



FONDAZIONE LUIGI FIRPO
CENTRO DI STUDI SUL PENSIERO POLITICO

QUADERNI

3

TOMMASO
CAMPANELLA
E L'ATTESA DEL SECOLO AUREO

III giornata Luigi Firpo
1 marzo 1996



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMXCVIII

INDICE GENERALE

JEAN-LOUIS FOURNEL, <i>Campanella et la Monarchie de France: empire universel et équilibre des puissances</i> . . .	Pag.	5
LINA BOLZONI, « <i>Al novo secolo lingua nova instrumento rinascita</i> »: la ricerca campanelliana di una nuova lingua e di una nuova metrica	»	39
GERMANA ERNST, « <i>L'aurea età felice</i> ». <i>Profezia, natura e politica in Tommaso Campanella</i>	»	61
JOHN M. HEADLEY, <i>The reception of Campanella's Monarchia di Spagna in Spain and the Empire</i>	»	89
CARLOS GILLY, <i>Campanella fra i Rosacroce</i>	»	107
Indice dei nomi	»	157

LINA BOLZONI

«AL NOVO SECOLO
LINGUA NOVA INSTRUMENTO RINASCA»:
LA RICERCA CAMPANELLIANA
DI UNA NUOVA LINGUA E DI UNA NUOVA METRICA

1. *Autobiografia e profezia nell'elegia* Al senno latino

Come molti uomini del suo tempo, Campanella è affascinato, quasi ossessionato dall'immagine del mondo come teatro, e della vita e della storia umana come commedia universale.¹ Nelle

¹ Sull'immagine del teatro del mondo fra Cinque e Seicento, cfr. MARIO COSTANZO, *Il «gran Theatro del mondo»*. Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo, Milano, 1964 e ARNOLD HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, tr. it. Torino, 1965, cap. VII, pp. 104-105. Sull'immagine del teatro del mondo nella poesia del Campanella, cfr. LINA BOLZONI, *Introduzione a TOMMASO CAMPANELLA, Opere letterarie*, Torino, 1977, pp. 9-72 (cfr. pp. 46-54). Le citazioni delle poesie si intendono riferite a questa edizione, dove si può trovare anche una bibliografia critica sulle poesie del Campanella, da integrare con MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta. Una guida alla lettura*, *Introduzione a TOMMASO CAMPANELLA, Scelta d'alcune poesie filosofiche*, Torino, 1982; MARTINO CAPUCCI, *Poesia e profezia: da Bruno a Campanella*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Armando Balduino, *Il Seicento*, Padova, 1986, pp. 119-176; Lina BOLZONI, *Telesio, Bruno e Campanella*, in *L'Italia e la formazione della civiltà europea. La cultura civile*, a cura di Nicola Matteucci, Torino, 1992, pp. 141-169; MARIA PIA ELLERO, *L'ordine del labirinto. Per una lettura della «Scelta d'alcune poesie filosofiche» di Tommaso Campanella*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, pp. 105-136; EAD., *Appunti sull'«Esposizione» alla «Scelta d'alcune poesie filosofiche» di Tommaso Campanella*, in *L'auto commento. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1990)*, Padova, 1992, pp. 69-79; SILVIA ZOPPI, *Orazio e Campanella*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza», XXXVI, 1994, pp. 235-254; ANNA CERBO, *Theologiza et laetare. Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, 1997. Im-

poesie questa immagine finisce per condensare in sé suggestioni diverse e complesse, fino a costituire uno schermo fragile e duttile al tempo stesso contro le sofferenze individuali e contro inquietanti prospettive metafisiche e teologiche. Tra i motivi di fascino che sono legati all'immagine, c'è la possibilità che essa offre di giocare con diversi punti di vista: se la vita si svolge su di un palcoscenico, se la vicenda storica costringe a vivere «ammascherati», è possibile però porsi idealmente in platea, vedersi come dal di fuori o dall'alto, da quell'osservatorio dove Dio e gli Angeli guardano lo spettacolo:

Alfin questa è comedia universale;
e chi filosofando a Dio s'unisce,
vede con lui ch'ogni bruttezza e male
maschere belle son, ride e gioisce. (29, 10, 14-17)

Il giuoco della cieca per noi fassi:
ride natura, gli angeli e'l gran Sire,
vedendo comparire
della primera idea modi infiniti,
premiando a chi più ben sa fare e dire.
Se i nostri affanni son divini spassi,
perché vincer ti lassi?
Miriamo i spettator, vinciam le liti
contra principi finti, travestiti. (77,7)

L'immagine del teatro del mondo permette dunque di costruire un osservatorio che libera, in un certo senso, dai limiti del tempo e dalla sofferenza della storia. Un meccanismo analogo entra in gioco con la profezia: lo sguardo del profeta si colloca nello stesso tempo dentro e fuori la storia, nel senso che sa cogliere nella trama del presente i segni delle «mutazioni» possibili. E sappiamo che, negli ultimi anni del '500, il giovane Campanella vive esattamente in questa prospettiva: pensa di trovarsi in uno di quei momenti del ciclo storico in cui le possibilità di cambiamen-

portanti novità sulla prima edizione della *Scelta* sono in ARNALDO DI BENEDETTO, *Da Campanella a Manzoni: due note*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXII, 1995, pp. 422-428; nuovi testi poetici sono pubblicati da GERMANA ERNST, *Cinque sonetti inediti di Campanella*, «Bruniana et Campanelliana», I, 1995, pp. 1-20.

d'Italia augurio antico e mal cognito, ch'ella
 d'imperii gravida e madre sovente sia. 10
 Musa latina, vieni meco a canzone novella:
 te al novo onor chiama quinci la squilla mia,
 sperando imponer fine al miserabile verso,
 per te tornando al già lagrimato die.
 Al novo secolo lingua nova instrumento rinasca: 15
 può nova progenie il canto novello fare.

