

LA CRITICA LETTERARIA

# Il Medioevo

a cura di Emilio Piccolo



LA CRITICA LETTERARIA

# Il Medioevo

a cura di Emilio Piccolo

DEDALUS

Loffredo Editore Napoli S.p.A  
Dedalus srl Napoli

Loffredo Editore Napoli S.p.A  
via Consalvo, 99 - 80126 Napoli  
email [info@loffredo.it](mailto:info@loffredo.it)

Edizioni Dedalus  
via Pietro Castellino, 179 - 80131 Napoli  
email: [mc7980@mclink.it](mailto:mc7980@mclink.it) - [proteus@mclink.it](mailto:proteus@mclink.it)

I edizione: *marzo 2000*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

La Critica Letteraria  
Il Medioevo



## **Vitalità della cultura medievale**

Il Medio Evo ebbe una concezione sua propria del mondo classico poiché esistette veramente quello che io ho chiamato altrove il classicismo medievale. Al gusto raffinato dei moderni potrà sembrare un classicismo deformato, mutilato o bizzarro; eppure esso fu una forza formatrice degli spiriti di quel secolo dodicesimo, che fu sostanzialmente un tempo che vide la gioventù spingersi avanti per emergere. È uno spettacolo divertente assistere all'incontro di questa gioventù con gli anziani; è uno spettacolo che possiamo seguire di decennio in decennio e che culmina, per quanto mi permette di affermarlo la mia esperienza, verso il 1170. Arrivati a questa data troviamo «manifesti» poetici e retorici che vengono a costituire una specie di Dichiarazione dei Diritti. Sono proclamati da un gruppo di scrittori che si attribuiscono il nome di Moderni. Essi si fanno banditori di nuovi modelli in poesia, nell'arte dello scrivere in prosa, nella filosofia, e in ogni altro ramo del sapere. Sono convinti che sta sorgendo una nuova età e citano a proprio conforto le parole di San Paolo: «le vecchie cose sono svanite; guardate, esse sono diventate nuove». Avete qui un esempio della graziosa ingenuità di quell'epoca che conobbe una censura ecclesiastica veramente minima. Non c'era ancora l'Inquisizione, non c'era ancora la sorveglianza papale sul corso degli studi; varietà di posizioni caratterizzavano la teologia e la più squisita elaborazione dei dogmi. Il secolo dodicesimo fruì di una libertà intellettuale che il secolo seguente avrebbe soppresso. Per questo è un errore parlare del Medio Evo come di una età tutta uniforme poiché sarebbe come se noi potessimo, a modo d'esempio, parlare degli ultimi quattro secoli come di un tutto unico. Dobbiamo, invece, tentare di delineare ogni secolo come fu nelle sue caratteristiche singolari, profondamente diverse da quelle

degli altri secoli. Quando ci si guarderà dal parlare di uno «spirito medievale» si sarà fatto un grande passo sulla strada della comprensione della storia.

Ma mi si permetta di parlare ancora dei Moderni del 1170. Circa un mezzo secolo prima gli Antichi erano stati definiti dei giganti, mentre i Moderni parevano nani che potevano spaziare su un più vasto orizzonte solo perché stavano sulle spalle di quei giganti. Ma verso la fine del secolo i Moderni hanno spiegato le ali e si vantano di essere uguali ai loro antenati. Anzi, manifestano un certo fastidio nei riguardi dello stile dei classici. Si sentono capaci di fare meglio di loro e coniano, intanto, molte parole nuove.

Sono dei ribelli... ma solo fino a un certo punto. Essi, infatti, continuavano a scrivere in latino; e mentre attendevano ad affinare versi elaborati, si fece avanti un altro gruppo che spinse più a fondo la ribellione. Giovanni di Salisbur, il più grande umanista del dodicesimo secolo, deplora il crescente disprezzo della grammatica, della retorica e delle lettere. Gli autori classici sono messi da parte. Coloro che si mantengono fedeli ai classici vengono fatti segno a frecciate di derisione: «Che cosa pensa questo vecchio asino? Perché mai non fa che ripetere i detti e i fatti degli Antichi? Noi troviamo in noi stessi la sorgente del sapere».

Questa ammirevole gioventù ha scoperto il potere del ragionamento e prova un'attrazione irresistibile per le argomentazioni logiche che si librano sopra i fatti e ogni altra forma di sapere.

La logica pare a costoro un dono sublime che essi possiedono per diritto di nascita. Sono tutti presi dalla frenesia per la dialettica e provano e confutano, affermano e negano ogni cosa. Gli antecedenti remoti a cui assomigliano sono i Sofisti greci. Essi sono per noi interessanti perché rappresentano la tendenza a scardinare il sistema educativo fondato sulle discipline letterarie. Il loro tentativo non fu coronato da successo soltanto perché non avevano niente da mettere al posto di quelle.

Verso il 1200 noi troviamo due nuove discipline del sapere: il diritto e la medicina. Si sviluppa un nuovo sistema educativo quando le scuole episcopali vengono soppiantate dalle Università. Si diffondono in traduzione latina le opere di Aristotele che forniscono uno sterminato corpo di cognizioni relative all'universo, alla storia naturale e alla metafisica. Questo materiale sarà adattato e trasformato per divenire parte del grande sistema della scolastica. Così il secolo decimoterzo segna il trionfo della filosofia perché questa disciplina si insinua dovunque e usurpa ogni cosa. Verso il 1225 la

splendida fioritura di poesia e letteratura latina termina bruscamen-  
te. Se ne deve cercare la ragione in una riforma dell'educazione. Nel  
1215 il corso degli studi in vigore all'Università di Parigi venne  
radicalmente alterato: abolito lo studio dei classici, subentra al suo  
posto quello della logica formale.

L'insegnamento della letteratura e della retorica venne continua-  
to da alcuni maestri isolati e in alcune scuole arretrate. Ma questi  
maestri ebbero una vita stentata. Essi erano insultati dagli alfieri  
della filosofia. Si ingaggiò un terribile «Combattimento dei Libri».  
In una composizione poetica che tratta di questo argomento, il fi-  
losofo così si rivolge al poeta: «Io ho seguito la via del sapere; tu  
invece preferisci fanciullaggini, come la prosa ritmica e il verso. Quale  
è la loro utilità? Essi devono essere valutati proprio niente... Tu  
conosci la grammatica, ma non possiedi neppure un briciolo né di  
scienza né di logica Perché dunque meni tanto vanto? Tu sei un  
ignorante ("ignoramus")». Così stanno le cose verso il 1250. Alcu-  
ni anni più tardi Ruggero Bacone lancia i suoi violenti attacchi con-  
tro Alberto Magno e San Tommaso. Egli li rimprovera di avere  
messo da parte lo studio del latino, del greco e dell'ebraico. Ai suoi  
occhi il secolo decimoterzo sembra una età che riprecipita nella bar-  
barie. Non si esce forse dall'argomento ricordando che Goethe fa di  
lui grandi lodi. Tuttavia sarà bene non dimenticare che vario fu il  
giudizio di Goethe sul Medio Evo perché, in genere, egli lo consi-  
derò un periodo di tenebre culturali. Ma il fatto che fosse possibile  
trovare in tale periodo uno spirito come Ruggero Bacone confermò  
Goethe nella sua opinione che, cioè, in ogni tempo si possono tro-  
vare uomini eccellenti e che la loro serie costituisce una specie di  
galassia che si estende sopra lo spazio vuoto della notte [...].

Che dire delle basi della cultura occidentale? Le basi della cultu-  
ra occidentale sono l'antichità classica e il Cristianesimo. La funzio-  
ne del Medio Evo fu quella di ricevere quel deposito, di trasmetter-  
lo e di adattarlo. Per mio conto, il suo legato più prezioso è lo  
spirito che riuscì a creare mentre eseguiva questo compito [...]. I  
fondatori sono stati San Girolamo, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino  
e pochi altri. Sono figure che appartengono al quarto e al quinto  
secolo della nostra era e rappresentano l'ultima fase dell'antichità  
greco-romana che coincide con la prima fase del Cristianesimo. La  
lezione del Medio Evo è proprio nell'accettazione riverente e nella  
fedele trasmissione di un deposito prezioso. Ma questa è anche la  
lezione che noi deriviamo da Dante e da Goethe secondo quanto  
egli ci insegna nella sua opera poetica, nei suoi scritti di storia e di

filosofia, nelle sue lettere e nei suoi colloqui. Il secolo decimonono ha fatto nascere un tipo di scrittore che si è eretto a campione di idee rivoluzionarie e di una poesia parimenti rivoluzionaria [...]. Trasmettere una tradizione non significa cristallizzarla in un complesso dottrinario immutabile e in un canone fisso di alcuni libri prescelti. La lettera uccide, ma lo spirito vivifica. Lo studio della letteratura dovrebbe procedere in modo da dare un gaudio allo studioso e suscitare la sua meraviglia dinanzi a bellezze che egli non sospettava nemmeno. La devozione e l'entusiasmo sono le chiavi che apriranno questi tesori nascosti. Io sono convinto che vasti campi della letteratura medievale aspettano ancora il raddomante che sappia scoprirvi sorgenti di bellezza e di verità [...].

ERNST ROBERT CURTIUS

da Tradizione medioevale e cultura moderna, in «Convivium»,  
a. XXIV, n. 1, gennaio-febbraio 1956

## **Letterature romanze e latinità nel medioevo**

Il medio evo, ove lo si restringa alla storia della civiltà occidentale, fuor della quale sarebbe un termine privo di senso, ha un suo carattere unitario. Non è quello che ha attribuito il rinascimento: immensa notte di barbarie, dilagante fra il tramonto della civiltà antica e l'alba della civiltà moderna, millenario intermezzo fra due età, che fuor di lui e contro di lui si ricongiungono, che senza di lui si sarebbero composte in una felice continuità di vita. Concetto negativo ed erroneo, che abbiamo ereditato dal rinascimento, e di cui non ci siamo ancor del tutto liberati. Ma falso è pure il concetto che del medio evo si fabbricò il romanticismo: fontana di giovinezza ove la vecchia umanità si tuffa a dimenticare il suo corrotto passato, a ritrovare la spontaneità priminiva, a riprender contatto con la divina natura. Il medio evo non può essere considerato né come un'età barbara, né come un'età giovine.

Tra l'evo antico e il moderno (così distanti, così diversi tra loro, ad onta di tutte le illusioni del rinascimento) il medio evo è il ponte naturale e necessario. Certo il medio evo ha una sua visione speciale del mondo: una visione trascendentale, per cui la realtà, la realtà vera ed eterna, è di là dalla vita.

Visione non ignota alle altre età, ma in loro tutt'altro che dominante. Invece, assorto in quella visione, il medio evo sembra vivere solo per essa. Quindi aspira a realizzare nel "sacro impero" una terrena "città di Dio".

E sommette alla casta clericale la massa del laicato. E subordina l'umano al divino, l'individuale all'universale, il temporale all'eterno. E la sua arte, la sua letteratura, la sua filosofia, la sua scienza si fanno tutte ancelle della teologia.

Ma, pur avendo e mantenendo una sua propria visione del mondo, il medio evo non dimentica né calpesta il passato. Da quando l'impero di Roma cade minato dalle forze disgregatrici che gli sono cresciute nel seno, assalito dalle forze distruttrici che gli si sono addensate d'intorno, s'avvera certo attraverso i secoli, in tutto il mondo occidentale, un fatale, continuo, progressivo allontanamento dalla civiltà antica; ma c'è nello stesso tempo una istintiva, incessante, perenne aspirazione a ritrovare, a ricreare la civiltà antica. Ed è possibile appunto riconoscere il medio evo nel suo complesso come un'unità distinta, quando si scopra ed avverta il dramma ond'è tutto pervaso: quel perpetuo sforzo che tende, nei suoi rinnovati

tentativi cattolicamente imperiali o imperialmente cattolici, alla ricostruzione dell'infranto orbe romano, e giunge invece per modo affatto impreveduto alla creazione delle nazioni moderne.

Questo dramma si riflette con rispondenza perfetta nel campo delle lettere, ove pur è facile rilevare lo sforzo inteso a creare e ad alimentare una letteratura universale in una lingua universale (nella lingua dell'antica capitale del mondo una letteratura che vuole o vorrebbe imitare i grandi modelli antichi): sforzo perenne che finisce senza intenzione a suscitare le molteplici letterature nazionali nelle diverse lingue volgari.

Le letterature volgari nascono dal senso della latinità. Tengono della letteratura latina medievale spiriti e forme. Il loro preteso carattere primitivo, "popolare", è illusorio. Ossia: popolari sono, in quanto si dirigono al popolo, se popolo s'intenda l'accolta di tutti i laici: borghesi come cavalieri, plebei come principi: tutta gente che non sa di latino, eppur sente il bisogno di una poesia che l'elevi, di una prosa che l'educi. Popolari anche, in quanto si sforzano d'appagar le esigenze, d'interpretare i sentimenti di quel popolo. Ma popolari non sono nel senso che la critica romantica volle dare a questa parola, cioè sorte su. Immediate, spontanee dal cuore del popolo divinamente incolto, sorte su senza rapporti, anzi in opposizione con l'invecchiata e stanca tradizione dotta.

Se è vero che la *Commedia* di Dante sia l'espressione suprema della novella poesia, niente di men "popolare", niente di più sapiente. Ma non si tratta qui di una singolarità della poesia dantesca, o della antica poesia italiana bensì del carattere dominante di tutte le nuove letterature volgari.

Dopo aver cercato per ogni dove la spiegazione dei fatti che meglio caratterizzano le prime manifestazioni letterarie dei popoli romanzi, i dotti hanno finito per volgersi alla letteratura latina. Ivi è lor parso di poter rintracciare le radici della lirica cortese, che dai castelli della Provenza si propagò per le corti di Francia e d'Allemagna, d'Aragona e di Casuglia e di Portogallo, di Lombardia e di Sicilia: ivi, cioè nei motivi e nelle forme, nei versi e nelle melodie della poesia ritmica latina di carattere profano, negli atteggiamenti di poeti come Ilario e come Baldrico di Bourgueil, nei concetti del maestro d'ogni dottrina d'amore, Ovidio. E altri additarono le radici dell'alegro e malizioso favolello francese nelle così dette commedie elegiache latine di Vitale, di Guglielmo da Blois, di Matteo da Vendôme e dei loro seguaci. E qualcuno credette ritrovare le origini latine dell'epopea animale mostrando che la "branca" fondamentale

del Roman de Renart si riallaccia all'Y sengrinus di Maestro Nivardo, e per esso a una tradizione latina antica quanto le favole di Fedro. E qualcuno anche sostenne le origini latine del romanzo, nato prima come rifacimento o travestimento di poemi antichi (Roman de Thèhes, d'Enéas, de Troie), e rimasto sempre, anche quando si perda fra i sogni del fantastico mondo di Artù, fedele ai dettami d'Ovidio e memore delle favole pagane. E altri, non paghi di rilevare l'affinità generale che apparenta le canzoni di gesta ai poemi epici latini, antichi e medievali, pretesero di trovare nei singoli passi e nei singoli versi di questi le fonti a cui attinsero gli autori di quelle, onde Rolando morente che prende a ricordare, tra l'altro, la sua dolce Francia, imiterebbe il virgiliano Antore, che "dulces moriens reminiscitur Argos". E potrei continuare.

È possibile, anzi è sicuro, che in tali ricerche, sopra tutto in quelle che vanno a caccia di raffronti minuti tra l'epopea francese e l'epopea latina, ci sia dell'esagerazione. Ed è pur possibile che in esse siano stati valutati men del bisogno elementi germanici, celtici, arabi, che certo non mancano nelle antiche letterature romanze, come non mancano nelle lingue, come non mancano nelle istituzioni e nei costumi dei popoli romanzi. Ma non è men certo che la fonte massima di quelle letterature è la letteratura latina, la quale ha essa stessa assorbito, durante il medio evo, elementi stranieri, che assai spesso non son passati nelle letterature romanze se non per il suo tramite (com'è il caso, per dirne uno, dei racconti orientali della Disciplina clericalis di Pietro Alfonso). Ella li ha ad ogni modo rifoggiati a sua guisa e ha fornito esempi, temi, motivi, idee, immagini, formule stilistiche, schemi metrici, norme costruttive alle letterature nate dal suo seno.

Depositari della tradizione letteraria latina, i chierici furono, pur nell'esercizio delle letterature volgari, i maestri dei laici. Erano stati i primi a fissar frasi volgari da valere in atti pubblici e da consegnare alla scrittura.

Nessuna separazione, nessuna opposizione tra il mondo intellettuale dei chierici e quello dei laici. Nessuna opposizione, almeno agli inizi, tra la letteratura latina, destinata ai dotti, e le letterature volgari, destinate agli indotti. Si cantano in volgare le laudi di Cristo e dei Santi: s'intonano in latino canti bacchici ed erotici. Si scrivono in volgare poemi sulla guerra di Tebe, sulla guerra di Troia, sui fatti di Enea, sui fatti di Alessandro: si scrivono in latino poemi sulla fuga di Waltario, sul tradimento di Gano, sulle profezie di Merlino, sulle gesta del Cid.

La letteratura latina, custode dell'antica tradizione, ma viva sempre e aperta ad ogni novità, costituisce insomma nel medio evo il punto di partenza e il punto di riferimento di tutte le altre letterature.

A. MONTEVERDI

Saggi neolatini Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1954,  
pp. 6-12

## **La poesia provenzale**

Tale poesia non si può intendere nei suoi esatti valori se non nel clima storico in cui essa maturò, clima medievale e quindi clima cristiano e feudale, che ne fecondò la problematica spirituale e le suggerì le vie di soluzione, e quindi clima saturo della tradizione letteraria mediolatina, da cui ereditò i modi espressivi. Ma come essa rinnova il retaggio culturale della latinità medievale, così la spiritualità cristiana non ne costituisce che il presupposto e il costume feudale non ne giustifica che la fisionomia stilistica. Riconosciuta infatti l'educazione cristiana che condiziona l'idea amorosa dei trovatori, s'è però precisata la sua indole profana; riconosciuto l'influsso della classe aristocratica in cui la lirica trovatorica rinviene le vie del successo, s'è però tanto limitata tale influenza da invertirne i termini; indicate infine le fonti tradizionali per i suoi temi contenutistici e i suoi modi formali, occorre riconoscere però che il mondo spirituale di questi poeti è una creazione loro attuale. E questo mondo è quanto mai remoto dalla prassi quotidiana: è un mondo che vive di solitaria intimità e di vicende irreali, un mondo nato da un avventurato oblio, da un paradosso intellettualistico, da una finzione insomma letteraria.

