguità dell'immagine e della forma linguistica disturba momentaneamente la comprensione del dramma, proprio allo stesso modo in cui disturba quel senso di instabilità che l'architettura manierista consciamente procura quando i gradini di un altare sembrano disintegrarsi man mano che uno si avvicina. [...]

Sembra inoltre che la mancanza di fiducia nei sensi tipica del manierismo abbia una qualche connessione con il tema ricorrente nei drammi di Shakespeare della visione esteriore e interiore, con la raccomandazione di ignorare le verità esteriori per dedicarsi esclusivamente a quelle interiori, che dopo la più semplice rappresentazione della scelta dello scrigno di piombo di Bassanio invece di quello d'oro, riceve un trattamento di gran lunga più sottile e più sensibile in *Re Lear*. Uno dei principi basilari del pensiero manierista fu la convinzione che l'anima dell'uomo, nel suo anelare alle verità eterne e celesti, è ostruita dalle reazioni più grossolane del corpo che la imprigiona. Si narra ad esempio che El Greco (secondo le istruzioni degli *Esercizi spirituali* di Loyola) chiudesse le persiane sulla vista luminosa di Toledo a mezzogiorno affinché questa non disturbasse le visioni del suo occhio interiore mentre meditava nell'oscurità. Nella poesia inglese, Marvell avrebbe parlato di un sentimento simile nel suo «Dialogo fra il corpo e l'anima», dove l'anima si lamenta amaramente del fatto che l'organo corporeo della vista le impedisce di percepire le scene celesti. [...]

Anche in *Re Lear*, la dolorosa odissea serve a far comprendere al re la differenza che esiste fra le manifestazioni esteriori dell'amore udibili all'orecchio umano e l'amore interiore, non udito, non visto, ma sentito intuitivamente. La proliferazione delle immagini dell'occhio in questo dramma implica che l'uomo deve guardare al di là della facciata delle cose se vuole scoprire le verità che si celano alla vista umana. L'esortazione di Kent nella scena d'apertura: «Lear, aguzza lo sguardo, e fa' che io rimanga/il vero bersaglio della tua mira (I,i,161-162) e il commento dubbioso di Albany, «non posso dire quanto voi vediate lontano» (I,iv,368) sono accenni ad un tema più profondo echeggiato e riecheggiato man mano che il dramma si sviluppa finché il Re, come Gloucester, non comprende la verità e non impara a sospettare delle apparenze. [...]

Eppure esiste, ancora una volta, una profonda distinzione fra il punto di vista espresso in questo dramma e quello manierista, una distinzione che deriva dalla natura di quella verità alla quale Lear giunge grazie all'aiuto di coloro che gli sono amici, poiché la verità che infine comprende non è di tipo spirituale, ma la realtà dell'esistenza stessa, quaggiù, nella vita di tutti i giorni; una realtà che gli era stata celata dalla cattiveria o dalla furbizia di uomini e donne senza scrupoli. [...] La verità che alla fine si rende palese agli occhi di Lear è quella dell'esistenza della corruzione e dell'ipocrisia che prevale negli affari umani qui sulla terra [...] – in breve, egli scopre il modo in cui va *questo* mondo. [...]

Il senso di fragilità umana, pur rimanendo incorniciato in un'ambientazione sociale, familiare e politica, rappresenta comunque una vera e propria inversione di tendenza rispetto alla fiducia nella realtà tangibile e nella capacità dell'uomo di esercitare il proprio dominio sul mondo intorno a sé. La disillusione non rappresenta un ritorno alla concezione tardo-medievale espressa nel dipinto di Van der Goes di un fragile Adamo o in *Everyman*, che riflettono la debolezza dell'individuo davanti alla tentazione, mostra bensì, in un'ambientazione rigorosamente umana, la mancanza di difese dell'uomo quando incontra altri esseri umani come lui pronti a sfruttare la sua vulnerabilità. In pittura, l'abbandono dell'ottimismo rinascimentale si può notare nel realistico e poco lusinghiero autoritratto di Dürer, dove, abbandonato ogni principio di bella proporzione tipico delle idealizzazioni classiche della figura umana, egli mostra se stesso in tutta onestà. [...]