Come si vede, il testo è costruito da un raffinato intreccio di descrizione e di esortazione: si descrive quella che viene presentata come una realtà oggettiva, e cioè la vicenda del ciclo storico, in cui i contrari prima si succedono e poi si unificano. Così il primo verso si apre e si chiude con una struttura a chiasmo («Musa latina» «barbara lingua») in cui i due aggettivi sono antitetici, esattamente come la copia «libero e soggetto» del v. 4. L'immagine dell'innesto fornisce un esempio della legge di natura per cui la fecondità e la bellezza nascono dall'unione dei diversi; concentrata in un solo verso, assume la forza di una sentenza, e la memorabilità di un proverbio. Legata com'è a un'esperienza comune, l'innesto, propria del lavoro agricolo, questa immagine rende inoltre per così dire visibile la legge più profonda e nascosta che regola il ciclo storico e che è stata prima enunciata: la fa diventare semplice e credibile, la mette appunto sotto gli occhi del lettore. Questa funzione è particolarmente importante perché, come spesso avviene nella poesia di Campanella, la dimostrazione sbocca naturalmente nell'esortazione, e la sottolineatura della verità e della necessità di quanto viene detto attraversa i due momenti del discorso, così da legarli fortemente fra di loro («Musa latina, è forza che prendi...») ogni ente ha *certa* vicenda, / libero e soggetto *ond'*ogni paese fue. / Cogliesi dal nesto generoso ed amabile pomo. / Concorri *adunque* al nostro idioma nuovo.») In altri termini il testo poetico ha una forte dimensione conativa:⁴

⁴ ROMAN JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, tr. it. Milano, 1972, pp. 181-218.

la comunicazione della conoscenza trascina con sé l'azione. Questo avviene attraverso un duplice movimento, quasi a ondate successive: l'enunciazione della verità affidata ai primi 5 versi culmina nell'imperativo del v. 6 («Concorri adunque al nostro idioma nuovo»); la seconda fase dell'argomentazione, introdotta dal «tanto più» del v. 7 e sviluppata in due distici, prelude alla più ampia e appassionata esortazione della parte finale, che occupa 3 distici. Proprio in questo snodo centrale del testo si riaffacciano quelle rime da cui la metrica barbara voleva liberare la poesia (vv. 9-12): la loro funzione è probabilmente quella di incatenare, anche con i vecchi strumenti, la parte argomentativa a quella esortativa. L'esortazione finale inizia con una invocazione («Musa latina») che riprende il vocativo con cui si apre il primo verso; l'anafora crea un movimento ciclico che segna nello stesso tempo uno scarto rispetto al momento iniziale: si passa dal rapporto fra un tu e un noi («Concorri adunque al *nostro* idioma nuovo») a un più stretto dialogo fra un tu e un io, sottolineato dalla *interpretatio nominis* che il Campanella applica a se stesso,⁵ così da associare al proprio nome un destino profetico: «Musa latina, vieni *meco* a canzone novella: / te al novo onor chiama quindi la *squilla* mia».⁶ Nello stesso tempo si fa insistente, quasi ossessivo il tema del nuovo, di un nuovo che nasce da un ritorno all'antico, di un futuro che si genera da un «innesto» tra il passato e il presente. La ripetizione ossessiva funziona anche da scongiuro: qui, nell'interno di un discorso tutto basato sulla ostentazione di una legge necessaria da cui nascono possibilità di «mutazioni» che basta conoscere per realizzare, si insinua il motivo più incerto e angoscioso della speranza e dalla sofferenza: «sperando imponer fine al miserabile verso, / per te tornando al già lagrimato die», dove il «per

⁵ Campanella aveva usato, per la *Scelta*, lo pseudonimo di Settimontano Squilla: *Squilla* allude al cognome; *Settimontano* è riferito alle sette protuberanze che Campanella aveva in testa e che egli interpretava come segno profetico, ricollegandole ai sette pianeti.

⁶ Sulla tradizione che associa al nome un legame segreto con la realtà, cfr. GÉRARD GENETTE, *Mimologiques: voyage en Cratylie*, Paris, 1976.

te» riprende l'inizio del v. 12 «te al novo onor chiama quinci la squilla mia», con una variazione che corrisponde al cambio di tono, e di punto di vista: all'azione del poeta-profeta si sostituisce la speranza affidata a un mutamento storico complessivo, di cui la metrica barbara è, nello stesso tempo, e a seconda della prospettiva adottata, segno e causa.

L'insistenza sul «nuovo» culmina nel distico finale, dove una vistosa tessera virgiliana, «nova progenie», trascina con sé la memoria poetica di un testo (la IV ecloga) che è associato in modo emblematico al ritorno dell'età dell'oro («iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; / iam nova progenies coelo demittitur alto» IV, 6-7). Dal punto di vista linguistico la tessera virgiliana corona anche la disseminazione di latinismi (donna, certa, augurio, die) che caratterizza il testo.

Molto significativo diventa il funzionamento della memoria letteraria⁷ anche se si accetta il suggerimento di Guglielminetti⁸ per cui il v. 6 «concorri adunque al nostro idioma nuovo» riecheggia il dantesco «e l'idioma ch'usai e ch'io fei» (*Par.* XXVI, 114). Qui infatti Adamo parla in prima persona, e si riferisce alla lingua da lui usata, a quel linguaggio primigenio, cioè, la cui *quête* affascina tante persone in Italia e in Europa, fra Cinque e Seicento.⁹ E per Campanella la questione di come costruire un linguaggio che abbia le caratteristiche della lingua originaria si intreccia strettamente, come vedremo, con la riflessione sulla poesia e sulla metrica. Per questo è significativo che il ricordo di quel verso dantesco si insinui nella elegia dedicata alla metrica barbara.

Nella seconda parte dell'elegia, come si diceva, viene in primo piano l'io del poeta-profeta e, insieme, viene alla luce il ter-

⁷ Sui meccanismi della memoria letteraria mi limito a rinviare a GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Lucano*, Torino, 1974 e CESARE SEGRE, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura italiana*, Torino, 1985, IV, pp. 21-140.