Ora la singolarità di questo fenomeno poetico è nella unicità dell'ispirazione in tutti i suoi rappresentanti, o quasi - e quelli che se ne discostarono appaiono aver fraintesa, confusa, l'indole puramente estetica di quel mondo spirituale con la prassi sociale del ceto aristocratico, onde l'infiltrazione di motivi della morale comune nell'etica cortese. La lirica trovatorica si presenta non solo come una scuola i cui seguaci concordino per affinità di sentimenti e d'ideali, obbediscano a una comune poetica, si educino in una medesima atmosfera culturale e sociale, una scuola quanto mai gelosa della propria tradizione ed esemplare per la somiglianza di sensibilità, di gusto, di magistero formale ma anche come il miracoloso ripetersi della stessa situazione sentimentale in uomini dissimili per la loro condizione sociale e la loro vicenda umana vissuti lungo due secoli. L'intuizione lirica del primo trovatore, probabilmente cioè di Guglielmo di Poitiers, par ripetersi nei suoi primi successori che la dispiegano e arricchiscono; e la stessa intuizione par ripetersi negli altri successivi trovatori. Fin da quelli, cioè, che sono generalmente riconosciuti come gli iniziatori di questa tradizione poetica si rinviene fissata non solo una somma di modi contenutistici e di forme

espressive ma anche un tema sentimentale che sarà cantato poi lungo due secoli. E la singolarità di questo fenomeno - la ripetizione del medesimo sentimento ispiratore in più e più poeti - appare ancor maggiore quando si rifletta che esso, come s'è detto, era quanto mai aristocratico e fragile, non sollecitato da una realtà pratica o passionale: l'amore dell'amore, inteso come perpetua nostalgia nella sua rinunciataria purezza, come disciplina etica e sublimazione spirituale in una solitudine paga di se stessa. Miracolo della fantasia? o riecheggiamento d'imitatori? né l'uno né l'altro, pur se non manchino gli epigoni nel manipolo dei poeti di Provenza. In realtà, la lirica dei trovatori è poesia squisitamente letteraria. Ciascun poeta scopriva la propria segreta ispirazione tramite l'esperienza letteraria dei suoi predecessori e contemporanei: e non solo nel senso che il rigoroso rispetto a una tradizione impostasi subito come emblema di una classe sociale e depositaria delle sue aspirazioni ed esigenze lo induceva a riprenderne motivi contenutistici e formali, e non tanto nel senso che tale tradizione era poi da lui ricreata, rinnovandosi in poesia individuale pur nella somiglianza della tematica psicologica e nell'identità della retorica e dei metri; ma precipuamente nel senso che essa stessa era condizione alla poesia. Essa infatti gli rivelava quella problematica sentimentale ch'era stata dei primi poeti e che era anche sua, gli largiva la via della risoluzione, gli si proponeva come un ideale mondo di cui si sentiva partecipe e che esprimeva novellamente, rivivendone la genesi e la maturazione, con la consapevolezza e quindi l'osservanza e a un tempo la fede di un iniziato. Il genere, insomma, non esercitava solo un'azione culturale sul singolo poeta, ma era esso a illuminargli lo spirito e a promuovergli la fantasia, ché in quella letteratura egli rinveniva chiarita e risolta la propria condizione umana davanti al problema della donna e dell'amore, del peccato e del riscatto, della realtà empirica e della propria realtà interiore. Ne procede che da una parte l'adesione alla scuola, già giustificata dalla tendenza medievale ad accettare per ogni espressione dello spirito quelle regole, quei moduli, quei tipi che apparissero esemplari, diveniva quasi irrevocabile, ché solo in quel linguaggio, in quel dizionario così dovizioso di sovrasensi e in quella tecnica esigente un'ardua dedizione, il poeta aveva ritrovato se stesso e quindi poteva ora esprimersi. Dall'altra, che questa poesia, la quale, come s'è detto, pare germinata da una finzione letteraria, nasce da un'esigenza storica urgente e duratura; ché essa è un avvenimento in ogni poeta, il quale, pur se ha scoperto il proprio sentimento tramite quello altrui, lo contempla come qualcosa di

nuovo e particolarissimo; pur se lo esprime coi modi tradizionali, sente quest'espressione come una propria ardua e solitaria creazione.

Solo da una tale visuale è possibile cogliere l'originalità e il prestigio di non pochi trovatori: originalità e prestigio che son da ricercare nella «necessarietà» dell'incontro fra il poeta e la letteratura trovatorica e nell'assolutezza d'identificazione dei suoi modi sentimentali e stilistici con quelli della scuola: ciò che impronta di verginità creativa anche una poesia come questa incondizionatamente arresa alla letteratura, di un individualissimo tono molte voci di questo coro di poeti.

ALBERTO DEL MONTE

da Introduzione a Peire D'Alvernia, *Liriche* a cura di A. D. M.  
Torino, Chiantore, 1995, pp.1-5

## La cavalleria e la lirica amorosa

Molto più difficile dell'analisi storica del sistema etico cavalleresco è spiegare storicamente le due altre grandi creazioni culturali della cavalleria: il nuovo ideale amoroso e la nuova lirica amorosa. È evidente fin da principio che esse sono in stretto rapporto con la vita di corte. Le corti non sono soltanto il loro sfondo, ma anche il terreno che le alimenta. Ora però sono le corti minori, quelle dei principi e dei feudatari, e non più quelle dei re, a determinare lo sviluppo generale. La cornice più modesta spiega anzitutto il carattere relativamente più libero, individuale e vario, della cultura cavalleresca. Qui tutto è meno solenne, meno ufficiale, tutto incomparabilmente più agile ed elastico che non nelle corti regali che erano state un tempo i centri della cultura. Anche in queste piccole corti dominano convenzioni abbastanza rigide; aulico e convenzionale furono sempre e sono tuttora equivalenti, perché appartiene all'essenza della civiltà cortese indicare vie battute e porre limiti precisi all'arbitrio individuale, ribelle alle forme.

Anche i rappresentanti di questa più libera civiltà cortese debbono il loro prestigio, non già a doti particolari che li distinguono da altri membri della corte, ma al contegno comune a tutti. Essere originali, in questo mondo dominato dalle forme, equivale ad una scortesìa inammissibile. Appartenere al circolo di corte è in sé il maggior premio e onore; ostentare la propria originalità è come disprezzare quei privilegi. Così tutta la civiltà dell'epoca resta legata a convenzioni più o meno rigide. Come sono stilizzate le buone maniere, l'espressione dei sentimenti, anzi i sentimenti stessi, così lo sono anche le forme della poesia e dell'arte, le rappresentazioni della natura e i tropi della lirica, la curva falcata e il gentile sorriso delle figure gotiche.

La cultura della cavalleria medievale è la prima manifestazione moderna di una cultura organizzata dalle corti, la prima in cui fra il signore, i cortigiani e i poeti ci sia una vera comunione spirituale. Le corti delle Muse non sono soltanto strumenti di propaganda e istituzioni culturali sovvenzionate dai principi, ma rappresentano organismi complessi in cui quelli che inventano le belle forme di vita e quelli che le mettono in pratica mirano allo stesso fine. Ma una simile comunione è possibile solo dove ai poeti che salgono dal basso è aperto l'accesso ai più alti strati della società, dove tra i poeti e il loro pubblico c'è una grande somiglianza di vita (che sarebbe

stata inconcepibile un tempo), e dove cortesia e scortesia non implicano solo una differenza di condizione, ma di educazione: dove quindi non si è necessariamente «gentili» per nascita e grado, ma lo si diventa per istruzione e carattere. È evidente che questo canone dei valori fu stabilito per la prima volta da una nobiltà professionale, che ricordava ancora come fosse venuta in possesso dei suoi privilegi, e non da una nobiltà di sangue, che quei privilegi aveva sempre avuto. Ma con lo sviluppo della kalokagatiha cavalleresca, cioè del nuovo concetto di civiltà, secondo cui i valori estetici e intellettuali sono nello stesso tempo valori morali e sociali, si produce un nuovo iato fra cultura classica e laica. La funzione di guida, soprattutto nella letteratura, passa dal clero, unilaterale nella sua concezione del mondo, alla cavalleria. La letteratura monastica perde la sua funzione storica di guida, e il monaco non è più la figura rappresentativa del tempo; la quintessenza ne è ora il cavaliere, comtè rappresentato a Bamberga, nobile, fiero, vigile, perfetta espressione della cultura fisica e spirituale.

La civiltà cortese del Medioevo si distingue da ogni altra - anche da quella delle corti ellenistiche, pur fortemente influenzata dalla donna - soprattutto per il suo carattere spiccatamente femminile; e non solo perché le donne prendono parte alla vita intellettuale e contribuiscono a orientare la poesia, ma perché, sotto molti rispetti, è femminile anche il pensiero e il sentimento degli uomini. Mentre gli antichi poemi eroici, e le stesse chansons de geste, erano destinate a un uditorio maschile, la poesia amorosa provenzale e i romanzi bretoni del ciclo di Artù si rivolgono anzitutto alle donne. Eleonora d'Aquitania, Maria di Champagne, Ermengarda di Narbona, o comunque si chiamino le protettrici dei poeti, non sono soltanto gran dame, coi loro «salotti» letterari, esperte promotrici di poesia, ma sono spesso loro a parlare per bocca dei poeti. E non basta dire che gli uomini debbono alle donne la loro educazione estetica e morale, che esse sono la sorgente, l'argomento e il pubblico della poesia. La donna, nell'evo antico semplice proprietà dell'uomo, preda di guerra, oggetto di contesa e schiava, nell'alto Medioevo ancora soggetta all'arbitrio della famiglia e del signore, ora acquista una dignità che non è così facile comprendere. Perché anche se la superiore cultura delle donne potesse spiegarsi col fatto che gli uomini sono continuamente impegnati nel servizio militare e con la progressiva secolarizzazione della cultura, rimarrebbe pur sempre da chiarire come mai la cultura goda di tanto rispetto da consentire alle donne di dominare - attraverso di essa - la società. Non

fornisce una spiegazione soddisfacente neppure il nuovo diritto, che prevede, per certi casi, la successione al trono in linea femminile e il trapasso dei grandi feudi nelle mani di donne, e che, in linea di massima, può aver contribuito al maggior prestigio del loro sesso. E tanto meno può servire da spiegazione la concezione cavalleresca dell'amore, che non è la premessa, ma un sintomo della nuova posizione della donna nella società.

La poesia cortese e cavalleresca non ha scoperto l'amore, ma gli ha dato un nuovo significato. Nella letteratura antica, specie dopo la fine del periodo classico, il motivo erotico conquista sempre maggiore spazio, ma non acquista mai l'importanza che gli viene attribuita nella poesia cavalleresca del Medioevo. Nell'Iliade l'azione s'impenna bensì su due donne, ma non sull'amore. Elena e Briseide potrebbero essere sostituite da qualsiasi altro oggetto di lite, e non muterebbe per questo la sostanza dell'opera. Nell'Odissea l'episodio di Nausicaa ha un particolare valore affettivo, ma è appunto un episodio isolato, e nulla più. Il rapporto dell'eroe con Penelope è ancora sul piano dell'Iliade: la donna a un oggetto di proprietà e fa parte della casa. Presso i lirici greci dell'età preclassica e classica si tratta ancora e sempre dell'amore sensuale; fonte di gioia o di dolore, è pur sempre confinato nella sua propria sfera e resta senza influenza sul complesso della personalità. Euripide è il primo poeta che fa dell'amore il motivo capitale di un'azione complicata e di un conflitto drammatico. Da lui la commedia antica e la commedia nuova ricevono il fecondo motivo, che entra così nella letteratura ellenistica, dove acquista tratti romantici e sentimentali, specialmente nelle Argonautiche di Apollonio. Ma anche qui l'amore appare tutt'al più come sentimento soave o traboccante passione, e non mai come un superiore principio educativo, una potenza etica e un tramite all'esperienza del mondo, come nella poesia cavalleresca. noto quanto debbano Enea e Didone agli amanti di Apollonio, e che cosa abbiano significato per il Medioevo, e quindi per tutta la letteratura moderna, le più famose fra le antiche eroine dell'amore, Didone e Medea. L'ellenismo ha scoperto il fascino delle storie amoro-se, e ha creato i primi idilli romantici, le storie di Amore e Psiche, Ero e Leandro, Dafni e Cloe. Ma, a prescindere dalla epoca ellenistica, l'amore come motivo romantico non trova posto nella letteratura fino alla cavalleria; la rottazione sentimentale dell'amore e la tensione prodotta dall'incertezza sulla sorte finale degli amanti, non sono tra gli effetti poetici ricercati dall'antichità classica o dall'alto Medioevo. L'antichità prediligeva miti e storie di eroi, l'alto Medio-

evo storie di eroi e di santi; qualunque parte vi avesse l'amore, era privo di ogni alone romantico. Perché anche i poeti che lo prendevano sul serio condividevano nel migliore dei casi, l'opinione di Ovidio, per cui l'amore è una malattia che toglie la ragione, paralizza la volontà e rende miseri e vili.

Ciò che contraddistingue la poesia cavalleresca nei confronti dell'antichità e dell'alto Medioevo, è soprattutto il fatto che l'amore, per quanto spiritualizzato, non vi si eleva a principio filosofico, come in Platone o nei neoplatonici, ma conserva il suo carattere sensuale ed erotico; e proprio in quanto tale opera la rinascita della personalità morale. Nuovo, nella poesia cavalleresca, è il culto consapevole dell'amore, il senso che l'amore va protetto e alimentato; nuova è la credenza che l'amore sia la fonte di ogni bontà e bellezza e che ogni atto turpe, ogni bassa inclinazione sia un tradimento verso l'amata. Nuovo è l'intimo e dolce affetto, la pia devozione, che l'amante prova in ogni pensiero per la sua donna; nuova l'infinita, inappagata e inappagabile, perché illimitata, sete d'amore. Nuova è la felicità dell'amore, che è indipendente dalla soddisfazione del desiderio e resta suprema beatitudine anche nel più duro insuccesso. Nuovo infine è l'intenerimento e la femminilizzazione dell'uomo innamorato. Già il fatto che l'uomo faccia la parte del corteggiatore capovolge il primitivo rapporto fra i sessi. Le età arcaiche ed erotiche, in cui bottini di schiave e ratti di fanciulle sono all'ordine del giorno, ignorano il corteggiamento. Che, del resto, contrasta anche con l'uso del popolo. Qui è la donna, e non l'uomo, che canta canzoni d'amore. Ancora nelle chansons de geste sono le donne a fare gli approcci; solo alla cavalleria questo comportamento appare scortese e sconveniente. Cortese è appunto la ritrosia femminile e lo spasimare dell'uomo. Cortese e cavalleresca è l'infinita pazienza e la perfetta abnegazione dell'uomo, che sopprime la propria volontà e il proprio essere davanti alla volontà e all'essere superiore della donna. Cortese è la rassegnazione di fronte all'inalcassabilità dell'oggetto adorato, l'abbandono alle pene d'amore, l'esibizionismo e il masochismo sentimentale dell'uomo: tutte caratteristiche del moderno romanticismo amoroso, che appaiono qui per la prima volta. L'amante nostalgico e rassegnato, l'amore che non esige accoglimento e adempimento, anzi si esalta per il suo carattere negativo, l'«amore di ciò che è lontano», senza un oggetto tangibile e definito: così comincia la storia della poesia moderna.

Come si può spiegare la nascita di questo singolare ideale amoroso, apparentemente inconciliabile con lo spirito eroico del tem-

po? Come può un signore, un guerriero, un eroe reprimere tutto il suo orgoglio, tutto il suo impeto, e davanti ad una donna mendicare l'amore, anzi la grazia di poterlo confessare, accettando, in compenso della sua dedizione e fedeltà, uno sguardo benevolo, una parola gentile, un sorriso? La situazione è tanto più strana, perché è in questo stesso rigoroso Medioevo che l'amante confessa apertamente la sua inclinazione, tutt'altro che casta, per una donna maritata, e che, per giunta, è generalmente la moglie del suo signore e ospite. Ma l'inversione dei rapporti raggiunge il colmo quando il menestrello squattrinato e vagabondo si dichiara, franco e libero come un nobile, alla moglie del suo signore e protettore, e da lei spera e chiede quanto chiederebbero principi e cavalieri.

Nel tentativo di risolvere questo problema, viene naturale supporre che nelle promesse di fedeltà e nell'omaggio erotico si esprimano soltanto i concetti giuridici generali del feudalesimo, e che la concezione cortese e cavalleresca dell'amore non sia che la trasposizione del rapporto politico di vassallaggio nel rapporto con la donna. Quest'idea della servitù d'amore come imitazione del vassallaggio si trova già accennata nei primi studi critici sulla poesia trovadorica; ma la più decisa versione, secondo cui l'amore cortese e cavalleresco deriva solo dal servizio, e il vassallaggio amoroso non è che una metafora, è di più fresca data, ed è stata formulata per la prima volta da Eduard Wechssler. In opposizione alla più antica teoria idealistica sull'origine del vassallaggio - per cui il rapporto sociale derivava da quello etico e il vincolo feudale dipendeva non solo dall'inclinazione personale del signore verso il vassallo, ma anche dalla fiducia e dall'amore del vassallo per il suo signore - la tesi del Wechssler parte dal presupposto che l'«amore» del vassallo per il signore come per la dama non sia altro che la sublimazione della sua sudditanza. Secondo lui, la canzone d'amore esprime solo l'omaggio dell'uomo del seguito e non è che una forma di panegirico. In effetti la poesia cavalleresca prende a prestito dal costume feudale non solo forme, immagini e paragoni, e il trovatore non si dichiara soltanto devoto servo e fedele vassallo della donna amata ma spinge la metafora al punto di affermare davanti a lei anche i propri diritti di vassallo, e di pretendere a sua volta fedeltà, favore, protezione e aiuto. È chiaro che queste pretese non sono che formule convenzionali di corte.