La percezione della debolezza umana era indice di una totale insoddisfazione nei confronti delle aspirazioni del Rinascimento; un'insoddisfazione che avrebbe di lì a poco condotto al rigetto di quelle norme che avevano contraddistinto quel periodo. La nobilitazione del corpo umano, con le dee voluttuose e nude che rappresentavano la bellezza divina, cominciarono ad esser rimpiazzate sia in arte sia in letteratura da una più cupa coscienza delle torture e dei mali ai quali il corpo è soggetto, con la nudità umana non più a simboleggiare la grazia bensì la sofferenza e l'esposizione al pericolo. Le immagini di persone in agonia spirituale o fisica come quelle che negli anni successivi saranno raffigurate in pittura si riflettono a teatro in scene toccanti come quella in cui Lear scopre che «l'uomo privo di riparo non è altro che un povero animale nudo e forcuto» (III,iii,112-13).

Le grandi tragedie shakespeariane, quindi, pur tradendo una crescente sfiducia nelle premesse rinascimentali sono, per via del

loro concentrarsi sulla condizione dell'uomo in questo mondo piuttosto che in quello futuro, ancora radicate nella tradizione. Solo *Antonio e Cleopatra* rivela un legame con la visione del mondo e la sensibilità manierista, ed anche qui dopo qualche incertezza iniziale; un'incertezza che, in un certo senso, forma il tema principale del dramma. Nel contesto di questo studio, infatti, il dramma può esser visto come un paradigma di quel processo di transizione fra la concezione rinascimentale e quella manierista: una proiezione in termini drammatici del dilemma del drammaturgo stesso, espresso dal conflitto interiore di Antonio che si trova costretto ad operare una scelta fra i due mondi rivali di Roma e l'Egitto, vale a dire fra un obsoleto ideale rinascimentale e i nuovi modelli manieristi. Roma, presentata qui in tutta la razionalità del suo ordinamento, nella sua ricerca di onore mondano, nella sua disciplina di tipo gerarchico e nella sua urgenza di conquista territoriale, simboleggia in un certo senso la vecchia fiducia rinascimentale nei successi che si possono conseguire su questa terra, offrendo ad Antonio l'onore di essere il terzo pilastro del mondo, e forse, in ultima analisi, di diventarne anche l'unico imperatore – il premio che aveva abbagliato Tamerlano e coloro che, nel Rinascimento, avevano cercato di conquistare il potere monarchico o imperiale. L'Egitto, dal canto suo, possiede qualità molto diverse e più vicine all'ideale manierista. È un mondo che rifiuta qualsiasi limitazione spazio-temporale, trascendendo le ristrettezze dell'esistenza su questo mondo grazie ad una regina la cui bellezza non può appassire e che, nella scena d'apertura, offre un amore che va ben oltre i confini terrestri alla ricerca di un nuovo cielo e di una nuova terra per poter essere pienamente goduto. [...]

Allo scopo di trasmettere tutta l'agonia del dilemma di Antonio, Shakespeare, nella prima parte del dramma, mostra le due contrastanti filosofie di vita – la romana e l'egizia – nei loro aspetti sia attraenti sia repellenti. Roma simboleggia le virtù della nobiltà, il prestigio militare e gli imperativi morali, ma anche frigidità sessuale, sterilità e venalità politica. L'Egitto può essere magnificamente variegato, fertile e pittorescamente esotico, ma è anche riprovevolmente sibaritico, licenzioso e decadente. Le caratteristiche meno attraenti dell'Egitto però tendono a scomparire man mano che il dramma si avvia alla conclusione e la vittoria finale di Cleopatra incarna l'ideale manierista del trionfo dello spirito sulla materia. [...] Nella scena conclusiva, che non ha precedenti nella tragedia elisabettiana, la morte non è vista come la triste conclusione della vita ma come una cosa desiderabile e benvenuta, un pas-

saggio necessario per giungere all'agognata riunione con Antonio che l'aspetta nel mondo superiore. La brama d'immortalità di Cleopatra mentre si adorna con le insegne regali e la corona per trascendere il proprio trapasso crea una scena che, sebbene distante nel suo orientamento ideologico, è nel suo modello estetico e formale una versione secolare della bellissima tela di El Greco *La Sepoltura del Conte Orgaz* del 1586. Lì le figure sottostanti, che seguono la cerimonia rituale della sepoltura del corpo del Conte, vestito nella sua ricca ed elaborata armatura, sono soltanto vagamente consapevoli di quello che l'artista e lo spettatore percepiscono chiaramente – la scena soprastante della glorificazione del Conte, il cui spirito, innalzato verso l'alto, sta per entrare nella vita eterea.