⁸ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta cit.*

⁹ Cfr. UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, 1993.

reno incerto, angoscioso, su cui si gioca la partita anche del rinnovamento metrico. È interessante che questa dimensione diventi più esplicita nell'*Esposizione*, nel commento cioè con cui lo stesso Campanella accompagnò, a diversi anni di distanza, il testo di quelle poesie che aveva scelto per affidarle a Tobia Adami affinché le pubblicasse. Il confronto fra il testo poetico e il commento si fa qui particolarmente interessante: il commento non si limita infatti a svolgere un funzione didattica e morale, a aiutare cioè la lettura e a incanalarla verso l'interpretazione prevista dall'autore; c'è un di più di informazione e anche un salto, o almeno una forzatura. Vediamo infatti la parte finale: «l'Italia sempre è imitata, comunque ella parli. Il che è segno e causa d'imperio, perché l'imitato dona legge agl'imitanti. Poi si vede che, facendo novelle rime e modi di poetare, sperava dar fine al vecchio secolo, in cui piangeva intra la fossa, ecc.» La dimensione autobiografica, con la sua componente tragica, diventa qui esplicita: dietro il «miserabile verso» della poesia, si delinea nella sua cruda concretezza la «fossa» entro cui il poeta/profeta soffre. Nello stesso tempo acquistano più spessore i versi centrali:

Tanto più, che il Fato a te die' certo favore,
perché, comunque soni, d'altri imitata sei:
d'Italia augurio antico e mal cognito, ch'ella
d'imperii gravida e madre sovente sia.

Qui il lettore ideale che l'*Esposizione* crea¹⁰ guarda al testo poetico attraverso l'esperienza della riflessione filosofica successiva del Campanella, in particolare attraverso le pagine della *Poetica* latina dedicate a studiare l'operatività magica della poesia¹¹ e attraverso una più generale riflessione sulla natura e sulla funzione della imitazione. Nasce di qui l'osservazione su cui si fonda il nesso fra rinnovamento metrico e rinnovamento profetico: «L'Italia

¹⁰ MARIA PIA ELLERO, *Appunti sull'«Esposizione»* cit.

¹¹ Cfr. MARZIANO GUGLIEMINETTI, *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, «Rivista di estetica», IX, 1964, pp. 361-400; LINA BOLZONI, *La Poetica latina di Tommaso Campanella*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 1972, pp. 1-46.

sempre è imitata, comunque ella parli. Il che è *segno e causa* d'imperio». «Segno e causa»: capiamo allora perché sicurezza profetica e speranza attraversata dall'angoscia possano convivere, perché l'azione del poeta/profeta, anche quando si attua a livello del sistema metrico, possa insieme interpretare una possibilità oggettiva, concorrere a realizzarla e aspettarne trepidando i benefici anche a livello di sorte individuale.

2. *Esperimenti di metrica barbara*

Rispetto al testo poetico, inoltre, l'*Esposizione* introduce un apprezzamento qualitativo. «Questi versi – leggiamo – sono fatti con la misura latina elegantemente; cosa insolita in Italia.» Il Campanella allude qui al tentativo di metrica barbara attuato da Claudio Tolomei e dagli altri membri della Accademia della Nuova poesia toscana (1539): ad essi fa infatti riferimento nel brano della *Poetica* italiana dedicato alla metrica,¹² mentre sembra ignorare analoghi tentativi precedenti, quali quelli dell'Alberti e di altri poeti che avevano partecipato nel 1441 al Certame coronario.

L'apprezzamento che Campanella riserva ai propri versi non è poi fuori luogo. La perdita del giovanile scritto di metrica, l'*Arte versificatoria*, rende difficile ricostruire i criteri con i quali Campanella cercava di ricreare, nella poesia italiana, l'antico sapore della metrica quantitativa. Possiamo notare tuttavia come i risultati siano anche ritmicamente gradevoli. In realtà l'esametro viene in genere riprodotto con una commistione di settenario e novenario, e il pentametro corrisponde per lo più a un senario seguito da un settenario. Si tratta di una soluzione – la riproposizione del verso latino attraverso l'unione di due versi volgari – molto simile a quella che sarà attuata dal Carducci.¹³ Quest'ultimo infatti è

¹² TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica*, in *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, Milano, 1954, p. 416.

¹³ Cfr. PIETRO BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, 1991, pp. 129 sgg.

particolarmente affascinato dall'esperimento campanelliano: da esso deriva sia la denominazione di metrica «barbara», sia il motto scelto per la sua raccolta di *Odi barbare*, cioè appunto il distico finale dell'elegia *Al senso latino*.

La familiarità che il Campanella raggiunge con il suo nuovo metro ci è dimostrata anche dalle altre due elegie che troviamo nell'appendice della *Scelta*, e cioè la traduzione poetica del salmo «Beatus vir qui timet» e *Al Sole, nella primavera, per desio di caldo*. Se la prima è poco più di un esercizio (pur motivato dall'altissima considerazione in cui Campanella teneva la poesia biblica, e David in particolare), la seconda rappresenta il punto più alto raggiunto dalla sperimentazione metrica del nostro poeta. L'inno al Sole, che riprende immagini e movenze della tradizione ermetica («Tempio vivo sei, statua e venerabile volto, / del verace Dio pompa e suprema face» 89, 39 sgg.), si colloca nel cuore di un testo che — come accade anche in alcuni passi indimenticabili del *Senso delle cose*¹⁴ — sa far proprio il punto di vista dei singoli esseri, sa parlare i loro diversi linguaggi, così da cantare, attraverso una molteplicità di punti di vista (i tronchi degli alberi, i ruscelli, i tassi e i ghiri, i vermi, le serpi, ecc.), la rinascita della vita, e il suo espandersi gioioso e inarrestabile. Tutto ciò è nello stesso tempo splendido e struggente perché chi lo canta è un morto vivente,