Il principale argomento per spiegare come fosse passata la canzone di omaggio dal signore alla dama, era quello che principi e baroni, implicati nelle guerre, erano - spesso e a lungo - assenti dalle

corti e dai castelli e, durante la loro assenza, il potere feudale veniva esercitato dalle donne. Nulla di più naturale che i poeti al servizio della corte cantassero le lodi della dama, in forme sempre più galanti, atte a lusingare la sua vanità femminile. Non dobbiamo respingere interamente la tesi del Wechssler, che tutto il servizio della dama, cioè il culto dell'amore cortese e le forme galanti della lirica d'amore cavalleresca siano state in realtà promosse dalle donne e che gli uomini non fungessero che da strumenti. L'argomento più grave che è stato opposto a quello di Wechssler, è che proprio il più antico trovatore, il primo a presentare la sua dichiarazione d'amore come un omaggio feudale, Guglielmo IX conte di Poitiers, non era un vassallo, ma un gran principe. L'obiezione non persuade del tutto, perché la dichiarazione di omaggio, che nel caso del conte di Poitiers può non essere stata che un'idea poetica, poté, o piuttosto dovette, per la maggior parte dei trovatori successivi, poggiare su rapporti reali. Senza questo fondamento reale, la trovata poetica (che del resto, anche nel suo inventore, era condizionata, se non da circostanze personali, dalle condizioni generali del tempo) non avrebbe mai potuto diffondersi tanto e conservarsi così a lungo.

Si riferisse a rapporti reali o fittizi, fin dall'inizio il linguaggio della lirica cavalleresca si presenta come una rigida convenzione letteraria. La lirica trovadorica è «poesia di società», dove anche le esperienze vere debbono rivestire le rigide forme della moda imperante. Tutte le poesie cantano la donna amata nello stesso modo, le attribuiscono gli stessi caratteri, vedono in lei l'incarnazione di uno stesso tipo di virtù e di bellezza; nella composizione ricorrono sempre le stesse formule retoriche, come se il poeta fosse uno solo. La moda letteraria è così tirannica, così assoluta la convenzione di corte, che spesso abbiamo l'impressione che agli occhi del poeta non appaia una donna determinata, individualmente caratterizzabile, ma un'astratta immagine ideale, e che il sentimento si ispiri a un modello letterario piuttosto che a una creatura viva. [...]

Lo scoperto idealismo dell'amore cortese e cavalleresco non può ingannarci sul suo latente carattere sensuale, né celarne l'origine, la ribellione al comandamento religioso della continenza. Il successo della Chiesa nella lotta contro l'amore fisico rimase sempre assai inferiore all'ideale; ma ora che vacillano i confini fra categorie sociali e con essi i criteri dei valori morali, la sensualità repressa irrompe con raddoppiata violenza e invade i costumi, non solo delle corti, ma, in parte, anche del clero. In tutta la storia dell'Occidente non c'è letteratura in cui si parli tanto di bellezza fisica e di nudi-

tà, di vestirsi e spogliarsi, di fanciulle e donne che bagnano e lavano l'eroe, di notti nuziali e di amplessi, di visite in camera e inviti a letto, come nella poesia cavalleresca del costumatissimo Medioevo. Persino un'opera così seria e di così alti fini morali come il *Parzival* di Wolfram è piena di episodi che toccano l'oscenità. Tutta l'epoca vive in una costante tensione erotica; basta pensare allo strano costume, ben noto, dei tornei, per cui gli eroi portavano sulla pelle il velo o la camicia della donna amata, all'effetto magico attribuito a questo talismano, per farsi un'idea della natura di quell'eroticismo. Nulla riflette così chiaramente gli intimi contrasti del mondo sentimentale della cavalleria, quanto l'ambivalenza del suo atteggiamento verso l'amore, dove la più alta spiritualità si congiunge alla sensualità più intensa. Ma per quanto illuminante possa essere l'analisi psicologica di questa duplicità dei sentimenti, il dato psicologico presuppone circostanze storiche che vanno spiegate a loro volta, e che possono essere spiegate solo sociologicamente. Il meccanismo psichico dell'impegno assunto verso la donna altrui, e l'esaltazione di questo sentimento attraverso la libertà della confessione, non avrebbe mai potuto scattare, qualora non si fosse attenuata l'efficacia degli antichi tabù religiosi e sociali e se l'ascesa di una nuova, emancipata aristocrazia non avesse creato il terreno ideale per la diffusione delle inclinazioni erotiche. Come spesso accade, anche in questo caso la psicologia non è che sociologia dissimulata, non condotta fino in fondo. Ma la maggior parte degli studiosi, di fronte al mutamento di stile che l'avvento della cavalleria porta con sé in tutti i campi dell'arte e della cultura, non si accontentano né della spiegazione psicologica, né di quella sociologica, e vanno in cerca di influssi storici diretti e di dirette imitazioni letterarie.

Alcuni, Konrad Burdach in testa, riconducono la novità dell'amore cavalleresco e della poesia trovadorica a un'origine araba. E in effetti c'è tutta una serie di motivi comuni alla lirica provenzale e alla poesia aulica islamica, soprattutto l'entusiastica esaltazione dell'amore sessuale e l'orgoglio della pena amorosa; ma nulla veramente prova che i tratti comuni - che del resto sono ben lungi dall'esaurire l'idea dell'amore cortese - derivino alla poesia trovadorica dalla letteratura araba. Uno dei principali motivi che ci fanno dubitare di questo influsso immediato, è il fatto che i canti dei poeti arabi si riferiscono per lo più a una schiava e manca del tutto l'identificazione della signora con l'amata, essenziale nella concezione cavalleresca. Altrettanto insostenibile è la teoria classicista. Perché, per quanto le canzoni provenzali siano ricche di singoli motivi, imma-

gini e concetti che risalgono alla letteratura classica - soprattutto a Ovidio e a Tibullo - lo spirito di questi poeti pagani è loro del tutto estraneo. La poesia d'amore cavalleresca, pur così sensuale, è affatto medievale e cristiana, e ben lontana dal realismo degli elegiaci romani. Là si tratta sempre di una reale esperienza amorosa; sappiamo invece che per i trovatori non si trattava, in parte, che di una metafora, di un pretesto poetico, di una generica tensione affettiva senza un vero oggetto. Ma, per quanto convenzionale sia il motivo di cui si serve il poeta per tentare le corde del suo cuore, il suo rapimento, che leva la donna al cielo, l'attenzione che egli dedica ai moti dell'animo, la passione con cui scruta i propri sentimenti e analizza l'esperienza interiore, sono sinceri e affatto nuovi rispetto alla tradizione classica.

La meno persuasiva di tutte le teorie sull'origine letteraria della lirica trovadorica è quella che la fa derivare dal canto popolare. La forma originaria della canzone cortese sarebbe una ballata popolare, una *maggio*, la così detta *chanson de la mal mariée*, col solito motivo della giovane sposa che una volta l'anno, in maggio, si libera dalle catene coniugali e si prende per un solo giorno un giovane amante. Nulla, tranne il rapporto di questo tema con la primavera, a il preludio naturale e il carattere adulterino dell'amore descritto, corrisponde qui ai motivi trovadorici; e anche questi tratti, secondo ogni apparenza, provengono dalla letteratura di corte, e solo di là sembrano essere passati nella poesia popolare. Non c'è traccia infatti di canto popolare con «preludio naturale» anteriore alla poesia cortese. I sostenitori di questa teoria, specialmente Gaston Paris e Alfred Jeanroy, procedono con lo stesso metodo con cui i romantici credevano di poter provare la spontaneità dell'«*epos popolare*». Dai documenti letterari conservati - tutt'altro che popolari e relativamente tardi - cominciano a indurre un antico, «originario» stadio di poesia popolare, e da questo stadio, arbitrariamente costruito, non documentato e probabilmente mai esistito, fanno poi derivare le poesie da cui sono partiti. Ciò nonostante si può benissimo pensare che nella poesia cortese e cavalleresca siano penetrati motivi popolari, briciole di saggezza popolare, proverbi e locuzioni, come del resto questa poesia assorbe molto del «pulviscolo poetico diffuso nella lingua e proveniente dalla letteratura antica; ma l'assunto che la canzone cortese si sia sviluppata dal canto popolare non è dimostrato e sarà difficilmente dimostrabile. Può darsi che in Francia, anche prima della poesia cortese, ci fosse una lirica amorosa popolare, ma - in ogni caso - essa è completamente scomparsa; e

nulla ci autorizza a riconoscere nelle forme raffinate e scolasticamente complicate della poesia cortese che si esauriscono spesso in un abilissimo gioco di idee e sentimenti, i vestigi di quella perduta, certo ingenua poesia popolare.

Pare che sulla lirica d'amore cortese abbia influito soprattutto la poesia latina dei chierici. Ma il concetto cavalleresco dell'amore nel suo complesso non fu certo delineato dai chierici, benché i poeti laici abbiano ripreso da essi alcuni dei suoi principali elementi. Una tradizione precavalleresca, ecclesiastica, del servizio d'amore, quale si credeva di poter supporre, non c'è stata. Le epistole fra chierici e monache ci mostrano, fin dal secolo XI, rapporti singolarmente appassionati, oscillanti fra l'amicizia e l'amore; e vi si può riconoscere quella mescolanza di tratti spiritualistici e sensuali che ci è già nota dall'amore cavalleresco; ma anche questi documenti non sono che un sintomo di quella generale rivoluzione degli spiriti che stinizia con la crisi del feudalesimo e si compie nella cultura cavalleresca. Perciò poesia cortese e letteratura clericale si dovrebbero considerare fenomeni paralleli, anziché parlare di influssi e imitazioni. Per quanto riguarda il lato tecnico della loro arte, certo i poeti cavallereschi hanno appreso molto dai chierici, e indubbiamente, nei loro primi tentativi poetici, ebbero nelle orecchie le forme e i ritmi dei canti liturgici. Ci sono punti di contatto anche fra la poesia d'amore cavalleresca e l'autobiografia ecclesiastica del tempo, che, rispetto agli schizzi autobiografici più antichi, presenta un carattere del tutto nuovo, e direi quasi moderno, ma anche questi punti di contatto, soprattutto l'accresciuta sensibilità e l'analisi più precisa degli stati d'animo, dipendono dal generale rivolgimento della società e dalla nuova valutazione dell'individuo e, nella letteratura sacra e in quella profana, risalgono a una comune radice storica e sociale. Il lato spirituale dell'amore cortese è senza dubbio di origine cristiana; ma troubadours e Minnesänger non debbono averlo desunto soltanto dalla poesia dei chierici: tutta la vita affettiva della cristianità era dominata da tale spiritualismo. Il culto della donna poteva essere facilmente concepito secondo il modello del culto dei Santi; ma la derivazione del servizio d'Amore dal servizio di Maria, caratteristica trovata romantica, manca di ogni fondamento storico. La venerazione di Maria è ancora poco sviluppata nell'alto Medioevo e in ogni caso, gli inizi della poesia trovadorica sono più antichi del culto mariano. Anziché ispirare il nuovo ideale amoroso, è il culto della Vergine ad assumere i tratti dell'amore cortese e cavalleresco. Da ultimo; neppure la dipendenza della concezione cavalleresca

dell'amore dai mistici, come Bernardo di Clairvaux e Ugo di San Vittore, è così sicura come si volle credere.

Ma, comunque influenzata e determinata, la poesia trovadorica è la poesia laica, radicalmente opposta allo spirito ascetico e gerarchico della Chiesa, e con essa il poeta profano prende definitivamente il posto del chierico poetante. Finisce così un periodo di circa tre secoli, in cui i monasteri erano stati pressoché le sole sedi della poesia. Anche durante l'egemonia intellettuale dei monaci la nobiltà aveva continuato ad essere una parte del pubblico letterario; ma di fronte a questa funzione puramente passiva del laico, la comparsa del cavaliere poeta è un fenomeno così nuovo e che si potrebbe considerare come una delle cesure più profonde della storia letteraria. Certo non dobbiamo semplificare e generalizzare il processo di ricambio sociale che mette il cavaliere alla testa dell'evoluzione civile. Accanto al trovatore c'è pur sempre il giullare professionale, e tale si riduce qualche volta anche il cavaliere, quando deve tirare avanti con la propria arte, pur rappresentando nei confronti del giullare un ceto a sé. Accanto al trovatore e al menestrello c'è ancora, naturalmente, il chierico poeta, benché abbia perduto la sua funzione storica di guida. E, infine, ci sono i vagantes, straordinariamente importanti dal punto di vista storico come da quello artistico, che conducono una vita molto simile a quella dei giullari vagabondi, e vengono spesso scambiati con quelli, ma che, nella coscienza della propria cultura, cercano ansiosamente di distinguersi dai più umili concorrenti. I poeti dell'epoca si distribuiscono pressoché fra tutti i ceti sociali; ci sono fra loro re e principi (Enrico VI, Guglielmo d'Aquitania), membri dell'alta aristocrazia (Jaufré Rudel, Bertran de Born), della piccola nobiltà (Walther von der Vogelweide) e ministeriales (Wolfram von Eschenbach), borghesi (Marcabru, Bernart de Ventadour) e chierici di ogni categoria. Fra i quattrocento nomi conosciuti ci sono anche diciassette donne.

Arnold Hauser

da Storia sociale dell'arte, Torino, Einaudi, 1955

vol. I, pp. 322-345

## **Chierici e giullari**

Allo stato presente degli studi e alla luce dei risultati raggiunti, mediante l'impiego rigoroso del metodo veramente storico in ogni campo della storia della cultura, occorre, invece, riconoscere che neppure un istante regge a un esame critico la tesi dei «mondi separati»; la tesi, cioè, per cui la vecchia storiografia, legata a posizioni assolutamente astoriche e trascendenti, raffigurava il mondo medievale distinto in tanti scompartimenti stagni, ermeticamente chiusi, isolati l'uno dall'altro, in modo che tra essi non fosse possibile una circolazione di idee e di interessi: l'ambiente dei retori laici classicheggianti completamente isolato dal mondo della cultura ecclesiastica, l'ambiente laicale del tutto indipendente da quello clericale, il mondo popolare assolutamente isolato dal mondo della scuola e della cultura.

La moderna storia della cultura ha limpidamente riconosciuto che, nella storia culturale, non esistono fatti che siano dominio riservato di un unico ambiente: tutto quello che in ogni singolo centro di vita spirituale si scopre o si acquisisce diventa rapidamente patrimonio comune, perché infiniti sono gli scambi tra i vari ambienti e infiniti i tramite che consentono la circolazione delle idee anche tra mondi che sembrano indipendenti l'uno dall'altro e pertinenti a sfere spirituali diversissime.

E valga, per tutti, l'esempio estremamente significativo della storia linguistica, i cui svolgimenti risultano dalla diffusione o generalizzazione di fatti creati, primamente, in un ambiente particolare e determinato. La linguistica storica ha appunto accertato che ogni ambiente linguistico non è chiuso in se stesso, bensì aperto agli influssi e alle suggestioni che partono da altri ambienti; e accolti dapprima come innovazione riguardante un campo particolare, si estendono a campi sempre più larghi, fino a diventare fatti generali di tutta una tradizione linguistica.

Applicando, ora, questi nuovi criteri e metodi al problema particolare delle origini letterarie romanze, osserviamo che, quando, tramontato il mito romantico della creazione popolare e collettiva inconscia della poesia volgare, si riconobbe che quella poesia non può essere se non creazione di poeti individuati, la storiografia positiva all'astratto e quasi mistico milieu popolare sostituì il concreto e determinato milieu giullaresco come officina in cui le nuove letterature si creano e si elaborano; mantenendo, tuttavia, intatta la fede

nell'assoluta autonomia, o meglio indipendenza del mondo giullaresco, creatore della letteratura volgare, dal mondo clericale che crea, invece, la letteratura latina del Medioevo.

Ora noi, che abbiamo chiaramente indicato qui sopra il milieu giullaresco come una delle officine in cui i rozzi volgari romanzi ricevono la modulazione e la definizione che li rendono strumenti idonei all'espressione dell'alta poesia, possiamo agevolmente dimostrare che la dottrina dei «mondi separati», come non è legittima in ordine a una distinzione che si intenda porre tra mondo clericale e mondo laicale, così nemmeno è valida in ordine a un distacco che si voglia riconoscere tra tradizione clericale e tradizione giullaresca: sempre tra il mondo della tradizionale cultura classicistica e l'inculto mondo volgare, tra mondo clericale e mondo giullaresco hanno luogo rapporti assai stretti e frequenti; e basterà, a dimostrarlo, il fatto, documentatissimo, che già in età abbastanza antica proprio i chierici componevano i testi delle dicerie giullaresche: testi di contenuto religioso e d'intenzione edificante (i chierici si servivano dei giullari per la divulgazione delle dottrine e dei misteri tra il popolo) per lo più, ma non sempre: possiamo ritenere per certo che da penne clericali sono uscite anche alcune di quelle *fabulae*, di quelle *urbanitates*, di quelle *strophae* che costituivano, come abbiamo visto, il repertorio letterario dei giullari. Ad ogni modo, a dimostrare che molte dicerie in volgare declamate dai giullari sulle pubbliche piazze o negli atri delle basiliche in occasione di festività religiose siano opera di poeti colti, di chierici, basterà recare l'esempio del Ritmo cassinese, che è certo composizione dovuta a un chierico, ma destinata alla recitazione giullaresca.