In *Antonio e Cleopatra*, la morte non è più la mostruosa e macabra figura del Primo Rinascimento, che allegramente afferra le proprie vittime al momento della loro gloria terrena, come nelle xilografie di Guyot Marchant e Holbein o come vividamente descritta in *Riccardo II*:

poiché nella vuota corona
che cinge le tempie mortali di un re
la morte ha la sua corte, e là siedono i giullari
a farsi beffe del suo stato e della sua pompa.

E neppure è possibile vincere la morte come avevano ingenuamente sperato gli uomini del Pieno Rinascimento grazie a testimonianze imperiture della fama su questa terra. Papa Giulio II, per esempio, commissionò che fosse eretta per le sue spoglie una tomba così vasta e grandiosa che la vecchia basilica di San Pietro si sarebbe rivelata troppo piccola per contenerla, una tomba che nelle parole del suo scultore non avrebbe avuto eguali al mondo. [...]

Ora invece qualsiasi gloria terrena, seppur preservata nella forma artistica, viene vista come effimera. Il terreno comincia a perdere la propria solidità e permanenza sia in arte sia in letteratura mentre i pensieri si volgono all'altra vita, verso una qualche esistenza, cristiana o meno, oltre la tomba, verso la quale la vita è solo un'anticamera piena di ombre. Shakespeare non si arrenderà mai completamente a questa concezione manierista o metafisica, ma nella fase finale della sua carriera [...] prevarrà un'ambiguità di fondo e la linea di demarcazione precedentemente tracciata fra la vita e la morte diventerà sempre più confusa ed evanescente. In *Pericle*, *Cimbelino*, *Il racconto d'inverno* e *La tempesta*, coloro che

si pensa siano nell'aldilà riappaiono stranamente in vita, come se le tombe «avessero svegliato i loro dormienti, si fossero aperte e li avessero lasciati uscire». Il regno del sogno o della fantasia non è più, come nel *Sogno di una notte di mezza estate*, un mondo che offre l'opportunità di esplorare la condizione umana prima di tornare agli affari della città. In questi ultimi drammi il mondo onirico esiste a pieno diritto: uno spettacolo inconsistente di maghi, mostri e spiriti dell'aria, che il drammaturgo, mostrando di non trovarsi più a proprio agio con le ambientazioni tipiche del pieno Rinascimento dei suoi primi drammi, mette in scena.

Il giardino emblematico

di Roy Strong

Gli anni intorno alla metà del sedicesimo secolo non sono in alcun modo rilevanti per ciò che concerne l'architettura e il giardinaggio. [...] Fino al 1569, anno in cui la Ribellione del Nord venne definitivamente sedata, l'Inghilterra attraversò infatti un lungo e duro periodo di instabilità politica, di violenti cambiamenti religiosi e di crisi economica. Fu soltanto dopo il 1570, e in particolar modo dopo il 1580, quando la pace elisabettiana divenne realtà, che l'edilizia poté finalmente riprendere a percorrere la sua curva ascensionale.

La caratteristica peculiare dei giardini di quel periodo fu che divennero un completamento essenziale delle case delle grandi famiglie aristocratiche. Altre innovazioni non ve ne furono. Elisabetta I infatti non favorì mai in prima persona lo sviluppo delle arti, tanto che i palazzi e i giardini del regno di suo padre rimasero pressoché immutati a far da sfondo alla sua corte. Questa assenza di iniziativa da parte della regina, unitamente alle lotte di religione che lacerarono l'Europa dagli anni Sessanta in poi, fece sì che l'Inghilterra si rinchiudesse in una sorta di isolazionismo che si protrasse fino all'inizio del nuovo secolo, quando ripresero i contatti diretti con l'Italia, che si erano interrotti nel 1558 con la svolta protestante. [...] Ciò nonostante, i giardini furono in grado di caratterizzare quell'epoca, tanto che, quattro secoli dopo, quando si parla di stile convenzionale dei vecchi giardini inglesi lo si definisce col termine elisabettiano. Il fatto che le caratteristiche tipiche del giardino elisabettiano siano penetrate tanto profondamente nella mitologia popolare va attribuito al lontano riflesso di una realtà ben precisa: la deliberata rappresentazione della pace dell'età elisabettiana e della sua regina in termini orticolturnali. Ed è da questa considerazione che noi dobbiamo incominciare.

Nel maggio del 1591 Elisabetta I fu ospite di Lord Burghley a