¹⁴ L'opera andrebbe studiata anche dal punto di vista espressivo, in particolare per analizzare i modi in cui Campanella cerca di interpretare, e rendere percepibile, lo specifico linguaggio dei diversi enti, i modi in cui ciascuno esprime il piacere o il dolore. «Onde dovemo pensare — leggiamo ad esempio — quanto la luce... goda; e si vede che dalle cose negre si riflette in dietro sempre quanto può, augmentandosi e di un luogo in un altro raddoppiandosi... Ma nelli corpi trasparenti, quali l'acqua e li cristalli, si vede ella vagheggiarsi, aumentarsi e penetrare come a cose simili e godere e unirsi.» «E spesso il freddo tra cose calde rinchiuso si moltiplica e unisce per ripugnare al caldo, come li soldati di Cesare pre-sero figura sferica, cinti da molti nemici in Belgio, e in Libia un'altra fiata.» «S'alza in su l'ombra e moltiplica dove la luce è debole, e si meschiano e fan colori secondi; e, quel ch'è più mirabile, m'accorsi che quando noi andiamo dal lume all'ombra, quella ombra che getta il nostro corpo, arrivando ad avvicinarsi con l'altra ombra, da se stessa si stende in piramide per unirsi presto con quell'altra amica.» (T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di Antonio Bruers, Bari, 1925, pp. 176-178).

l'unico essere che, sepolto mentre è ancora in vita, non può partecipare alla rinascita primaverile:

Le smorte serpi al tuo raggio tornano vive:
invidio, misero, tutta la schera loro.

Muoiono in Irlanda per mesi cinque, gelando,
gli augelli, e mo pur s'alzano ad alto volo.
Tutte queste opere son del tuo santo vigore,
a me conteso, fervido amante tuo.

Credesi ch'ogge anche Giesù da morte resurse;
quando me vivo il rigido avello preme.
L'olive secche han da te pur tanto favore:
rampolli verdi mandano spesso sopra.

Vivo io, non morto, verde e non secco mi trovo,
benché cadavero per te sepolito sia. (89, 19-30)

La denuncia di una contraddizione insanabile, aggravata dal fatto che proprio Campanella ha posto il Sole al centro della sua filosofia, dà prima luogo a una specie di contrattazione («Nullo di te conto si farà, se io spento rimango») e sbocca alla fine nei modi più tradizionali della preghiera: «Tu miserere, Dio, tu chi sei larghissimo fonte / di tutte luci: venga la luce tua».

Nel momento in cui colloca i propri tentativi di metrica barbara nel solco di una tradizione, Campanella ne rivendica la diversità. Non si tratta solo di una maggiore eleganza: come abbiamo visto la ricerca di un nuovo metro si lega a una prospettiva profetica. Altre opere del Campanella – in particolare la *Poetica* italiana e la *Philosophia rationalis* – ci permettono di entrare nel vivo di questo legame, di decifrare dunque quel nesso fra metrica, poesia e destino politico che l'elegia *Al Senno latino* aveva enigmaticamente enunciato.

3. *Poesia, musica e magia*

La riflessione di Campanella sulla poesia, quale si sviluppa in gioventù nella *Poetica* italiana, scritta nel 1596 e poi – quasi a chiusura di un'intensa stagione creativa – nella *Poetica* latina, scrit-

ta fra il 1608 e il '13, e pubblicata nel 1638, come parte della *Philosophia rationalis*, punta a una rifondazione naturalistica, che sappia spiegare le ragioni primigenie dell'azione della poesia, del piacere che essa suscita in noi.¹⁵ Siamo dunque di fronte allo sforzo di andare al di là non solo dei canoni imperanti – dell'aristotelismo sclerotizzato nel sistema dei generi, del classicismo servile e pedantesco – ma anche di ogni sovrastruttura culturale. Il nesso originario fra la poesia e la musica permette infatti di collocare il livello di azione della poesia a un livello molto profondo e naturale e insieme di allargare il campo delle forme possibili di poesia, di aprirlo a imprevedibili innovazioni. Attraverso il ritmo, per Campanella, la poesia agisce infatti direttamente sul moto dello *spiritus*:

si ponno trovare diverse sorti di poemi, li quali a luogo e tempo commodi tra i scrittori potranno essere annoverati e forse trapassar gli antichi modi di poetare, perché la poesia nacque col canto e dal suono e, secondo la misura de' suoni, è dalla misura del movimento del nostro spirito nativo originata.¹⁶

Queste sintetiche indicazioni della *Poetica* italiana trovano ampio sviluppo nella *Poetica* latina, dove l'ottica naturalistica viene contrapposta alla dottrina della mimesi aristotelica, che appare parziale e troppo intellettualistica. Il piacere indotto dalla poesia, sostiene Campanella, è in primo luogo un piacere immediato, vitale, proprio perché legato al movimento dello *spiritus*:

Esiste in noi uno spirito caldo, sottile, mobile, lucido, avente dimora nelle cavità cerebrali, donde si diffonde pei nervi a dare sensibilità e movimento a tutto il corpo....In esso principalmente risiede la mente, infusa da Dio, che se ne serve come strumento per tutte le sue operazioni....essendo questo spirito mobile per natura, gode del movimento,

¹⁵ Su queste posizioni del Campanella, e sulla tradizione in cui si inseriscono, cfr. LINA BOLZONI, *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, a cura di Raffaele Sirri e Maurizio Torrini, Napoli, 1992, pp. 202-239.