D'altra parte, se ascoltiamo le voci sdegnate dei Padri, dobbiamo ritenere che ai chierici, talvolta, non repugnasse sostituirsi agli amuseurs professionali nelle feste profane e nei banchetti, intonando essi stessi quelle cantilene che, come abbiamo mostrato, componevano i mimi ioculari. «Clericum inter epulas cantantem severitate coercendum» tuona Attone di Vercelli; e Rabano Mauro, nei *Capitula ad presbyteros*: «Nec [il pretel] *fabulas inanes ibi [nei convitil] referre aut cantare praesumat*»; e un canone sinodale: «Non licet presbyteros inter epulas cantare vel saltare»...

Specialmente i chierici che, maestri e discepoli, vivono nell'ambito del mondo scolastico, compongono in latino cantilena e *fabulae* che si possono confrontare per contenuto, spirito e tono con quelle volgari del repertorio giullaresco; e servono alla celebrazione di quelle feste e cerimonie profane, gioiose e burlesche che sono, della vita

ecclesiastica, ricreazione e svago (e basterà ricordare le feste goliardiche in occasione della solennità dei SS. Innocenti), in ogni centro di studio e in ogni tempo, al Laterano come a S. Gallo, a Reichenau o a Fulda.

E spesso, anzi, canti di origine, diremo, goliardica, divulgati dai giullari, entrano nella tradizione popolare, il *De Bartholomaeis*, ad esempio, non esita a ritenere che i canti intonati dal popolo romano in occasione delle feste delle calende di gennaio siano stati prodotti nell'officina della *Schola cantorum lateranense*.

Inoltre è largamente documentato che non tutta la giulleria medioevale, anche dell'alto Medioevo, appartiene al mondo popolare rozzo e incolto. Si continua, nell'alto Medioevo, non solo la mimica nomade, ma anche quella raffinata che serve le classi aristocratiche: il *De Bartholomaeis* ha dimostrato che nell'alto Medioevo resta in uso, presso le classi più elevate, il mimo conviviale già caro all'aristocrazia romana dell'età classica. Certo un mimo conviviale - che non disdice alla dignità e pudicizia clericale - è la *Coena Cypriani* di Giovanni Imonide, diacono romano del IX sec., autore della *Vita di Gregorio Magno* inserita nel *Liber Pontificalis* (e non importa indicare qui le fonti remote dell'operetta, variamente elaborata a partire dal III sec.). Monumento prezioso la *Coena*; che documenta la presenza di mimi professionisti nel mondo clericale, che pur giulleria e istrionismo severamente condannava; e interessante perché testimonia che un attore romano della fine del IX sec., è in grado di recitare un testo latino.

E non si tratta di testimonianza singolare e isolata: conosciamo molti mimi in latino - brevissimi, rispetto alla *Coena*; ma questo della maggiore o minore estensione non è dato rilevante - eseguiti alla corte carolingia nel IX sec. Tali sono il *carne di Ermoldo Nigello* in onore di Pipino, che è un contrasto tra *Vosacus* (i Vosgi) e *Rhenus*, in presenza del re; e i *Versus ad imaginem Tetrici*, un dialogo di cui sono interlocutori il poeta, *Walafrido Strabone*, e un attore, *Scintilla*, recitato davanti alla statua di *Teodorico* che *Carlo Magno* aveva fatto trasportare da *Ravenna* ad *Aquisgrana*. Gli interlocutori di questi «contrasti» o *altercationes* sono, naturalmente, attori convenientemente truccati e abbigliati.

Resta, insomma, stabilito, per merito specialmente del *De Bartholomaeis*, che nelle aule signorili laiche ed ecclesiastiche i giullari recitano testi latini di poeti illustri; mentre i loro minori colleghi che operano nelle piazze e nei trivi recitano testi volgari di cui sono essi stessi, per lo più, gli autori; ma che, in molti casi, sono

opera di chierici che ai giullari li hanno affidati, come accennavamo qui sopra, allegando l'esempio del Ritmo cassinese.

Le relazioni strettissime tra mondo clericale e mondo giullaresco sono, così, dimostrate in modo che non si potrebbe desiderare più evidente. Altro che «mondi separati»! Importa molto rilevare che gli scambi tra mondo clericale e mondo giullaresco non avvengono solo in una direzione; non solo nel senso cioè che i giullari ricevano dai chierici una parte, almeno, del loro repertorio e, più, i mezzi tecnici dell'espressione: per contro, alla scuola dei giullari mostrano di essere stati i chierici quando agiscono essi stessi quasi come «mimi» nello svolgimento dell'azione liturgica.

Non si allude qui al dramma sacro, che sorge e si svolge non certo indipendente, ma certo, in qualche modo, esterno alla tradizione clericale; bensì ad alcuni particolari aspetti della liturgia canonica, di contenuto evidentemente drammatico, reso mediante interpretazioni e azioni non diverse da quelle che abbiamo visto impiegate nella recitazione delle dicerie giullaresche. E basti l'esempio del modo onde la Chiesa propone ai fedeli, nella Messa della Domenica delle Palme, del martedì, del mercoledì, del venerdì della Settimana Santa il racconto che i quattro evangelisti fanno della tragica vicenda della Passione. Il testo evangelico è recitato da due diaconi; dei quali uno declama o canta la parte narrativa e le parole che si pongono via via in bocca a Caifa, Erode, Pilato (ma talvolta i «discorsi diretti dei personaggi del dramma sono resi non dal diacono, bensì da alcuni cantori del coro; e da tutto il coro i versetti che esprimono il sentimento della turba...); e l'altro, invece, pronuncia le parole, solo, del Cristo. Non diremo, ovviamente, che l'evidente analogia tra questa recitazione liturgica della Passione evangelica l'interpretazione drammatica delle dicerie giullaresche ci imponga di credere che dalla tradizione istrionico- mimica derivino questi particolari modi della liturgia; solo possiamo ritenere lecito credere che al definirsi della liturgia canonica non sia rimasta estranea la tradizione della drammatica antica, di cui la giulleria medievale è la continuatrice e l'erede.

E senza dubbio influenze dell'istrionismo - in senso proprio, e non dispregiativo - medievale son da riconoscere in alcune interpretazioni assolutamente teatrali che in alcune Chiese si danno della liturgia: per corrispondere alle esigenze dell'anima popolare, poco sensibile al contenuto catechistico e contemplativo della liturgia, e aperta invece all'elemento evocativo o rappresentativo della liturgia stessa. Certo, l'austera severità del rito romano male comporta ag-

giunte e intrusioni di carattere apertamente spettacolare, che mai, infatti, sono state accolte nella liturgia delle Basiliche romane. Ma più indulgono al gusto popolare le Chiese, ad esempio, della Gallia, che nella liturgia romana introducono innovazioni senza dubbio assai ardite, le quali investono specialmente la liturgia del Natale e della Pasqua, richiamante, più che una dottrina, una vicenda realizzabile drammaticamente.

Daremo un solo esempio, molto significativo, derivandolo da uno degli antichi rituali della chiesa: francese raccolti dal Martène nell'opera sua monumentale *De antiquis ecclesiae ritibus*; si tratta di un momento della liturgia del sabato santo; indicato da un ordinario della Chiesa di Soissons, dichiaratoda Martène *pervetustum*, senza precisare, però, nemmeno approssimativamente, l'età:

*Tunc eat processio ad sepulchrum sic: pueri primum ferentes tintinnabula, et alii cum vexillis; deinde candelabra, thuribula, crux, quattuor subdiaconi in albis. Hos sequuntur duo presbyteri cum cappis de pallio, coeteri quoque in ordine suo; ad ultimum episcopus cum baculo pastorali et mitra et cappa de pallio; cum ipso vero, capellanus. Et cum perventum fuerit ad sepulchrum, inveniuntur ibi duo diaconi albis simplicibus capitibus amictis cooperti, niveis dalmaticis superinduti; hi in similitudinem angelorum ad fenestram stantes sepulchri, unus ad dextram et alius ad sinistram, voce humillima et capitibus inclinatis versique ad sepulchrum dicant: Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?». Duo presbyteri in cappis de pallio in loco Mariarum: «Jesum Nazarenum crucifixum». Duo diaconi angeli: «Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite, nunciate, quia surrexit». Presbyteri qui et Mariae dicitur voce altiori respondeant: «Alleluia resurrexit Dominus hodie, resurrexit Leo fortis, Christus filius Dei; Deo gratias, dicite eya».*

Un breve dramma proprio, come si vede; e il rituale è una didascalia vera e propria molto minuziosa e precisa, che non solo indica le «parti» che i chierici-attori (i due diaconi le parti degli angeli, i due preti delle Marie) devono sostenere, ma anche suggerisce gli atteggiamenti che devono assumere e persino il tono della voce.

In ogni modo i chierici-attori della liturgia pasquale usano solo abiti liturgici, se pur «recitano» un testo che è una parafrasi di quello canonico. Ma più tardi le intruse interpretazioni drammatiche del rito canonico acquistano carattere più decisamente teatrale; e allora alcune, almeno, delle «parti» sono assunte non più da diaconi e preti indossanti le sacre vesti, ma da pueri del coro, il cui abbiglia-

mento, pur essendo costituito essenzialmente dalle vesti liturgiche, comprende anche elementi realistici, sì che, ad esempio, quelli tra i pueri che impersonano gli angeli portano, sulle spalle, le ali

...Sint duo pueri super altare induti albis et amictibus cum stolis violatis et sindone rubea in facie eorum et alis in humeris, qui dicant: Quem quaeritis in sepulchro?... (da un rituale della Chiesa di Narbona di età piuttosto tarda, circa il sec. XIV)

Insomma, sono chiaramente documentate relazioni tra la tradizione istrionica e alcuni particolari svolgimenti locali della liturgia, anche canonica: il che basta a dimostrare che i chierici, in età relativamente antica, non hanno esitato ad applicare i modi della recitazione e della rappresentazione giuillesca persino nella liturgia! Pertanto, le fonti ci abilitano ad affermare che i chierici, pur ripudiando e condannando, nelle sinodi, l'attività dei giullari, in pratica non mantenevano verso quell'attività - naturalmente disciplinata e moralizzata - l'atteggiamento dispregiativo e repulsivo di cui parlano gli storici della scuola romantico-positivista. Il mondo dei giullari e quello dei chierici non sono, nel Medioevo, in stato di guerra: ma anzi riescono a realizzare una collaborazione intensa e feconda di risultati importanti, in ordine agli svolgimenti della storia letteraria.

In realtà, riconoscendo i rapporti strettissimi che rilegano i due ambienti, clericale e giuillesco, e affermando che le esperienze tecniche realizzate nell'uno sono prontamente accolte e realizzate nell'altro, noi veniamo, in sostanza, ad affermare che, attraverso la fitta rete di contatti e di scambi che abbiamo indicati, i due ambienti finiscono per formare un unico ambiente. Come i chierici vanno incontro, accettando i modi della recitazione giuillesca e allestendo testi d'affidare alla interpretazione dei giullari, alle esigenze del mondo popolare e laicale, così i giullari vanno incontro alle esigenze del mondo aristocratico e clericale, interpretando - l'abbiamo visto - componimenti di scrittori illustri, anche in latino; e per questa via affinano il loro gusto, arricchiscono la loro cultura, si impadroniscono dei segreti di una tecnica elaborata e squisita. Alla scuola dei chierici anche i giullari si formano e apprendono la difficile arte dell'elocuzione e della versificazione; non solo nel senso indicato, come abbiamo visto, dal D'Ovidio, il quale ha affermato la derivazione della versificazione romanza dall'applicazione, fatta dai chierici, degli schemi ritmici latini alla lingua volgare, ma anche nel senso precisato da Ph. A. Becker, secondo il quale gli antecedenti delle formule ritmiche impiegate nella poesia volgare - umile ed

elevata, popolare e d'arte - si riconoscono agevolmente nella tradizione della poesia liturgica latina, che è opera di poeti culti, ma entra nel patrimonio dei canti del popolo: che l'inno intona col clero nella celebrazione del sacro rito.

Dai chierici, in particolare, i giullari apprendono la musica, inseparabile, nel Medioevo dalla poesia. Fin dal 1908 il Beck ha mostrato che alla tradizione della musica liturgica va rilegata non solo la musica delle dotte canzoni trobadoriche, ma anche la musica dei generi lirici minori, di cui i romantici avevano affermato decisamente la popolarità, ponendoli, anzi - l'abbiamo visto - come documenti delle origini popolari della stessa lirica d'arte trobadorica: e sono le albe, le pastorelle, le canzoni di storia o di tela, che appartengono più che al genere «lirico», al «narrativo» e al «drammatico», rilegato quest'ultimo, in modo particolare - come abbiamo mostrato - alla tradizione mimica o giullaresca. Ora, l'analisi del Beck ha reso evidente che la musica delle albe e delle chansons de toile è tutt'altro che «popolare»: artificiale e complicata, si avvicina a quella, elaboratissima, degli alleluia.

«È una musica dotta - scrive il Beck - che esclude ogni origine popolare...; gli unici modelli cui si potrebbe accostare sono le modulazioni delle melodie gregoriane.»

La constatazione, ora fatta, della dipendenza - in linea generale - della tradizione tecnica giullaresca da quella clericale, non implica, ovviamente, l'affermazione che la tradizione giullaresca non presenti mai aspetti o svolgimenti, per qualche riguardo, autonomi e non dipenda o derivi da altre tradizioni tecniche diverse da quella latina conservata dalla scuola clericale. Ogni singolo ambiente giullaresco, diremo «locale» o, se si vuole, «nazionale» ha svolgimenti peculiari, che fanno luogo al fissarsi di particolari tradizioni tecniche, che dipendono, oltre che dalla generale tradizione clericogiullaresca, da altre tradizioni con le quali ogni singolo ambiente giullaresco nazionale si è venuto a trovare, localmente, in contatto.

Così, molto chiare e frequenti sono le allusioni dei giullari francesi o provenzali a una maniera des Bretons o a una tempradura des Bretors che ci impongono di riconoscere che alla tradizione bardita senza dubbio attinge la giulleria francese, non solo per quel che riguarda la materia e i temi poetici, ma anche in ordine ai modi tecnici e specialmente alla musica.

Altrettanto chiari i rapporti tra mondo giullaresco romanzo e mondo giullaresco arabo nella Spagna; sicché, se appare astratta e non bene fondata la tesi - formulata già nel '500 dal Barbieri e

riposta nel '700 da Ludovico Antonio Muratori - delle origini arabe della lirica d'arte romanza, occorre d'altra parte; senza dubbio, ammettere te una ricca serie di mutazioni e di prestiti, di modi tecnici, abbiano fatto i giullari spagnoli dalla tradizione giullaresca araba, così fertile e viva; e che questi prestiti, o almeno molti di essi, siano entrati anche nella tradizione giullaresca provenzale e francese.

Ancora, quanto ai modi della versificazione, è certo che determinati schemi si fissano particolarmente in ogni singola tradizione nazionale o locale.

ANTONIO VISCARDI

da *Le origini della tradizione letteraria italiana* Roma, Editrice Studium, 1959, pp. 49-61

## La formula testimoniale di Capua

Resta sempre il problema più importante e più difficile della linguistica romanza quello del passaggio dal latino alle lingue neolatine. A procurar di chiarirlo gioverà precisare intanto, e sia pur velocemente, i concetti, in linguistica, di evoluzione, disgregazione, ricostruzione.

È luce clarius che l'evoluzione bisogna distinguerla dalla disgregazione, l'una e l'altra commisurando a fatti e stati di cultura.

Astrattamente e didascalicamente intosa, e giusta i risultati conseguiti anche nel campo delle altre scienze e della filosofia scientifica, l'evoluzione non è rettilinea (ma, è stato detto, discontinua e sinuosa), non ha in ogni tempo lo stesso ritmo (ci sono in realtà periodi di cambiamenti rapidi e periodi di relativa stabilità), non perviene in ogni caso agli stessi esiti (se porta a sistemi di lingua semplici e a sistemi complessi), e non si orienta necessariamente verso la differenziazione radicale. Fatale è l'evolversi, l'evolversi progrediente, nella lingua come in ogni altra manifestazione dell'attività umana. Non invece fatale è la trasformazione profonda, la disgregazione. Così, il greco e l'arabo non hanno messo capo a tipi linguistici interamente nuovi, quali sono rispetto al latino, le lingue letterarie romanze, l'italiano, il francese, lo spagnolo, il portoghese, il catalano, il provenzale, il romeno.

Il processo di trasformazione dal latino parlato delle classi medie e popolari (questo il punto di partenza) al neolatino si delinea molto presto, avanza rapido nel secolo III (in cui si affermano una mentalità nuova e una nuova struttura della società: non si dimentica, certo con quale vigore il Cristianesimo si sia inserito nell'evoluzione sociale ed economica dell'Impero), séguita rapido nel corso dei secoli IV-VI (nel quale si è soliti circoscrivere il declino dell'Impero romano), e si accentua ulteriormente quando, a partire dal secolo VII, assistiamo all'intristarsi della vita intellettuale e pratica dell'Europa.

Proprio a cominciare dal secolo VII possiamo supporre il precipitarsi dall'evoluzione linguistica alla disgregazione, processo che nell'VIII secolo sarà oramai in massima compiuto: agli ultimi dell'VIII o ai primi del IX è stato scritto o trascritto l'Indovinello veronese (versi di chi già aveva almeno un'aurorale, se non ancora piena, consapevolezza di opporsi alla tradizione latina) e dell'842 sono i Giuramenti di Strasburgo. Questi, nella redazione

galloromanza (sottolineava il Parodi), «paiono quasi la voce dell'esercito francese che si contrappone all'esercito germanico», «paiono già simboleggiare l'istante in cui un popolo diventa conscio di sé come individuo storico, l'istante dunque che idealmente precede l'apparire di una letteratura». Invece (diciamolo fin d'ora), i più tardi periodetti, decisamente e senza alcun dubbio volutamente volgari, della Campania (960-963) - e del primo, di Capua, stiamo celebrando il millenario - sono, al pari dei Giuramenti, formule giuridiche, ma non rappresenterebbero «nulla oltre quella loro nuda ed elementare praticità» (la praticità per il Parodi era la costante tipica e tipizzante dell'anima italiana del Medioevo).

La lingua parlata latina si dissociò, si disgregò, essendosi venuta a decomporre la forma culturale ereditaria, ossia oramai la cultura non essendo più organicamente coesa né agitata dallo spirito di universalità, bensì atona e sommersa (spiegava Amado Alonso, che citeremo ancora) «nella barbarie dell'esclusivismo, della vista corta, della mancanza di norme». E fuori sempre più dal benefico contatto e dal modello della lingua scritta (quella oramai dei pochi dotti, che si andava appartando e corrompendo), sempre più ristretta agli usi angustamente locali e di quel tempo, essa lingua parlata dal popolo proseguì a sfigurarsi e trasformarsi fino alla piena riduzione a volgare, fino allo stato di ruralizzazione, continuò a frangersi rapidamente. Le varietà vernacole o dialettali (se è consentito discorrere di dialetti senza che esista una lingua letteraria) saranno state numerose quanto i piccoli aggruppamenti umani, tenuti insieme da bisogni e interessi simili, favoriti in ispecie nel periodo feudale e dei Comuni. Ma le frange parlate dei secoli VII e VIII, conseguenti al moto dissolutore, non sono solo fenomeno di decadenza: preparano anzi e suscitano, costituendone la base (e vedremo in che modo), la nuova lingua della nuova cultura. Come leggiamo in Benedetto Croce, «la storia prosegue sempre la sua opera infaticabile, e le sue apparenti agonie sono travagli di partorienti, e i creduti suoi estremi sospiri, vagiti, ai quali bisogna intendere l'orecchio, annunziatori di un nuovo mondo». Altrimenti detto, «in senso assoluto e in istoria, non c'è mai decadenza che non sia insieme formazione o preparazione di nuova vita, e pertanto progresso».

Conviene dunque che ben si distinguano le varietà vernacole, effetto, in una fase di decadenza e incultura della disgregazione del latino, dalle lingue romanze, che quelle varietà hanno a fondamento, ma nel loro formarsi sono un prodotto di cultura, di alta spiritualità (e si vedano saggi insigni di Ramón Menéndez Pidal e della

sua scuola), splendido punto di approdo di un'evoluzione la quale, strettamente vincolata alla storia umana, non può essere se non progressiva. Semplicistica e superata, la concezione delle nostre lingue letterarie come il traguardo del Volkslatein, del «natural corso», senza partecipazione di dotti, del linguaggio parlato, unicamente o prevalentemente volgare o plebeo. Falsa e superata, sopravvivenza ma non viva, la visione secondo cui le belle lingue romanze sarebbero come (scriveva, ai suoi giorni, il D'Ovidio), «il franamento progressivo del latino nei rispettivi territori».

Ribadendo e integrando, anzi che un fatto, fatto naturale, di decomposizione, le lingue letterarie rappresentano un processo consapevole di ricostruzione e reintegrazione, che si viene opponendo a quel travaglio dissociatore di cui si è toccato: processo le cui premesse non è certamente ardito porre già (ripeto) nel secolo VII, «già carico», ha scritto Gian Piero Bognetti, «di destini per l'Occidente», «mentre declina fra contrastanti presagi». Infrenato via via il processo di dissoluzione, le varietà parlate nei centri di cultura cominciano a urbanizzarsi (livellando le più vistose apparenze municipali, stringendosi al latino, unificandosi), e si dilatano fuori dai limiti del municipio. Fissate con la penna, sotto la mano di scrittori consapevoli dell'arte, queste embrionali lingue nuove si faranno illustri (non possono essere mai vernacole, sotto la mano di scrittori), seconderanno sempre più quell'aspirazione all'universalità che è specifica delle lingue letterarie e induce a reagire a particolarismi di spazio e di tempo, si lasceranno sempre più «animare dall'ideale di norme comuni, dall'attenzione ai valori formali come espressione di un modo di essere civile». Il senso della forma diventerà sociale e la lingua si civilizzerà. È «quell'ideale dell'urbanitas» commenta Gianfranco Folena, che Dante, il quale «ha un così alto sentimento del consorzio civile, riassume sinteticamente (De vulgari eloquentia, I, IX, 9) nella locuzione *civicare* (sub sermone)».

Nessuna sorpresa se già i più antichi testi volgari, dei secoli X-XI, offrono un linguaggio che non ci si rivela come «prodotto localmente specializzato», ma attesta la qualità di lingua letteraria: con i tratti caratteristici, più o meno espliciti e sicuri (precisati anche di recente), del conservativismo (o annobilimento sul latino), dell'unità, della scelta.

E fermiamoci sul più antico «periodo risolutamente volgare nel dominio italiano» (secondo la definizione di Pio Rajna), di mille anni sono, ripetuto quattro volte (dal giudice che lo propone e dai tre testimoni che lo pronunziano) in un placito di Capua che si

riferisce al monastero di Montecassino. È il periodo, compiuto «organismo unitario», che conferma la nascita della nostra lingua: e quel ch'ella f'È poi, fu di tal volo, che nol seguiteria lingua né penna. Lo hanno ristudiato poco fa egregiamente, in ogni suo aspetto, Piero Fiorelli, ch'è anche storico del diritto, e il Folena, dopo pagine geniali di Matteo Bartoli.

Nel marzo 960, nella seconda quindicina, sul far dunque della primavera, si trovavano convenuti dinanzi al giudice di Capua Arechi (o Arechisi), un laico di Aquino, di nome Rodelgrimo, e l'abate del monastero di San Benedetto in Montecassino, il venerabile e animoso e attivo Aligerno. Rodelgrimo rivendicava la proprietà di terre allora in possesso del monastero, dichiarando di averle ricevute in eredità dal padre e dall'avo e da altri suoi parenti. Aligerno, per contro, asseriva che la parte da lui rappresentata aveva già posseduto quelle terre per trent'anni.

Ammessa dal giudice la prova testimoniale, e avendo Rodelgrimo dichiarato di non poter documentare i suoi diritti, si presentano i tre testimoni adottati dall'abate, Teodemondo diacono e monaco, Mari chierico e monaco, Gariperto chierico e notaio, che vengono interrogati separatamente. Ognuno di essi, dopo che si è sentito rammentare dal giudice il santo timor di Dio tenendo con una mano l'abbreviatura (cioè il promemoria già mostrato da Rodelgrimo e in cui erano descritti i confini dei terreni contestati) e toccandola con l'altra mano, pronuncia la formula, preparata in precedenza per iscritto dallo stesso Arechi (ecco, dichiariamo anche noi, il nostro primo noto «certificato di vita» linguistica): Sao ke kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti.

E questa deposizione verrà poi confermata dai testimoni con giuramento sui Vangeli, «tangentes ipsa Evangelia».

Arechi dà ragione al monastero ed emette un placito che viene steso in scrittura beneventana documentaria dal notaio Adenolfo e si conserva tuttora nell'Archivio del monastero (Aula II, capsula XXVI, fasc. V, n. 24).

Resa in italiano odierno la formula testimoniale di Capua suona: «So che quelle terre, entro quei confini che qui [nell'abbreviatura] si contiene, le possedette trent'anni la parte di San Benedetto». (Si badi che il verbo singolare contene ha valore di riflessivo-passivo, ossia equivale a «si contiene» inteso passivamente - ma non concordato «in numero» col suo soggetto -, come il plurale conteno del placito di Sessa Aurunca equivale a «si contengono» inteso passivamente. Nella latinità medievale si documentano continet per

«continentur» e continunt per «continentur».) Per la tradizione tecnica del linguaggio giuridico assunto nelle testimonianze, gioverà riportare almeno la formula latina usata dallo stesso Arechi nel 954 e riferita nel *Chronicon vulturense* del secolo seguente: «Scio quia ille terre, per illos fines et mensuras quas Paldefrit comiti monstravimus, per triginta annos possedit pars Sancti Vincencii». E certo gioverebbe chiarire a fondo la procedura e il reale contenuto giuridico e storico dei placiti campani: nel nostro del 960 il Ruggieri ha procurato di cogliere gli elementi delle civiltà che si incontravano nella Campania del X secolo, vale a dire il bizantino, il longobardo, il «romanico».

E qui una domanda. Giudici e notai, quali Arechi e Adenolfo (e così gli ecclesiastici), scrivevano come pronunciavano?

È certo che né potevano né volevano. Osservava, per esempio, Ferdinand Lot, a proposito della redazione galloromanza dei citati Giuramenti di Strasburgo, il più antico documento della lingua di Francia: «La Langue vulgaire possédait des sons que le latin ignorait. Comment les transcrire? Et puis l'habitude d'écrire uniquement en latin poussait inconsciemment à mettre un mot latin là où il eût fallu un mot vulgaire. C'est ainsi que dès le premier mot des serments on lit *pro*, alors que l'on prononçait *por* en réalité». Chi nondimeno ricorreva a vocaboli e grafie del latino non sempre agiva inconsapevolmente, per l'inveterata abitudine allo scrivere e anche al parlare appunto latino: poteva, anzi, obbedire all'ambizione di nobilitare il suo scritto. È comunque, il latinizzazione, conscio o inconscio, svincolava la parola dall'angustia del localismo.

Così siamo certi che il nesso consonantico *nt* del latino era pronunciato anche in Campania, e probabilmente fin dall'età romana, *nd*. Dunque, *kondene*, *trenda*, *Sandi*: voci tuttavia che nel nostro testo si presentano in veste fonetica latina: *contene* *trenda*, e perfino *Sancti*. Digni di nota i pur ben rari *condennere* per «contendere» di una carta del 963 edita dal Gattola e *ecclesia Sandi Nicolai* del 1045 di una carta del *Codex diplomaticus cavensis*.

Siamo certi anche dalla pronuncia *v* del *b* iniziale, già attestata nel latino di iscrizioni antiche; quindi *Venedhitti* (nomi locali della Campania d'oggi sono *Santo Venedetto* e *San Venditto*): ma il testo reca *Benedicti*.

Del periodetto *capuano* la pronuncia sarà stata dunque *suppergiù* (si abbia sott'occhio la riproduzione rigorosamente scientifica del Fiorelli): «*Sao kko kkelle terre pc kkelle fini ke kki kkondene trend anni le possette parte Sandi Venedhitti*». Al Fiorelli, come si

vede, anche la preposizione per (oggi pe) sembra un latinismo. E sorvoliamo su gli omessi raddoppiamenti di consonante iniziale, o sintattici, Sao kho e simili, per cui si veda invece il Ritmo cassinese. E sorvoliamo un altro (dh di Venedhitti, che è interdentale sonora).

Sotto la penna di giudici e notai (ed ecclesiastici), liberazione pertanto da tratti vernacoli e locali, per il tramite del latino, che procura un annobilimento. È aggiungiamo, Scelta fra elementi che si trovano a coesistere nella stessa area: perciò, la preferenza accordata alla forma sao (analogica, plasmata su ao «ho»), che sarà stata più diffusa o sarà parsa più eletta di sacco (continuatore del latino sapio; sactio è nel Ritmo cassinese). Questo esempio di scelta, annota il Folena, è il primo della nostra tradizione linguistica.

Resterebbe da accennare al sintagma parte Sancti Benedicti: dove con parte senza articolo già il Rajna confrontava a «parte guelfa» e «parte ghibellina», ecc. (e parte, come terra, avrà avuto il valore, secondo il Cilento, di proprietà, dominio sovrano) e per Sancti Benedicti si richiama il genitivo di nomi personali in toponimi del tipo Montepòli, ossia «Monte Pauli».

Ma per mettere in luce i latinismi, non si corra il rischio di non valutare debitamente il fondo locale: esempi, possette (ossia «possedette», con la caduta del d intervocalico) e ko, dal latino quod (oggi ka, dal latino quia; ma ku sopravvive nell'Appennino campano). Siamo perfino in grado di individuare qualche tendenza (ossia quella di ki, kelle senza elemento labiale) che si registra per Capua, e Sessa e Teano, ed è estranea alla parlata di Montecassino.

Infine, tra elementi latini, latineggianti, italiani, acquista spicco come italianissimo un fatto sintattico, il pronome le, che non trova dunque riscontro nella formula latina (quale quella citata del 954) e riprende l'oggetto kelle terre.

Certo, i periodetti della Campania (badando ora solo al primo, di Capua) rappresentano ben più che non quella loro nuda ed clmentare praticità [...].

Per concludere, tornando a quel che hanno di latino la formula capuana e le ystorie volgari dell'Exultet, rivolgiamo per un attimo l'attenzione alla caratteristica essenziale del nostro linguaggio: la struttura latineggiante e letteraria (o retorica e umanistica) nella quale esso si determina e consolida assai per tempo, più addietro del Due e Trecento, più addietro di quella rinascita dei secoli XI-XII, quando, dopo una sorta di «stabilizzazione etnica», si afferma la nuova coscienza nazionale.

Già Dante asseriva il vulgare latium, la nostra lingua di sì, eccel-

lere su quelle di oc e oil, e perché «magis videtur inniti gramatice, que comunis est»: (mostra appoggiarsi maggiormente al latino, che è comune anche agli altri volgari romanzi), e perché annovera i poeti più dolci e più sottili. Per i moderni, ad esempio per l'acuto E. Lewy, che ha procurato di delineare la tipologia linguistica d'Europa, l'italiano, quanto a struttura, è la «lingua europea tipica», quella che segue più dappresso il latino, senza presentar molte innovazioni: e non è né «barocca» come lo spagnolo, né «limitata» come il francese. Anzi, la latinità dell'italiano nel suo complesso storico ha indotto a rivedere la partizione delle lingue romanze e a mandar con più franchezza la nostra lingua nel gruppo, strettamente unitario e latinizzante, del castigliano, catalano, ecc., in opposizione assoluta al francese: che è il gran dissidente.

Piacerebbe poter indugiare su fatti e aspetti singoli (con rinvio, anche per quel che abbiamo or ora detto, agli «Atti» dell'VIII Congresso di studi romanzi, dove si tratta della retorica nella lingua e letteratura italiana). Tra l'altro si è giustamente notato che la conservazione della struttura della parola e la libertà di spostare l'accento su qualunque sillaba, separano l'italiano dal galloromanzo e all'italiano concedono di assumere e assimilare, senza alterarle né ostentarle, voci latine: le quali, perciò, con gli arcaismi conferiscono alla nostra lingua un aspetto monumentale e rappresentativo (e latinismi e arcaismi si sa che da noi sono più copiosi che presso le altre nazioni neolatine).

In breve, la presenza sensibile del latino non è fenomeno che possa risultare o agire in qualche momento solo nella nostra storia linguistica: ma è di tutto il suo decorso e il suo stigma. E presenza sensibile del latino significa studio delle forme e delle proporzioni: senso della forma che è tradizionale dello spirito neolatino, segnatamente di quello italiano.

ALFREDO SCHIAFFINI

da I mille anni della lingua italiana Milano, All'insegna del Paese d'oro, 961, pp. 11-24

## Poesia e prosa delle origini (B. Migliorini)

Le varietà locali del volgare parlato erano molto divergenti e i tentativi che finora erano stati fatti per metterli in scrittura avevano tentato di levigarne la rozzezza eliminando le peculiarità troppo spiccate e ricorrendo ai suggerimenti che poteva dare la lingua scritta per eccellenza, il latino. Proprio l'esempio del latino, con la sue relative fissità e regolarità, fa sentire il bisogno di modelli anche per il volgare. C'è nell'aria l'idea che se e quando appariranno dei modelli degni, essi saranno imitati anche nelle loro particolarità, e per questa via si troverà un rimedio alle incertezze grammaticali e lessicali.

Non si mira insomma direttamente a una lingua comune: si mira a una lingua bella e nobile, la quale eliminerà i particolarismi e sarà perciò anche «comune». Nell'Italia di questa età, artisticamente così mature e politicamente così divisa, modello voleva dire modello di bellezza, di eleganza artistica. Questo ci spiega come emergano tanto imperiosamente, creando una scia d'imitazione letteraria e linguistica, quegli scritti in cui si persegue un ideale di bellezza.

È la lirica che si pone all'avanguardia della letteratura, e che crea un moto d'entusiasmo, con conseguenze che dureranno per secoli. La spinta iniziale data dai poeti siciliani della curia sveva, i primi in Italia a servirsi del volgare per fare poesia d'arte, sarà trasmessa a tanti altri: e tutti, non solo i pedissequi imitatori siculo-toscani, ma anche il Guinizelli, gli stilnovisti e in genere tutti quelli che scriveranno in versi, terranno conto in proporzione maggiore o minore dei modelli siciliani, così che alcune peculiarità entreranno stabilmente nell'uso poetico italiano.

Non basta: questa spinta fa sì che la poesia acquisti un vantaggio tanto sensibile sulla prosa da creare fra i due modi di scrivere addirittura una scissione che durerà per secoli. I modelli poetici che si susseguono costituiscono una tradizione, che fornisce un modello di lingua relativamente uniforme per le varie regioni; invece la prosa stenta (e stenterà per molto tempo) a uscire dall'ambito locale. Sorge sì, poco dopo la fioritura siciliana, una prosa d'arte, che ha a Bologna con la persona di Guido Fava il suo primo maestro. E anche la prosa d'arte troverà in Toscana cultori appassionati come Brunetto e Guittone. Ma il minor livello artistico da loro raggiunto in confronto con la poesia e lo stretto legame che la prosa ha sempre con le contingenze pratiche di carattere personale e locale, per cui essa non può staccarsi troppo dal parlare quotidiano, neppure quando è soggetta a elaborazione artistica, fanno sì che il processo di

unificazione della lingua pronastica sia senza confronto piú lento. Non va poi, dimenticato che testi in prosa mancano completamente per l'Italia meridionale e la Sicilia durante il Duecento: vi si scrive ancora soltanto in latino.