¹⁶ TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica* cit., p. 415.

che lo induce alla sua naturale operazione, che è il moto: così si purifica, si espande, si rafforza e si libera dalle fuliggini che lo contaminano. Il suono e il canto sono sostanzialmente movimento, che l'aria, spirito del mondo, trasmette al timpano, nell'interno delle orecchie, dove lo spirito, uscendo dal cervello, si sente agitare dai movimenti esterni...lo spirito si diletta di suoni intermedi perlopiù...e con suoni intermedi si è creata la musica, che è composta di suoni gravi e acuti, di cui alcuni agitano, altri penetrano, altri accarezzano, sfiorano e commovono, nei modi confacenti alla conservazione dello spirito; e giustamente esso se ne rallegra, poiché il senso della conservazione è piacere; dunque non c'è piacere nella musica in via accidentale ed estrinseca, ma perché lo spirito da essa è conservato... Di qui appare chiara la ragione per cui il verso piace: perché evidentemente le parole vi sono connesse in guisa da indurre lo spirito al suo ritmo naturale: non compresso, come le voci corte, né espanso, come quelle più lunghe, né veloce come le brevi, né lento, come le lunghe, ma temperandole tutte, come fa la musica; di qui deriva la nozione dei piedi, con i quali la poesia cammina, simili al tempo di cui si servono i musicisti, indicato dai battiti delle nostre pulsazioni.¹⁷

La metrica quantitativa appare dunque come quella che è fondata sulla natura, su di una misura che è la stessa del moto vitale. Possiamo capire allora l'apparente paradosso per cui da un lato, con la sperimentazione della metrica barbara, Campanella sembra ricollegarsi a quella tradizione umanistica che fa del mondo classico un modello di bellezza e di armonia; nello stesso tempo per lui questa operazione ha un senso esattamente opposto: la metrica classica viene imitata solo in quanto più vicina alla natura; il suo recupero si colloca dunque in un quadro aperto, pronto non solo, come si diceva, a ipotizzare forme del tutto nuove e imprevedibili di poesia, ma anche a interessarsi alle forme di poesia praticate da quei popoli che la conquista politica e l'azione missionaria aprivano alla conoscenza: «anche in America fu trovata la poesia, sebbene di diverso metro, secondo la differenza degli

¹⁷ TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica latina*, in *Tutte le opere cit.*, pp. 929-931; la traduzione è di Luigi Firpo.

spiriti, come presso di noi c'è chi si compiace degli esametri, chi dei giambi, chi della saffica o di altri metri.»¹⁸

La riflessione sulla metrica e la proposta di una metrica barbara si ricollegano in Campanella, come abbiamo visto, al nesso vitale che egli stabilisce fra poesia e musica. C'era un altro filosofo e letterato che si era mosso in questa direzione: Francesco Patrizi da Cherso.¹⁹ Nel 1557 egli accompagna la pubblicazione di un brutto poemetto encomiastico scritto in metrica barbara, *l'Eridano*, con uno scritto teorico, il *Sostentamento del nuovo verso eroico*. Anche in lui la ricerca di una nuova metrica è motivata con l'esigenza di recuperare il nesso originario che legava la poesia alla musica e al canto; non sono assenti, in questo tentativo, suggestioni pitagoriche, che torneranno in alcuni dei libri della *Deca istoriale della Poetica* (VI, VII e VIII, *Del cantare l'antiche poesie, Dell'armonia, compagna dell'antiche poesie, Della ritmica, compagna dell'antiche poesie*).²⁰ Le posizioni del Patrizi suscitano vivaci discussioni fra i teorici musicali e concorrono a creare un legame con l'ambiente fiorentino, in particolare con le ricerche di Vincenzo Galilei e con l'esperienza della Camerata dei Bardi,²¹ una riprova, questa, della ricchezza di suggestioni che nel tardo 500 si addensano intorno a una questione apparentemente tecnica e marginale quale la metrica barbara.²²

Ma al di là degli elementi comuni, quel che contraddistingue la posizione del Campanella è, in un certo senso, la radicalità del

¹⁸ Ivi, p. 1099.

¹⁹ Cfr. LINA BOLZONI, *Il «Badoaro» di Francesco Patrizi e l'Accademia veneziana della Fama*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 1981, pp. 71-101.

²⁰ FRANCESCO PATRIZI da Cherso, *Della poetica*, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze, 1969, vol. I, pp. 309-398.

²¹ Cfr. CLAUDE V. PALISCA, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven, 1989; LINA BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, 1980, pp. 103-104, e DANILO AGUZZI BARBAGLI, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale del Cinquecento*, in *L'Umanesimo in Istria*, a cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, 1993, pp. 63-90.

²² Oltre alle opere citate alla nota 3, cfr. *Quasi un picciol mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, 1982.

suo naturalismo. Egli riconosce nella metrica del mondo classico la traccia di qualcosa di originario, cui vuole risalire anche per recuperare — come si vede chiaramente soprattutto nella *Poetica* latina — una capacità di azione magica. La posta in gioco è infatti una poesia che sia capace di esprimere quella capacità metamorfica che caratterizza lo *spiritus* del grande poeta:

Si vede poi — leggiamo nella *Poetica* italiana — che gli antichi non si sottomettevano mai a regole prefisse a loro, se non da Dio, da cui sono ispirati i buoni, e dalla natura, che si deve imitare, perché invero queste regole pedantesche oscurano e ammorzano lo spirito puro e lucido del poeta, che in ogni cosa si trasmuta facilmente e d'ogni cosa parla, imitando l'effetto che egli esprime.²³

L'efficacia del linguaggio poetico sta per Campanella nella sua capacità di agire sulle passioni, di modellare l'animo dell'ascoltatore imprimendovi le stesse passioni che il poeta ha provato ed espresso. Molto indicativo è, in questo senso, un passo della *Poetica* italiana sulle capacità descrittive dei vari poeti:

Dante fra i nostri è il primo, come si può vedere dal dipingere il suo viaggio, dalle visioni de' demoni, del girone di quei giganti, massimamente de' capitani di Lucifero, delle pene, che leggendo vi commuovono; e nel *Purgatorio* quelle dipinture dell'Annonziata e dell'arca santa e di Traiano, le quali ci rapiscono a veder con l'animo e ci inducono quelle passioni che l'autore descrive, non di meno [di] Timoteo musico, il qual sonando apportava maninconia o collera o piacere, come a lui pareva, per saper imitar bene quei moti, che tali movimenti arrecano al nostro spirito.²⁴

Il «visibile parlare» (*Purg.* X) di Dante è paragonato, proprio per la sua efficacia, all'azione della musica, anzi all'azione di un musicista che è in grado di suscitare le passioni che vuole, di legare a sé l'animo degli ascoltatori con un vincolo, come avrebbe

²³ TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica* cit. p. 342.

²⁴ *Ivi*, p. 384.

detto Giordano Bruno. E mi limiterò solo ad accennare che le note sull'azione magica della poesia e della retorica, contenute nel *De magia* e *De vinculis* di Bruno, presentano importanti punti di contatto con le posizioni campanelliane che stiamo ripercorrendo.²⁵

Gli esperimenti di metrica barbara del Campanella attraversano, per così dire, il classicismo e si legano, come si diceva, alla ricerca di una operatività magica, al recupero di un'esperienza primigenia. Per questo molte pagine delle *Poetiche* potrebbero essere utilmente accostate alle testimonianze raccolte in un libro che ha avuto ingiustamente scarsa fortuna, *Poesia e magia* di Anita Seppilli, un libro che documenta, attraverso antichi testi, miti, pratiche diffuse presso diverse tribù, la ricchezza e la vitalità dei legami esistenti fra le tecniche magiche e la produzione poetica.²⁶

La metrica quantitativa, come abbiamo visto, corrisponde secondo Campanella ad un modello naturale, riflette cioè il ritmo vitale dello *spiritus*. Il fatto che la metrica volgare sia di tipo quantitativo corrisponde – secondo un tipico schema interpretativo campanelliano – all'accettazione di un momento storico di decadenza, che ha comportato appunto l'allontanamento dal modello naturale.

Ma i nostri Italiani – leggiamo nella *Poetica* italiana, a conclusione di una rassegna dei vari metri usati dalla poesia latina – non hanno potuto ancora trovar il modo di far versi misurati in quella maniera dei Latini, che si dicono piedi, e benché si siano affaticati alcuni gentili spiriti guidati da Claudio Tolomei senese, avvenga che facessero bene, pure, per l'usanza delle nostre orecchie in questi versi nate rimanti, li quali hanno estinto con la stirpe magnanima del Lazio la lingua ancora, non abbiamo potuto distaccarsi da questi modi di parlare in rima, così ancora come noi non abbiamo potuto scuotere affatto il giogo della servitù, né riavere l'impero.²⁷

²⁵ Cfr. LINA BOLZONI, *Le «lien» magique de la beauté chez Giordano Bruno*, «Carrefour», XVII, 1995, pp. 9-25.

²⁶ ANITA SEPELLI, *Poesia e magia*, Torino, 1962.

²⁷ TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica* cit., pp. 416-417.

La metrica qualitativa appare dunque tipica di un'età di decadenza: il richiamo alla perdita dell'impero e alla accettazione della servitù colloca questo brano molto vicino all'elegia programmatica che abbiamo prima analizzato. Gli esperimenti di metrica barbara vengono così a corrispondere a un preciso dovere, non solo letterario, ma politico e profetico:

È gran pazzia di coloro, che dicono la nostra lingua non esser capace di tali numeri – come ancora dicevano i Romani della loro, prima che scrivesse Valerio Sorano ed Ennio, e poi mutorno parere – perché ne ho visto affatto buonissimi de' versi misurati, per essere i primi, e migliorare si ponno da' posteri, come Virgilio cantò leggiadro poscia che Ennio cantò ruvido. Ecco la speranza:

O servili petti, perché la gloria tanta
de' nostri antichi fate che non vi mova?

li quali versi sono più sonori di quelli di Ennio, i quali Virgilio riduce in gran politezza, nella quale dalli nostri posteri questi più leggiadramente potrebbero essere messi: se fusse in questi versi pur qualche magagna d'arte imperfetta, tolta sarebbe poi.²⁸

I versi citati ad esempio – con ogni probabilità, scritti dallo stesso Campanella – insistono non casualmente sul tema della servitù. È chiaro che per Campanella l'adozione della metrica barbara segna l'inizio di un nuovo ciclo, un ritorno alle origini che deve dunque anche presupporre una specie di nuova rozzezza e di successivo perfezionamento.

Toni analoghi torneranno, a grande distanza di tempo, nella *Poetica* latina:

Non abbiamo questo verso [cioè l'esametro] in italiano, né in spagnolo, né in francese, ma lo si può facilmente creare con eleganza, come ho dimostrato nell'*Arte di versificare* in volgare: e nella mia *Cantica* molte sono le poesie composte in italiano con questo metro latino.²⁹

²⁸ *Ivi*, p. 417.

²⁹ *Poetica* (latina) cit., p. 1207.

All'altezza del primo decennio del '600 Campanella può invocare a riprova delle sue tesi una sperimentazione poetica che dovette essere ben più ampia di quanto possiamo oggi giudicare dai testi che ci sono rimasti.

In italiano — egli continua — il verso più lungo è l'endecasillabo, che corrisponde al falecio, o piuttosto al saffico, adatto alla lirica, non alla poesia eroica; riesce gradevole per le rime finali, introdotte dai barbari saraceni che invasero l'Italia, e che anche in latino erano state impiegate qua e là, come appare dai versi Leonini usati nei tempi barbarici. Noi oggi manteniamo ancora questo metro, quasi indizio della nostra schiavitù, e non Dante, né il Tasso, né altri si affaticarono a redimerci da tanta ignominia.³⁰

Ancor più chiaramente che nella *Poetica* italiana, la metrica barbara del Campanella si presenta come la risposta a una missione profetica, e nello stesso tempo si colloca al culmine, e al punto di svolta e di rinascita, di una intera tradizione poetica, evocata attraverso i nomi di Dante e del Tasso.