BRUNO MIGLIORINI

da Storia della lingua italiana Firenze, Sansoni, 1960

pp. 129-130

## **Il problema del duecento**

A chi indaga la storia delle letterature moderne, il nostro Duecento si presenta, tra due meraviglie, come un problema dei più curiosi e dei più seducenti. Tra due meraviglie, ho detto; e la prima è che un secolo, il quale dietro di sé ha il niente, giunga, con breve e quasi ignaro processo, a preparare l'opera immensa di Dante: giunga, con ciò, a superare, senza alcun paragone, la forza creativa e il valore ideale di tutte le altre letterature d'Europa, che pur potevano vantare (specie la francese) una storia assai più lunga e indubbiamente più gloriosa.

E l'altra meraviglia è che un secolo tanto da noi remoto sia sentito, nella nostra coscienza, come parte integrante e inseparabile di un tutto che si continua nel presente e si prolunga nell'avvenire mentre questa coscienza di continuità si è perduta nelle altre letterature d'Europa, le quali tutte palesano, tra il periodo medievale e il periodo moderno, uno stacco più o meno netto e profondo. E il problema che tra queste due meraviglie si pone, o piuttosto, che queste stesse due meraviglie impongono, vien facile, ora, da formulare: quali ragioni fanno sì che la letteratura italiana sorga tanto tardi; e quali forze, prima inoperanti, la conducono tanto presto ad affermazioni superbe, e ciò che più conta, alla costituzione di una tradizione capace di curare indefinitamente?

Dietro di sé il nostro Duecento ha il niente. Niente significano infatti, prima del Duecento, quei rari e rozzi balbettamenti di poesia volgare italiana di cui l'erudizione è riuscita a scovare e a raccogliere le testimonianze; e con gran cura e grande amore se le accarezza. È riuscita a risalire niente meno che ai tempi di Carlo Magno, e ne ha esumato le dodici parole dell'Indovinello veronese: capriccio effimero d'un chierico solitario. Nè più significanti ci possono apparire, dopo un silenzio assoluto di più secoli, il così detto Ritmo giullaresco toscano, il Ritmo cassinese, il Ritmo marchigiano sulla leggenda di S. Alessio... Son curiosi tentativi, certo; ma non sono altro che tentativi: poveri, inetti tentativi, intorno ai quali, ben che si sia ormai alla fine del Cento, nulla si manifesta che possa degnamente essere considerato come un vero e proprio movimento letterario.

E intanto, di là dalle Alpi, da più di un secolo, la letteratura francese e la letteratura provenzale erano in pieno sviluppo. La Francia aveva creato la sua epopea, celebrando le gesta di Rolando e

d'Oliviero, combattenti di cento battaglie, morenti per la loro santa fede e per la loro dolce patria a Roncisvalle; e insieme, le gesta di tanti eroi, or ossequienti or ribelli a Carlo Magno e al re Luigi, viventi in un fragor d'armi perenne, tra un alternar di sconfitte e di vittorie, dove, sventurato e avventurato, il valore egualmente rifulgeva: Guglielmo d'Orange, Viviano, Rinoardo; Rinaldo di Montalbano e gli altri figli d'Aimone; Uggeri il Danese... La Francia, anche, aveva creato il romanzo, rinarrando a suo modo le antiche vicende dei guerrieri di Tebe e di Troia, di Grecia e di Roma; o inventando le meravigliose avventure e gli squisiti amori dei cavalieri di Bretagna, commensali di re Marco, o di re Artù alla famosa «tavola rotonda»: Tristano, Galvano, Lancillotto, Percivalle... E tante altre belle storie aveva cantato: vere e immaginarie, sacre e profane, tragiche e comiche: storie di santi e storie d'eroi; di chierici e di laici; di principi, di cavalieri, di borghesi, di villani; d'uomini e di donne; di persone e d'animali... Una poesia narrativa delle più ricche e delle più varie.

Poesia «popolare»? poesia «primitiva»? No: non era quella che aveva fantasticato il Romanticismo. Era poesia di poeti consapevoli. Turoldo, se così si chiamava l'autore della *Chansons de Roland*, seppe dare al suo poema la più solida architettura. Cristiano di Troyes seppe volgere, avvolgere, svolgere le fila sottili e intricate dei suoi romanzi con mano sapiente. E accanto ai poeti narrativi, i minori poeti, lirici, o drammatici, o didattici, ebbero tutti un concetto adeguato dell'arte che raggiunsero o che non raggiunsero (ma questa è un'altra questione).

E intanto la Provenza elaborava quella sua fine e squisita, aristocratica lirica trobadorica che, movendo dalle brillanti ineguaglianze di Guglielmo d'Aquitania, si espresse prima nell'arte tormentata e appassionata di Marcabruno, e in quella nitida e armoniosa di Bernardo di Ventadorn, indi sbocciò riccamente nei canti di quelli che parvero a Dante i tre suoi massimi rappresentanti: Bertram dal Bornio, il poeta dell'armi, Giraldo di Bornelh, il poeta della rettitudine, Arnaldo Daniello, il poeta dell'amore.

Tale fu, prima del Duecento, la Provenza, e tale fu la Francia; e in Provenza come in Francia il Duecento non fu che la prosecuzione (un po' più fiacca in Provenza, ancor valida in Francia) d'una carriera letteraria ormai lunga, d'una tradizione di origini lontane.

In Italia, invece, il Duecento non ha precedenti. Si disse, e c'è forse ancor chi ci crede, che in Italia la letteratura volgare nacque tardi, perché tra noi la cultura latina fu più diffusa e più profonda

che altrove, onde le nostre esigenze letterarie poterono trovare più facile sfogo in opere latine. Ma è un errore; ed è stato ben dimostrato. La letteratura latina d'Italia, tra il Mille e il Duecento, non ebbe, certo, grande valore. E fu, d'altronde, principalmente prosastica, volta in genere a scopi pratici. Prosastica, anzi, fu anche la poesia, salvo, forse, in qualche ode di Alfano, e in qualche ritmo di San Pier Damiani: volta, del resto, sopra tutto a narrare, in faticosi poemi, eventi contemporanei.

Non fu dunque il fiorire, in realtà inesistente, della letteratura latina, che impedì, prima del Duecento, il sorgere d'una letteratura italiana. E, viceversa, il sorgere e il crescere della letteratura francese, prima del Duecento, non fu per nulla impedito dal contemporaneo fiorire, in Francia della letteratura latina: di una letteratura latina così ricca, così varia e così importante, quale non era più stata dai tempi dell'impero di Roma. Ed essa, si noti, faceva larga parte alla poesia: a una poesia spesso originale, metrica e ritmica, epica lirica satirica allegorica, quale si rispecchia, per esempio, nell'opera multiforme di Gualtiero di Châtillon.

La fecondità letteraria francese, che si eplica nella letteratura latina, così come in quelle volgari; e la sterilità letteraria italiana, che si avverte non solo nel campo volgare, ma anche in quello latino, durante i secoli che precedono il Duecento, debbono dunque spiegarsi con altre ragioni; e saranno fornite dalle condizioni della civiltà francese e della civiltà italiana di quei secoli. Intensa, allora, era in Francia la vita feudale, alla quale mirabilmente corrispondevano le due letterature volgari, di carattere fondamentalmente cavalleresco. Intensa v'era anche la vita ecclesiastica, monacale e clericale, e s'esprimeva nelle sue grandi scuole, d'interesse prevalentemente filosofico e letterario, donde usciva la letteratura in lingua latina. Povera, invece, oramai, era in Italia la vita feudale, corrosa e minata dalla risalente borghesia delle città. Tutt'altro che povera era la vita ecclesiastica; ma volta non già a interessi speculativi e contemplativi, bensì a interessi politici e sociali (era l'età delle lotte tra la Chiesa e l'Impero). Onde la cultura italiana, non certo trascurabile, mirava sopra tutto a scopi pratici, sviluppava, per esempio, mirabilmente gli studi giuridici e medici, che avevano a Bologna e a Salerno i loro centri famosi: centri d'interesse europeo, che l'Italia poteva contrapporre a quelli, filosofici e letterari, di Parigi e d'Orléans. Ma nelle stesse sue scuole di retorica l'Italia badava piuttosto a formar prosatori, che sapessero scrivere storie e redigere epistole, anzi che a educare poeti. A queste tendenze, a questi caratteri corrispondeva in Italia la

letteratura latina, artisticamente assai povera; e accanto a lei nessuna esigenza ancora sorgeva a richiedere una letteratura volgare.

Ma nel Duecento, mentre Chiesa ed Impero, con accresciute forze, materiali e spirituali, combattevano la loro battaglia suprema, e ne uscivano entrambi fiaccati nei liberi Comuni la borghesia cittadina, domati ormai vescovi e conti, trionfava; e la stessa molteplicità e complessità dei contrasti che si dibattevano nel suo seno ne palesava la potente vitalità. Nuovi interessi, non più strettamente pratici, ma anzi largamente ideali, religiosi filosofici artistici, attiravano l'attenzione e accendevano il fervore della nuova società. La quale perciò ebbe bisogno, finalmente, d'una sua letteratura, e finalmente se la creò.

Questa nuova letteratura, questa prima letteratura italiana, di che è fatta? con che si è fatta? Quali elementi possiamo cogliere e individuare nella sua costituzione? C'è anzi tutto la tradizione latina. Un critico acuto e vivace è uscito fuori, pochi anni fa, a parlare del Duecento come di un secolo, anzi del secolo senza Roma. Il suo libro è brillante, indubbiamente, e ingegnoso, contiene rilievi curiosi e osservazioni interessanti, ma non vi mancano errori ed equivoci; e, sopra tutto, la sua tesi è inaccettabile. Che la tradizione latina rimanga viva, anzi si avvivi, in Italia, durante il Duecento, mostra non pur la letteratura latina che vi si produce, in prosa e in versi, assai superiore, quantitativamente e qualitativamente, a quella dei secoli precedenti, ma la stessa letteratura volgare.

Questa, infatti, spesso s'affaccenda a tradur libri latini. I traduttori son molti; e si volgono non soltanto agli scrittori medievali, come, tra gli altri, Andrea da Grosseto e il pistoiese Soffredi del Grazia, traduttori di Albertano da Brescia, ma anche agli autori classici, come Brunetto Latini, che nella sua Rettorica traduce e commenta il *De inventione* di Cicerone, e nel commento ricorre ad altre opere di Cicerone, e a Sallustio, a Lucano, a Boezio...

Le stesse opere originali recano evidenti le impronte dell'influsso latino. Si pensi a Guittone d'Arezzo. Il prosatore è tutto da confrontare con Pier della Vigna e cogli altri maestri della epistolografia latina contemporanea; il poeta ama ostentare inconsueti latinismi, e si compiace di avvolgersi talora in un periodare ampio e complesso che ricorda e vuol ricordare i modi latini.

Ma che andiamo a cercare fra gli autori minori? Senza una tradizione latina intensa e vivace, rimarrebbero incomprensibili, alla fine del secolo, Albertino e Dante. Albertino Mussato è colui che riscopre la storia antica, la poesia antica, la tragedia antica, e si studia di

rifarle con materia moderna. Egli si riattacca, del resto, a tutto un pensoso e operoso cenacolo: quello che fiorì a Padova intorno a Lovato de' Lovati. E come il maestro, come i compagni, anch'egli si mantiene fedele nei suoi scritti alla lingua del grande avo patavino, Livio.

Ma Dante Alighieri attesta la vivacità e la potenza della tradizione latina non solo e non tanto nei suoi scritti latini, nelle Epistole, nelle Egloghe, nella Monarchia, nel *De vulgari eloquentia*; bensì anche e sopra tutto nelle sue opere volgari, nelle Rime, nel Convivio, nella Commedia... La Commedia è tutta un monumento a Virgilio:

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu s'È colui da cu' io tolsi  
lo beno stilo che m'ha fatto onore.

Dello studio di Virgilio, infatti (e non pur di Virgilio, ma d'Ovidio, di Lucano, di Stazio), la Commedia offre a ogni passo sicura e viva testimonianza.

C'è dunque, la tradizione latina; ma c'è, insieme, l'esperienza provenzale e francese. L'esperienza provenzale, sono i trovatori stessi della Provenza che la portano in Italia. Attirati dagli ultimi splendori di qualche superstite corte feudale, in Piemonte o nella Marca Trevigiana, i trovatori vi accorrono, da Rambaldo di Vaqueiras a Ugo di Saint Circ. Vi accorrono, e vi fanno trionfare la loro arte. Vi diffondono la loro lingua; vi divulgano la storia della loro poesia; vi insegnano la tecnica delle loro canzoni e dei loro sirventesi (e dei discordi, e delle tenzoni). Conquistano le corti, e dopo le corti i Comuni; celebrano nei loro canti gli avvenimenti storici di questa loro nuova patria; partecipano, coi loro canti, alle lotte politiche.

E ben presto suscitano intorno a loro imitatori ed emuli italiani. La corte degli Ezzelini vede sorgere e affermarsi Sordello. Genova, fra i traffici e le imprese della sua borghesia marinara, s'indugia compiacente ad ascoltare i canti del suo Lanfranco Cigala, del suo Bonifacio Calvo, d'altri ed altri suoi figli e non pur di suoi figli ma di forestieri, anzi di avversari, com'è quel Bartolomeo Zorzi che a Genova, dal fondo d'una prigione, sorge a rivendicare contro Bonifacio Calvo l'onore della sua Venezia.

Non tutti, ma molti di questi trovatori italiani s'impadroniscono pienamente dei segreti di quell'arte difficile e squisita, tanto da poter poi rivaleggiare, nella stessa Provenza, o magari nella lontana Spagna, coi trovatori provenzali: è questo il caso di Sordello, di

Bonifacio Calvo. Insomma gli Italiani hanno finalmente imparato a poetare in lingua volgare; ma non usano la propria lingua: usano una lingua straniera.

Ciò avviene però nel settentrione, dove quella lingua è più facilmente appresa e compresa, dove i rapporti vivi con coloro che la parlano (e che la scrivono) son più frequenti e continui. Ma nel mezzogiorno d'Italia, dove i trovatori provenzali non arrivano (o arrivano rari e fuggevoli), dove i rapporti con la Provenza sono scarsi, dove la lingua provenzale, tanto diversa dalle parlate native, non è facilmente compresa, ma dove, alla splendida corte dell'imperator Federico, la fame dell'arte trobadorica, ammirata e invidiata, è grande, gli imitatori, che non mancano, e che non possono mancare, s'appigliano alla lingua materna. E lo stesso Eederico, e il figlio Enzo, e il protonotaro e logoteta del regno Pier della Vigna, e il Notaro Giacomo da Lentino, e il Giudice Guido delle Colombe, e Giacomino Pugliese, e Rinaldo d'Aquino, e tanti e tanti altri compongono canzoni e discordi, o scambiano tenzoni, secondo il preciso modello provenzale.

Provenzali concetti e immagini, soggetti e motivi, forme e artifici, versi e strofe; provenzale la terminologia e la fraseologia, anche a scapito, talora, della naturalezza e della convenienza. Italiana, la lingua. E, insomma, quella stessa imitazione, anche se talora troppo pedissequa, si risolve in una esperienza utilissima, e riesce in ogni modo a fare per la prima volta della nostra lingua, depurandola affinandola disciplinandola, un efficace e duttile strumento letterario. Senza contare che, intelligentemente adoperata, l'imitazione provenzale conduce i Siciliani alla scoperta di una felice forma metrica, il sonetto, e li guida all'utilizzazione originale di qualche spunto popolare.

Se non che la poesia siciliana si distingue dalla provenzale per una sua singolare limitazione: per essere una poesia esclusivamente, o quasi esclusivamente amorosa. La poesia morale, civile, politica, guerresca, che ha tanta parte nell'opera dei trovatori, qui, presso questi uomini che fanno della guerra, della politica, del reggimento dello Stato la loro occupazione quotidiana, rimane senz'eco. Il fatto è che per loro la poesia, e l'amore stesso che dà materia alla loro poesia, sono un puro gioco, quasi un voluto oblio della realtà. E per ciò appunto s'accomodano così facilmente delle convenzioni che loro trasmette la tradizione provenzale.

Ma l'influsso provenzale opera più largamente, e meglio stimola le energie native a reazioni originali fra i poeti toscani. Guittone

d'Arezzo strappa alla tecnica poetica provenzale segreti che i Siciliani avevano ignorato; e impara, al tempo stesso, dai provenzali a uscir dal mondo chiuso dell'amore: può così dare sfogo nelle sue canzoni alle sue passioni d'uomo, di cittadino, di cristiano.

Più indipendenti dai provenzali, e pure a loro legati da molteplici vincoli, appaiono Guido Guinizelli e gli stilnovisti; sì che perfino la loro innegabilmente nuova e originale concezione dell'amore s'incontra con le idee di certi trovatori più recenti, come Guglielmo Montanhagol.

E lo stesso Dante, al tempo delle canzoni «pietrose», delle sestine e delle sestine doppie, delle rime rare ed equivoche, rifà per suo proprio conto l'esperienza provenzale, he, a tutto sommare, ebbe valore decisivo, e benefico, nella maturazione della sua arte. Del resto un libro come il *Donatz proensals*, o qualche altro simile trattato provenzale di grammatica e di poetica, l'aiutò a meditare sulla lingua, sullo stile, sulla versificazione, onde uscì poi il *De vulgari eloquentia*. E le *Vidas* e le *Razos* provenzali, sparse nei canzonieri a ragguagliar sui poeti e a commentar le loro poesie (vite e ragioni, che non furono senza importanza nella creazione della novella italiana, quale appare nel *Novellino*) a Dante, forse, avevan già dato l'idea di quelle sue deliziose prose della *Vita nuova*.

Accanto all'esperienza provenzale va considerate l'esperienza francese. I poeti di Francia non discendono a frotte, come quelli di Provenza, nelle corti e nei Comuni italiani. Ma i loro giullari percorrono le vie della penisola, e vi diffondono il gusto dei racconti eroici. Molti sorgono allora nel settentrione a imitarli, e in una lingua che vuol essere francese, e non è che un gergo franco-veneto, si mettono anch'essi a cantare di Carlo Magno e di Rolando, di Buovo d'Antona, di Uggeri il Danese, di Ugo d'Alvernia, o magari, per cambiare, di Attila.

Se non che non è per questa via, almeno inizialmente, che l'influsso francese si esercita con maggior efficacia sulla nascente letteratura italiana. Non è tanto dalla voce dei giullari che gli Italiani apprendono il francese, quanto, piuttosto, dai libri. E dai tanti libri che vengono di Francia, recanti, in facili versi, detti sermoni contrasti, pie visioni e sante leggende, i poeti di Milano e di Verona, di Cremona e di Venezia (Bonvesin da la Riva e fra' Giacomino, Girardo Patecchio e Franceschino Grioni...) traggono incitamenti e ammaestramenti per i loro poemi religiosi, morali, didattici. E dal libro che reca l'ultima grande novità di Parigi, il *Roman de la Rose* di Guglielmo di Lorris condotto a compimento da Giovanni di

Meun, un poeta fiorentino, che per alcuni è lo stesso Dante, trae un sunto vivace e geniale, il Fiore. E altri, da quello e da tutti i poemi allegorici francesi venuti di moda in quei tempi, traggono ispirazione e motivo alle loro composizioni. Così fa Brunetto Latini nel Tesoretto, così un poeta sconosciuto nell'Intelligenza. Nè se ne dimentica Dante nelle costruzioni allegoriche della sua Commedia.

La prosa francese ebbe tuttavia per gli Italiani una importanza forse anche maggiore che la poesia. Grazie alla prosa la lingua francese apparve allora ai nostri avi a più comune e più dilettevole d'ogni altra; e fu perciò in prosa francese che molti fra loro preferirono scrivere: perfino per narrare le glorie della propria città, come il veneziano Martin da Canal; oppure per tessere la trama di un avventuroso romanzo, come Rustichello da Pisa - quando non addirittura per descrivere le meraviglie di un mondo lontano, come lo stesso Rustichello, scrivente, nella provvidenziale prigione di Genova, sotto la dettatura di Marco Polo. Ma fu soprattutto per compilare trattati scientifici che autori italiani scelsero la prosa francese; e così fece, tra gli altri, Brunetto Latini nell'opera in cui volle riassumere tutto il suo sapere, in quel Tesoro in cui Dante si compiaceva di vederlo sopravvivere.

Ma quegli stessi che, nei loro scritti (trattati o cronache, romanzi o novelle), per il desiderio di farsi intendere più largamente dai loro connazionali, rinunziarono al miraggio della chiara e piacente prosa francese, del suo esempio finirono poi per giovarsi, consapevolmente o inconsapevolmente, nella prosa italiana.

Non tutto, in questo travaglio d'una letteratura che sta prendendo corpo, viene di fuori. Tradizione latina, esperienza provenzale, esperienza francese v'entrano, certo, per gran parte, ne spiegano molti caratteri. Ma tutto sarebbe rimasto senza vita, e dunque senza avvenire, se fossero mancati impulsi interni, se alla letteratura nazionale la vita nazionale non avesse dato, decisivo, il suo apporto.

Quale fu l'apporto nazionale? Già nella poesia siciliana una nota originale era data da qualche motivo popolare, che, pur essendo un po' di tutti i tempi e un po' di tutti i luoghi, pure il poeta (si chiamasse egli Rinaldo d'Aquino, Oddo delle Colonne, Giacomino Pugliese, o magari anche Federico imperatore) s'era chinato a raccogliere dai nostri volghi. E n'era nato una volta un piccolo capolavoro, modesto ma autentico: il Contrasto attribuito a Cielo d'Alcamo.

E già nella poesia guittoniana la nota più originale era data dal prorompere della passione politica, legata ai luoghi dove il poeta viveva, agli eventi ai quali assisteva. Ne è un bell'esempio la canzone

di Guittone per la battaglia di Montaperti. Più d'una volta il lettore crede di cogliervi presentimenti danteschi: del Dante che nella *Commedia* commenta e giudica fatti e persone della sua patria e della sua età.

Ma il primo nostro movimento poetico che si presenti, nel suo complesso, con caratteri di vera originalità esce da una rivoluzione religiosa. Assisi e Perugia lo videro nascere. Assisi, centro di formazione e d'irradiazione del gran moto francescano, ascoltò, dalle labbra stesse del santopoeta, le parole, trepide d'intima commozione, del Cantico di frate Sole. E fu questa la prima poesia veramente originale che suonasse in lingua italiana: anno 1224. Si citano, a dire il vero, canti biblici, che sembrano contenere le stesse cose; ma San Francesco, ripetendole, dà loro un accento tutto nuovo, anzi un nuovo senso, con quel suo amore che abbraccia in Dio tutte le cose create da Dio. Il cantico di San Francesco rimane tuttavia un fatto isolato.

Qualche decennio dopo Perugia, punto di partenza di quell'altro gran moto religioso che si venne a innestare nel moto francescano, cioè quello dei flagellanti, ascoltava primamente suonare, sulle bocche di quegli uomini frenetici intenti a disciplinarsi, il canto delle laude: composizioni rozze, da principio, condotte alla meglio o alla peggio sul modello di certi cantici latini già in uso tra i fedeli; ma animate da una gran fede religiosa, e grazie a quella fede, non certo alla loro arte, moltiplicate e diffuse, oltre l'Umbria, in tutte le contrade d'Italia. E infine, quando fu l'ora, la lauda trovò il suo poeta: Iacopone da Todi. Egli ne mantenne il tono popolare, ne accettò le forme semplici e grosse; ma dentro, con arte robusta, seppe riversare la piena della sua anima, inebriata d'amore divino, pervasa d'odio e d'orrore per le miserie e per le vanità umana, conscia però del senso e del valore dei suoi amori e dei suoi odi, dotta ed esperta dei segreti della vita mistica.

Dante è lontano (quanto all'arte, intendo) da Iacopone, così come da San Francesco: mai son luoghi della sua *Commedia*, dove egli prega, o dove impreca, che sembrano implicare l'esperienza francescana e iacoponica.

ANGELO MONTEVERDI

da *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli* Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 3-14

## La prosa del Duecento

Quando all'orizzonte della cultura italiana appaiono i primi albori d'una letteratura volgare, il paesaggio che si rivela, sempre più nitido, alla nuova luce, non è addormentato né inerte. Già sono fiorenti centri di studio e di civiltà, già sono in atto valide imprese letterarie; che preparano e anticipano l'opera, pur diversa negli intenti e nell'estensione, dei primi scrittori volgari. Tra quest'opera e quei centri, quelle imprese, accade però di individuare una continuità ideale e indiretta piuttosto che localizzata e univoca: segno che la formazione d'una letteratura volgare rappresentò in Italia non un'evoluzione, ma una rivoluzione. Rivoluzione che nel suo manifestarsi in ambito culturale e linguistico esprime un profondo mutamento delle strutture vitali del paese.

Nella nostra indagine sulle origini della prosa, i rilievi d'indole precipuamente letteraria saranno dunque riportati su uno schizzo, necessariamente schematico, dei motivi predominanti nella vita politica, economica, spirituale del Duecento italiano: il tracciato degli uni sarà integrato e interpretato da quello degli altri.

È opportuno svolgere innanzitutto una veloce ricognizione del terreno; quasi sventagliando, su quello che fu il teatro degli avvenimenti che ci interessano, la luce di un riflettore.

Nella pianura padana si percepisce una trama di presenze poetiche rappresentate dai trovatori, prima provenzali, poi italiani; trama molto fitta specialmente intorno alle corti signorili, ma non priva di addentellati nelle repubbliche marinare, Genova e Venezia, ed in Toscana, dove Terramagnino e Dante da Maiano rappresentano bene il passaggio della poesia amorosa dall'una all'altra lingua (il provenzale e il toscano), dall'uno all'altro ambiente sociale (quello aristocratico e quello borghese). Ma il fenomeno trovadorico, pur così fortunato in Italia (ce lo dicono anche i canzonieri qui esemplati, le *vidas* e le *razos* e le «grammatiche» qui compilate), non si ormeggia ai modi di una qualsiasi collettività, non valica i confini dell'ambiente in cui si è sviluppato, e affiderà la propria sopravvivenza a discendenti elettivi.

Più profonde radici - e già ci portiamo sintomaticamente sul territorio dei liberi Comuni - sono quelle della letteratura in volgare lombardo e veneto. Qui l'azione di scuole e di una cultura latina (maestro era Bonvesin, e scrisse anche in latino; ma si ricordino Salimbene, Sicardo da Cremona, Albertano da Brescia, Bellillo

Bissolo); qui la partecipe passione popolare, politica e religiosa, si manifestano nella produzione letteraria, che a sua volta svolge temi e impiega formule tali da poter risonare entro un pubblico assai vasto. Gli argomenti, agiografici ed edificanti (si ricordi pure, sul versante latino, la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, dimorato a lungo in Lombardia), sono in genere affini a quelli diffusi nell'occidente romanzo, con epicentro in Francia; si tratta di una libera collaborazione all'attività letteraria comune, che ci permette di riconoscere un'area laterale ben viva, piuttosto che dei prestiti.

A Bologna s'incontrano condizioni particolari, decisamente favorevoli alla letteratura. Qui era l'Università italiana più illustre, allora, e più frequentata: luogo d'incontro e capitale della cultura. Una attività gloriosa di studi giuridici prepara, come vedremo, un contributo molto importante alla nostra letteratura: direttamente, attraverso la parallela fioritura della retorica; indirettamente, col sensibile rinnovamento dello stile anche nella storiografia, coltivata in precedenza con esclusivo interesse cronistico. (Il dettatore Boncompagno da Signa compone anche un libro *De obsidione Anconae*, e il suo allievo Rolandino da Padova una *Cronica Marchiae Trivixanae*; e provengono dall'Università di Bologna Pietro Cantinelli e Francesco Pipino, autori di cronache di grande apertura, ed è giudice e notaio l'autore dei *Gesta Florentinorum*, Sanzanome di Firenze). A Bologna, in un clima di studi raffinati, di maturità filosofica e retorica, di uguaglianza di fronte al sapere, verranno elaborati i nuovi concetti dello Stilnovo, saranno cioè filtrati e arricchiti i materiali prodotti della scuola siciliana e dalla prima scuola toscana.

Il vicino territorio veneto comincia ad essere un centro di raccolta di poemi epici: trascritti e cantati nella lingua originaria, poi via via contaminati con elementi del dialetto locale, poi ciclicamente ampliati e continuati e rifatti (né manca la produzione, anche in francese, di composizioni d'altro genere, per esempio religioso). Di qui spesso ha il punto di partenza la successiva fortuna di molte geste, anche se ormai si può escludere che il Veneto sia stato tramite unico e obbligatorio. Il Veneto, ricco di monumenti romani e, che più conta, di biblioteche gloriose, dopo aver procurato traduzioni dal latino tra le più antiche in Italia (del Pamphilus, dei *Disticha Catorris*), doveva assistere alla fine del secolo ad un episodio premonitore: l'attività umanistica e la poesia latina dei padovani Lovato e Mussato. Altro esempio di vitalità letteraria al centro di un Comune e accanto a uno studio.

La Toscana, sino alla metà del Duecento, rimane, rispetto alla

cultura, un po' in ombra: vivo è già lo scambio di docenti, e naturalmente di discenti, con Bologna (Boncompagno da Signa e Bene da Firenze insegnano a Bologna, donde viceversa scendono a sud degli Appennini gruppi assai nutriti di maestri meno illustri; nei formulari retorici al nome di Bologna si sostituisce spesso quello di Siena o di altre città toscane), e lo Studio di Arezzo acquista rinomanza, ma sempre su scala regionale. In mezzo all'attività letterariamente grigia dei cronisti brilla il poema filosofico-morale di Arrigo da Settimello; che è però un ex-allievo di Bologna, e là avrà anche conoscinto i suoi modelli francesi.

Suona alta sull'Umbria la voce di san Francesco. Tra i molti movimenti religiosi che nel Vangelo trovavano (ritrovavano) una promessa e una fede per le plebi oppresse, quello francescano, dottrinalmente ligio alla Chiesa e alieno da sottintesi politici, conquistò in breve tempo ampi territori dello spirito. È probabile che tra i suoi precedenti ideali si debba annoverare l'escatologia gioachimita; né, tra i seguaci del Santo, mancarono i rappresentanti di altre culture italiane ed europee. Ma l'indole del movimento è popolare: già nel Santo, che adeguò il suo dialetto all'alta ispirazione del Cantico, e più ancora nei suoi fedeli. E anche la letteratura francescana in latino mantiene un tono stilistico umile (quasi preparandosi ad avere la sua forma più confacente nel volgare toscano dei Fioretti); e in volgare e con modi popolarishi saranno intonate le laudi, e un poeta, Iacopone, ne riprenderà con più intense vibrazioni i motivi, senza respingere i suggerimenti della poesia profana. Questa nuova religiosità laica si spanderà in Toscana e in tutta Italia; ma oltre i confini del Duecento.

Se al Nord l'alta cultura è rappresentata dallo Studio bolognese, nell'Italia meridionale spiccano un'altra scuola illustre, quella medica di Salerno (ne verrà anche uno scrittore, Pietro da Eboli), e un centro spirituale ricco di gloria letteraria, Montecassino. Il Ritmo cassinese sembra riproporre un esperimento tipico della prima letteratura francese, l'alleanza, o l'identificazione, del clerico e del giullare in un poemetto lirico-didattico. Ma l'intento era anacronistico, o la forza espansiva del monastero esaurita: in effetti quest'area culturale, che giunge sino a Roma (dove assai presto, alla metà del Duecento, si eseguono due volgarizzamenti dal latino: le Storie de Troia e de Roma e le Miracole de Roma - ma poi null'altro), appare in fase di estinzione.

Infine, la corte fridericiana. L'imperatore stesso, coerentemente al vasto programma politico, promuove e domina la confluenza di

varie correnti culturali che nel Sud si erano pittorescamente costeggiate o intersecate. da ricordare anzitutto la fusione - nella persona stessa degli scrittori - della letteratura trovadorica, imitata per la prima volta in un volgare italiano, e della cultura giuridica bolognese (i dotti della corte, da Pier delle Vigne a Roffredo di Benevento e Taddeo di Sessa, avevano studiato a Bologna); e poi, entro un orizzonte molto più vasto, la rinascita del gusto latino, ben espressa dagli scultori di Castel del Monte - dai quali, direttamente o no, apprese l'arte Andrea Pisano -, e del diritto romano (si ricordino i frequenti consulti dell'imperatore con i maestri della ghibellina Bologna); infine, col massimo sforzo di assimilazione, il rinnovato studio della filosofia aristotelica, attraverso i volgarizzamenti latini dall'arabo.

È una grande impresa che sembrerà morire insieme col sogno egemonico di Federico, ma i cui frutti appariranno altrove, quasi continuando gli scambi di uomini di governo e di gruppi etnici che l'imperatore aveva promosso: appariranno nella poesia e nella scultura toscane, nel magistero dettatorio di Pier delle Vigne, nelle argomentazioni della disputa sulla nobiltà, nella vitalità del mito di Federico.

In questa tabella della vita culturale sono rimaste vuote le caselle relative ai maggiori scrittori in latino: Innocenzo III, san Bonaventura, san Tommaso, Egidio Colonna. Non gioverebbe a noi colmare la lacuna: questi luminari del pensiero medievale devono riconoscere quasi sempre e quasi in tutto il loro debito alla filosofia francese appresa o esercitata a Parigi (o, come Innocenzo III, appartengono ad una civiltà, per così dire, extra-territoriale, quella della corte pontificia): non rappresentano perciò, e non iniziano (a breve scadenza) tradizioni ben individuabili e localizzabili in Italia - quali quelle che abbiamo prima menzionato. E che possiamo così schematizzare: un'area lombarda e veneta, con prolungamenti in Piemonte e Liguria, immersa nella civiltà romanza del tempo, e attiva anche con opere didattico-religiose in volgare; un'area bolognese, con propaggini in Toscana, caratterizzata dal rinnovamento del pensiero giuridico e retorico, e dall'aspirazione a dar maggiore dignità allo stile. All'altro estremo d'Italia - a parte l'antica Salerno solo operosa nel campo della scienza medica, ed essendo ormai povera di prestigio l'abbazia cassinese - la varia e vivace, ma meno profondamente radicata attività letteraria della corte fridericiana.

Il gioco imperiale di Federico, che a nord del territorio della Chiesa era consistito in mosse audaci ma naturalmente episodiche

di diplomazia e alleanze, di guerre combattute e fomentate; che perciò aveva utilizzato le energie preesistenti, e destinate ad altre fortune, di signori feudali e di Comuni ormai maggiorenni, a sud, ove si poteva esercitare un'azione più costante e unitaria, si scontrava invece con la forza d'inerzia di privilegi nuovi e antichi, di varietà etniche e linguistiche, non turbata e vinta da quella riscossa dell'iniziativa e dello spirito d'indipendenza che era legata, nel Nord, al fervore dei commerci e degli scambi, alla prima organizzazione industriale. Non per nulla decadevano Amalfi e Bari, e ampliavano i loro mercati Genova e Venezia e Pisa.

In realtà, mentre la scena sembrava dominata dalla lotta tra Chiesa e Impero, le comparse, e cioè i Comuni, si preparavano a ruoli di primo piano. Già i primi fenomeni di cultura organizzata, cui abbiamo accennato, sono resi possibili dall'esistenza di città e di ordinamenti democratici: mentre la vita errante del trovatore era condizionata dalla varia fortuna e dai vari umori dei signori, mentre il giullare doveva inserirsi nella corrente delle devozioni e delle fiere, mentre il dotto si rivolgeva a un'ideale società di confratelli, solo nella stabilità delle istituzioni, nella formazione di una classe sia pur modestamente colta, nel riconoscimento e nella collaborazione del pubblico la vita letteraria poteva costituirsi basi solide.