Lo schema interpretativo che regge la proposta di metrica barbara è, come si diceva, ricorrente nel Campanella: una fase negativa del ciclo storico ha allontanato dalla natura, ha reso gli strumenti umani artificiali e impotenti; si tratta dunque di reagire contro l'accettazione della decadenza, mettendo in atto delle strategie che permettano di recuperare il rapporto con la natura, di riassicurarsi così conoscenza e operatività. Lo stesso schema è applicato dal Campanella al problema del linguaggio: esso ci appare oggi molteplice e artificiale, caratterizzato cioè da un rapporto arbitrario fra significante e significato, ma chi si basa su questo per affermare che ciò corrisponde alla sua natura, non fa che assolutizzare il risultato di un processo storico, si fa cioè condizionare dal punto di vista della parte, ragiona da pedante, da «grammatico stitico», dice a un certo punto il Campanella, non da filosofo. Chi accetta il carattere molteplice e arbitrario del linguag-

³⁰ *Ivi.*

gio come un dato naturale e insormontabile, si lascia incatenare dal tempo, non sa compiere quell'operazione che permette di collocarsi al di fuori della prigione della propria età per acquistare l'ottica che rende possibile, come si diceva all'inizio, la profezia e la contemplazione della commedia universale. Questo diventa molto chiaro nell'opposizione fra grammatica civile e grammatica filosofica che troviamo nella parte introduttiva della *Grammatica* (parte introduttiva che Campanella trasforma in una specie di appassionato libello contro la tirannia dei grammatici):

la grammatica civile ha un'età in cui fiorisce, e in quella è accolta dai grammatici: dicono infatti che la lingua si fece adulta sotto Cicerone e Cesare...Invece la grammatica filosofica *non conosce l'età della lingua*, ma la sua razionalità, e accoglie i vocaboli buoni di tutti i tempi. Perciò accetta e inventa voci nuove e artificiali, che ben si adattino a che che ha da dire.³¹

La libertà espressiva propria della grammatica filosofica si lega alla sua capacità di risalire alle cose (mentre «chi venera pedantemente la grammatica civile è fiacco nella battaglia delle parole, e mentre dà loro la caccia, gli sfuggono le cose»³²), di fare i conti dunque direttamente con la loro natura e con il modo in cui esse agiscono sul nostro *spiritus*, facendosi così conoscere da noi. Il Campanella ricostruisce infatti in termini naturalistici le origini del linguaggio:

La favella... è imitazione delle cose che ella significa, espressa con gl'istromenti vocali; tutte le cose noi sentiamo, perché il nostro spirito è mosso da quelle, e poi, quando vogliamo additargli a chi vive con noi, imitiamo col moto dell'aria respirata il movimento che abbiamo ricevuto dalle cose sensibili.³³

³¹ *Grammatica*, in *Tutte le opere cit.*, pp. 443-445; la traduzione è di Luigi Firpo. Cfr. GEORGE ARTHUR PADLEY, *Grammatical Theory in Western Europe 1500-1700*, Cambridge, 1976 e 1985-1988 e MIRKO TAVONI, *La linguistica rinascimentale*, in *Storia della linguistica*, a cura di Giulio C. Lepschy, Bologna, 1990, vol. II, pp. 169-245.

³² *Grammatica cit.*, p. 445.

³³ *Poetica*, *ivi*, p. 419.

Originariamente, dunque, la parola riproduce la natura della cosa; la pluralità dei linguaggi è il risultato di diversi fattori: Campanella cita le differenze naturali e climatiche (per cui «i settentrionali borbottano con molte consonanti, liquidamente corrono le parole del Veneziano, simili al loro polo e aria»³⁴); ricorda poi i cambiamenti storici, attribuendo ai commerci e alle guerre un ruolo che si intreccia con quello di tiranni («non senza ragione divina la sacra Scrittura narra la confusione delle lingue esser del maggior tiranno del mondo, che non solo quello che era degl'altri uomini, ma di Dio ancora usurpar volea»³⁵); cita infine la necessità di ricorrere a metafore per esprimere, attraverso cose note, le cose ancora ignote. Il risultato, come si diceva, è che il linguaggio si presenta come artificiale e arbitrario:

Dunque per le voci traslate, per le straniere e mescolanza avviene che le parole paiono significare secondo il piacere dell'institutore, e non naturalmente, perché adesso invero pochissime voci abbiamo, che somigliano a' loro significati: e quando ne occorre impor le nuove, non da esse cose le caviamo e lor proprietà, ma a caso si dicono e da quelle che simili si tirano da qualche ignorante, che ha l'autorità di nominarle a suo modo.³⁶

Le parole si sono allontanate dalle cose, così come il potere si è allontanato dal sapere, l'autorità dalla conoscenza. La riflessione sulla diversità dei linguaggi porta così alla luce quella contraddizione di fondo per cui, secondo Campanella, nel mondo domina la follia e il saggio è costretto alla simulazione. Un tragico elemento autobiografico — come è noto, Campanella si finge pazzo così da salvarsi la vita — viene a collocarsi entro una vicenda storica di portata universale.³⁷

³⁴ *Ivi*, p. 419.

³⁵ *Ivi*, p. 420. Riprendendo la tradizione patristica e dantesca (*Inf.*, XXXI, 77 sgg.) Campanella identifica Nemrot, figura tipica del tiranno, con il promotore della torre di Babele, associando così tirannia e confusione delle lingue.

³⁶ *Ivi*, p. 410.

³⁷ Tra le numerose poesie della *Scelta* dedicate a questa tematica, cfr. n. 13,

Il filosofo, coloro che vogliono rifondare il linguaggio, il poeta/profeta, si muovono tutti, secondo il Campanella, in un'unica direzione. Li accomuna il tentativo di ricostruire la trasparenza originaria, quella per cui le parole sono il prolungamento delle cose, e le lettere dell'alfabeto rispecchiano la forma assunta dagli organi vocali nel pronunciare i suoni. Il canone dell'imitazione si tramuta nella ricerca di un immediato rispecchiamento, di un magico prolungamento del mondo delle cose nell'uomo e nelle sue forme di comunicazione e di espressione. C'è infatti una forte continuità fra l'ideale di una espressività linguistica in cui tendenzialmente scompare il limite fra parole e cose («Averà il medesimo poeta arrecato gran gusto, quando dalla proprietà delle cose ne caverà le parole rappresentanti appieno, che ci paia toccarle mentre le leggiamo»³⁸) e le proposte, contenute nella *Grammatica*, della creazione di una lingua filosofica³⁹ e di una riforma dell'alfabeto. Nell'ottica del Campanella, infatti, non c'è reale differenza fra oralità e scrittura, in quanto parlare significa scrivere nell'aria, la quale, «essendo inconsistente, e priva di forme proprie, e adatta a ricevere facilmente le altrui, non però le mantiene a causa della propria instabilità.»⁴⁰ Come la lingua filosofica dovrebbe «assegnare i nomi secondo la natura e la proprietà delle cose»,⁴¹ così il nuovo alfabeto dovrebbe visualizzare le forme naturali dei suoni. Molto significativo è in questo senso l'inizio del II capitolo del II libro della *Grammatica*:

*Senno senza forza de' savi delle genti antiche esser soggetto alla forza de' pazzi, e n. 63, A certi amici ufficiali e baroni, che, per troppo sapere, o di poco governo o di fellonia l'inculpavano. Cfr. MONICA FINTONI, Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di Tommaso Campanella, «Bruniana et Campanelliana», II, 1996, pp. 179-194. E, sul tema, si veda la stimolante introduzione di Salvatore Nigro a TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, Torino, 1997.*

³⁸ *Ivi*, p. 353.

³⁹ Cfr. CHARLES ALUNNI, *Di cose grammaticali. Un itinerario campanelliano*, «Giornale critico della filosofia italiana», X, 1992, pp. 222-240.

⁴⁰ *Grammatica*, in *Tutte le opere cit.*, p. 679.

⁴¹ *Ivi*, p. 731.

dato che non possediamo un alfabeto razionale, che imiti davvero gli strumenti vocali, e non possiamo attendercelo se non da chi istituirà una lingua novella, che imiti alla perfezione le cose con le parole e le parole con i segni grafici, sicché gli uomini imparino con facilità al solo considerare le cose, guidati dalla somiglianza, a leggere e a scrivere: finché dunque i filosofi non potranno diffondere una lingua e una grafia appropriata, occorre nello scrivere valersi della solita.»⁴²

La lingua filosofica, e il suo alfabeto, dovrebbero dunque garantire con facilità e rapidità, a un solo sguardo, una conoscenza universale. Campanella mostra qui di condividere un mito che — come hanno mostrato gli studi di Paolo Rossi e di Umberto Eco⁴³ — appassionerà per secoli molti, in Europa: il mito cioè della costruzione di una lingua universale, capace di garantire una *clavis universalis* di accesso al sapere. C'è un misto di nostalgia delle origini e di ansia profetica del futuro, ha scritto finemente Claude Gilbert Dubois, nella ricerca cinquecentesca di una lingua universale e primigenia, capace di riflettere l'essenza delle cose.⁴⁴ Campanella certo partecipa di tutto questo e nello stesso tempo cerca di aprirsi al nuovo imprevedibile dell'esperienza storica e di sperimentare dal vivo nuovi strumenti espressivi. Come abbiamo visto, anche i suoi tentativi di metrica barbara rientrano in un più generale progetto di rinnovamento del linguaggio e del suo rapporto con le cose. E interpretano anche, sia pure in un modo che è nello stesso tempo originale e arcaico, un momento di svolta e di ricerca nella vicenda poetica italiana. Le parti che le *Poetiche* campanelliane dedicano alla metrica dimostrano una conoscenza aggiornata di un dibattito in cui il confronto con le forme metriche latine si intrecciava con la ricerca di dare al volgare una nuova dignità, anche attraverso l'acquisizione di strumenti

⁴² *Ivi*, p. 689.

⁴³ Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, 1960, e UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta* cit.

⁴⁴ CLAUDE GILBERT DUBOIS, *La lettera e il mondo*, Introduzione di Lina Bolzoni, Venezia, 1988.

formali che fossero all'altezza dei generi più impegnativi:⁴⁵ il poema epico e – nell'ottica del Campanella – il poema sacro e filosofico. È in questo quadro che acquistano valore anche tentativi formalmente poco felici, come i *Versi et regole della nuova poesia toscana* del Tolomei e dei suoi amici. Essi testimoniano, ha scritto Dionisotti, «una crescente insoddisfazione e impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia, e di una precisa e decisa volontà di rompere quei limiti sul versante della tradizione classica.»⁴⁶

Radicalmente impaziente di quei limiti era anche Campanella. Le sue poesie scritte «con misura latina» erano, nello stesso tempo, un contributo a un tentativo in atto di rinnovamento della tradizione poetica volgare e una tessera di un più ampio progetto di rinnovamento del sapere e della condizione umana. È importante, io credo, tener presente entrambe queste componenti. Se non lo facessimo per chiuderci nello specifico delle nostre competenze disciplinari, ci comporteremmo come quei grammatici che Campanella insulta con tanto vigore proprio mentre scrive la *Grammatica*.

⁴⁵ Si vedano ad esempio le riflessioni metriche di Giovan Battista Giraldi Cinzio, e le sperimentazioni del Trissino e di Bernardo Tasso (cfr. GUIDO ARBIZZONI, *Esperimenti di metrica eroica* cit.).

⁴⁶ CARLO DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967, pp. 140 sgg. (cfr. p. 141).