Per questo la nostra storia letteraria delle origini coincide in gran parte con la storia dei Comuni. Il Comune significa la formazione di una nuova classe di imprenditori e commercianti e artigiani che nella cultura vedono prima uno strumento di lavoro, poi la speranza di una nobiltà acquisibile, e che alla cultura portano un abito di osservazione e di esperienza umana tale da rinnovare in modo profondo il gusto medievale; significa pure la fine delle concezioni feudali, la creazione di nuovi rapporti associativi che necessariamente, entro le dimensioni dottrinali del tempo, dovevano rifarsi al vecchio diritto romano, a un ideale sia pure approssimativo della classicità (per questo rinasce il termine *res publica*, e ogni Comune si cerca o si inventa un fondatore romano). In questa opera di rinnovamento ebbero forse una parte i movimenti ereticali, specie in Lombardia e in Toscana; certo è comunque che la civiltà comunale era spiccatamente laica, anche quando i rapporti coi vescovi erano buoni, anche quando le città erano guelfe. L'insegnamento era sempre più spesso affidato a maestri e scuole secolari, ed era ordinato soprattutto a fini pratici; la media cultura era ormai nelle mani di giudici e notai e maestri, cioè di laici, dalle cui schiere uscirono nella grande maggioranza gli scrittori delle origini e persino le ini-

ziative di arte religiosa, come la costruzione di chiese, erano prese da associazioni laiche.

E già si rinnovano le fondamenta ideologiche della nuova società. È in questo periodo - per citare un caso sintomatico - che si dibatte in Italia, sulla base delle invenzioni cavalleresche e trovadoriche (l'eccellenza delle imprese, l'elevatezza del sentire, come patenti di nobiltà), e con argomenti dei trattatisti mondani (Andrea Cappellano) o filosofico-religiosi (Guglielmo Peraldo), la disputa sulla nobiltà: dalle eleganti quaestiones formulate alla corte fridericiana, sino alla nobile e solitaria meditazione di Guittone e alla calda perorazione del Convivio.

I Comuni si trovano spesso in grado di svolgere un'azione politica capillarmente estesa e rivoluzionaria. Si rinnovano, per esempio, i rapporti di collaborazione tra le varie cellule cittadine: in base a necessità commerciali e finanziarie vediamo collegarsi Milano con Genova; Firenze con le città romagnole e Genova e Venezia; e fuori d'Italia si delinea ormai una carta geografica di rappresentanze e mercati lombardi, toscani, genovesi dal Portogallo al Levante, dalla Provenza alle Fiandre. Una rete che la Chiesa utilizzerà per le sue riscossioni nei paesi cristiani, e con la quale cercherà di spazzar via dalla penisola gli eredi del programma imperiale, i nuovi aspiranti egemoni: Manfredi, Ezzelino, Uberto Pallavicino - agevolando intanto l'affermazione di Firenze bianca su tutta la Toscana - e che poi continuerà a reggere con l'aiuto di principi stranieri.

Nel Medioevo romanzo la prosa si sviluppa quasi sempre più tardi della poesia: rivelandosi la coscienza di autonomia del volgare sul piano linguistico della comunicazione, è naturale che essa si espliciti dapprima in fenomeni collettivi: di carattere sacrale (narrazioni ed inni agiografici o comunque edificanti) o guerresco-feudale (canzoni di gesta, serventesi) o mondano (lirica amorosa); e col costante sostegno della musica e del ritmo. La prosa, impegnata a un'espressione più riflessa e tecnica, costretta a cercare nel silenzio una difficile agevolezza e armonia di suoni, fatica molto maggiormente ad abbandonare la vecchia veste latina; né, considerati i suoi contenuti, e di conseguenza il suo pubblico, ne sente l'urgenza.

In Italia, dove si presero dappprincipio a modello i risultati delle altre letterature più precoci, non ci si allontanò molto da questo indirizzo generale. Più che la partecipazione diretta all'invenzione agiografico-poetica e cavalleresca nella pianura padana, e più che la creazione di poemetti religiosi nell'Italia centrale, ci interessa qui, per i risultati ben altrimenti decisivi, la comunità della

sperimentazione e della collaborazione nella tecnica lirica dalla Sicilia alla Toscana a Bologna (e da Guittone agli stilnovisti al Petrarca), a cui corrisponde una certa resistenza verso altri filoni di cultura (per esempio quello classico: rari, nella lirica, i riferimenti ad autori latini). Più difficile era invece, per un letterato, strappare contenuti descrittivi e raziocinativi, insomma prosastici, alla tradizione e alla comoda consuetudine latina. Occorreva che l'attenzione del pubblico, la ricerca di un pubblico, imponessero questo sforzo; i primi esempi di prosa volgare, che rispondono soltanto a necessità pratiche, costituiscono appunto un primo avvio sulla corrente presto impetuosa della letteratura divulgativa.

La storia della prosa volgare nel Duecento trova dunque le sue ragioni, se non la sua necessità, nell'ampliamento dell'area di pertinenza della cultura (o, in altre parole, nella diminuzione dei dislivelli culturali); e consiste nello sforzo di dare anche al volgare prosastico una dignità formale, una tradizione. [...]

È nell'ambito delle convenzioni giuridiche che il volgare riesce ad aprire, in Italia, una breccia nella barricata latina: premendo come un oscuro istinto nella mente dei menanti meno colti, o invece soddisfacendo l'ovvia esigenza di rendere intelligibile ai testimoni il contenuto dei documenti (motivi analoghi agirono nella compilazione dei formulari di preghiere). Incontriamo così da un lato la carta rossanese, la carta fabrianese, ecc., dall'altro i placiti cassinesi, la carta picena, la dichiarazione pistoiese, il breve di Montieri, la carta sangimignanese. La successione cronologica ci fa passare da un'area che si potrebbe definire cassinese ad un'area toscana; ma la zona in cui questo processo di simbiosi tra l'uso giuridico e il volgare giunge ad esiti più rilevanti è quella bolognese.

Caratteristico della fioritura giuridica di Bologna era lo stretto legame, anche istituzionalmente consacrato, del diritto e della retorica: alla dignità esterna - diplomatica e calligrafica - dei documenti si volle far corrispondere una dignità interna, stilistica. Furono così accolte e svolte esperienze che avevano già avuto notevole elaborazione a Montecassino e alla corte papale. Di queste esperienze venne presto a beneficiare anche il volgare, quando non solo fu stabilito che gli aspiranti notai mostrassero, negli esami, «qualiter sciunt scribere et qualiter legere scripturas, quas fecerint, vulgariter» (1246) - e già prima Piero d'É Boattieri dava istruzioni per la versione in volgare, a voce, degli strumenti notarili -, ma si incominciò a stendere traduzioni, o persino a comporre formulari in volgare: alludo, oltre che agli scritti di Guido Faba, al frammento di Rainerio da

Perugia.

La promozione del volgare in Guido Faba è davvero brillante: esso assume di pieno diritto funzioni che sembravano riservate al latino, e del latino accoglie soprattutto il prestigio formale: gli artifici retorici, il *cursus*. Le composizioni di Guido debbono servire di modello, o di falsariga: sicché la loro attuale astrattezza contiene in potenza una validità reale: ché nello scrivere a un principe o nel parlare a un vescovo, nell'insediare un podestà o nel presentare un'ambasciata, si ricorreva appunto a quelle, o ad analoghe formule.

Il magistero giuridico dunque abbracciava anche il campo dei rapporti politici: ed è proprio tra questi due poli - giuridico e politico - che scocca la maggior scintilla nella storia della prosa dugentesca.

Occorre anzitutto che spostiamo lo sguardo a sud dell'Appennino. Già s'è detto che la Toscana aveva dato un notevole contributo di uomini allo Studio di Bologna, ricevendone, quasi in contraccambio, numerosi docenti. Ma sino alla metà del Duecento non si possono cogliere in alcuna sua città tracce notevoli di un ambiente letterario. In altri campi eccellono allora i Toscani: quelli del commercio e delle finanze. Non per nulla i primi testi che ci rimangono, assai antichi, sono libri di conti. Sulla base di questi interessi pratici stava però per sorgere una potenza economica di importanza europea; ispirati da questi interessi s'infittivano i contatti con i principali centri culturali del tempo. Il notaio assisteva il commerciante e il banchiere nelle loro operazioni, li seguiva nei loro viaggi; quando il Comune incominciò a giocare su un vasto scacchiere politico, era ancora al notaio che si affidavano i contatti diplomatici e la compilazione dei trattati.

Da Bologna a Firenze; da Guido Faba a Brunetto Latini. Se le formule di Guido potevano avere, o anche non avere, attuazione pratica, Brunetto è in grado di inserire nel *Tresor*, a modello, atti ufficiali del Comune di Siena: la pratica salda il suo debito con la teoria. Certo, Brunetto acquista nei suoi viaggi in Spagna e in Francia un'apertura di pensiero europea: il suo *Tesoretto* trapianta in Italia il seme dei poemetti allegorici donde in Francia era recentemente germogliato il *Roman de la rose*; il suo *Tresor* è la più ricca e ben costruita enciclopedia volgare, anche rispetto alla Francia. Ma occorre qui sottolineare l'attività più specificamente retorica di Brunetto: il volgarizzamento del *De inventione*, la traduzione delle orazioni ciceroniane. Nel tradurre il *De inventione* Brunetto mette ben in chiaro che la retorica non riguarda soltanto «le piattora che

sono in corte [= tribunale]:», ma insegna a «dire appostatamente sopra la causa proposta, la qual causa no è pur di piatora né pur tra accusato e accusatore, ma è sopra l'altre vicende, sì come di sapere dire in ambasciarie e in consigli d'È signori e delle comunanze e in sapere componere una lettera bene dittata».

Immenso fu perciò l'incentivo dato dalle necessità del governo democratico allo studio della retorica e dei classici dell'elocuzione (mai in Italia si lessero e tradussero con tanta passione Cicerone e Sallustio) e alla formazione di una letteratura cancelleresca (Dicerie, Parlamenti). È una sfera di rilevanza pratica che già tocca aree esteticamente vive: l'arte del dire viene ormai ricercata e ammirata al di là della sua utilità. Si sviluppa il gusto (certo favorito da una vocazione naturale) del discorso costruito a «regola d'arte», solennemente intonato, o abilmente insinuante, o spiritosamente conciso; si apprezza soprattutto l'espressione pregnante ed epigrammatica, il «motto», con una tradizione che dal Ritmo di Travale, attraverso il Novellino, troverà la sua perfezione nel Decameron (Paolo da Certaldo esortava gli oratori ad esprimersi «con nuovi vocaboli e intendenti, però che molto se ne diletta la gente»). Ma la partecipazione di ampi strati della cittadinanza alla vita del Comune diede, e ciò conta ancor più, una spinta vigorosa alla naturale tendenza ad elevarsi culturalmente. Sete di sapere e attività di divulgazione culturale si venivano incontro lungo una strada ormai ben tracciata. [...]

La fioritura letteraria, e specialmente prosastica (la lirica è, per sua stessa natura, più riservata e aristocratica), finì dunque per costituire una presa di coscienza del mondo da parte di persone che, senza consacrarsi agli studi, guardavano tuttavia la realtà con occhio acuto. È proprio in questo periodo che si moltiplica il numero delle scuole, spesso comunali o private, con programmi d'insegnamento scarni e funzionali: leggere, scrivere, far di conto, sono obiettivi limitati e pratici, che i buoni commercianti e artigiani supereranno poi nel fondaco e nella bottega, o specialmente in ore di libera lettura. Ogni ramo del sapere ne riesce fortemente influenzato: il metodo divulgativo, da tramite inevitabile alla conoscenza, accenna a divenire forma mentale, concetto pragmatico della cultura. Trascurata la speculazione teologica o metafisica (si ricordi la novella XXIX del Novellino), alla religione si chiedono soprattutto norme di condotta morale o civile: sapienza classica e sapienza cristiana, contaminate con disinvoltura sempre maggiore, si distribuiranno nei paragrafi dei manuali di vita pratica, e si troveranno allato le conside-

razioni disincantate, i consigli opportunistici e gretti scaturiti dall'esperienza. Questa innovazione fu resa possibile dall'evoluzione dei trattati morali, che prima si svincolarono dalla gerarchia delle attività e delle virtù umane istituita dal pensiero più decisamente religioso (sicché a poco a poco si cessò di registrare ciò che appartenesse esclusivamente alla sfera dell'interiorità e dell'astrazione, e si dedicarono invece nuovi capitoli al concreto e al quotidiano: si confrontino la *Somme le roi* con i contratti di Albertano; lo *Speculum morale* con i *Documenta antiquorum*), e poi, nel Tre e Quattrocento, spezzarono ogni schema a priori, seguendo invece il progresso - o la memoria - di un'esperienza personale (penso a Paolo da Certaldo, al Morelli, a tanti altri). È ciò che si avverte anche nella storia degli exempla, che si liberano da strutture didascaliche e, assorbita in sé la propria moralità, divengono specchi della vita feconda di nuove combinazioni (Novellino).

L'apprendimento dell'arte del dire, la fondazione di un codice di comportamento, l'osservazione del mondo umano, sono interessi che già indirizzavano a letture d'una certa ampiezza. Ma questa società giovane e priva di recenti tradizioni si gettò sulla storia (sempre coltivata anche nei secoli più grigi) con l'ansia di creare una prospettiva più vasta al proprio operare. Scarsa maturità storicistica e abitudine moralistica traspongono spesso l'aneddoto in esempio, la storia in mito: che è anche un modo di attualizzare.

Così dai materiali di varia origine che i nuovi interessi culturali avevano saputo raccogliere, vien fuori un piccolo tesoro di personaggi storici o leggendari degni di dominare, per la loro virtù o per la loro sapienza o per la loro attitudine al simbolo, i territori del mito, sui quali infatti essi si schierano non in base a precedenze cronologiche o geografiche, bensì, seguendo le grandi partizioni dei significati pragmatici, secondo le loro misure simboliche. Per farsi un'idea di questo fenomeno fondamentale dello spirito dugentesco, basta accostare i Fiori di filosafi alla *Commedia*: nonostante il mirabile acquisto di spazio e limpidezza storica attestato da questa rispetto a quelli, le scene esemplari si staccano nell'una e negli altri con la medesima nettezza di contorni, istituzionalizzate, infine, negli intagli e nelle visioni ammonitrici del Purgatorio.

Gli eroi del mito s'identificano così con gli ideali della nuova società, o recuperano nei valori ancora attuali le idealità cavalleresche, o incarnano le forze avverse e conservatrici, o rappresentano, più complessamente, e sotto un alternarsi di luci d'ammirazione e d'odio, solo la propria personalità, giganteggiante nella storia. Solo

come connotazione accessoria portano, questi eroi, i segni della loro origine: e avranno gesti ed espressioni cavalleresche i protagonisti dei romanzi, e riflessi di ricchezze favolose incorniceranno i personaggi orientali.

Ma bisogna escludere la storia di Roma: sentita, più intensamente che in addietro, come appartenente a quella stessa civiltà romana. Ciò significa che gli eroi esemplari di Roma antica rappresentano, oltre che la propria funzione mitica, i simboli di una società civile che ritorna ad essere, dopo i secoli feudali, un modello da imitare: «chi dirà che fosse senza divina ispirazione, Fabrizio infinita quasi moltitudine d'oro rifiutare, per non volere abbandonare sua patria? Curio, da li Sanniti tentato di corrompere, grandissima quantità d'oro per carità della patria rifiutare...? e Muzio la sua mano propria incendiare...? Chi dirà di Torquato, giudice del suo figliuolo a morte per amore del pubblico bene, senza divino aiutorio ciò avere sofferto?» ecc. (Convivio).

Il ricordo di Roma, che specialmente in Italia era perdurato consolante e ammonitore, si trasforma in sentimento attuale, vivo, quasi che solo una pausa condannata all'oblio dividesse l'oggi da un ieri glorioso. Sarà opera degli umanisti approfondire questa coscienza e trasformarla in azione coerente; ma nel Duecento colpisce ancor più il constatare come i quadri storiografici medievali si aprano in direzione di una idealizzata memoria della latinità: e Cesare e Cicerone rappresentino una vicenda che ancora commuove e pare riflettersi nel presente; e i pericoli della Repubblica, le mene di Catilina, siano narrati e letti con partecipazione rinnovata.

Era facile rinnovare questa partecipazione: le storie, alle quali i Toscani non avevano bisogno di essere esortati, sublimavano in una prospettiva universale la passione politica che era allora il sentimento più vivace, arrabbiato: fors'anche al di sopra dell'interesse personale. Questa passione - che costituiva un altro segno della rinata coscienza collettiva, entro i limiti delle prime cellule comunali - era riuscita a prorompere quando ancora la lingua balbettava le sue prime frasi in volgare (Ritmo bellunese, Ritmo lucchese); aveva suggerito la balenante concisione di una lettera senese del 1260; e mentre saliva subito sulle alture di un'eloquenza robusta e senza residui per opera dei poeti (gli anonimi autori di *serventesi*; Guittone altrettanto efficace nella prosa della lettera XIV, - Chiaro Davanzati), riusciva a dare efficacia allo stile generalmente monotono dei cronisti: poteva insomma balzare dall'improperio popolare, magari esternato in forma di proverbio, alle invettive della Commedia.

Nelle sue forme più immediate, questa passione ispira la partigianeria di Comune e di partito; nelle più mature, si esprime con la polemica, quasi tutta in lingua latina, sui diritti della Chiesa e dell'Impero. Come grado intermedio si può indicare la ricerca, svolta con metodo storico o pseudostorico, di ascendenze secolari al moderno sistema di forze: quando gli storici, com'è loro abitudine nel Due e Trecento, iniziano il loro racconto dalla lotta tra Cesare e Catilina o dalla fondazione di Fiesole, essi cercano di portare su un piano più grandioso e venerando le lotte alle quali partecipano. Ed è questa trasposizione che innalza anche il potenziale emotivo delle vicende passate: citiamo - per tornare all'attualità di Catilina nella Firenze preumanistica - il confronto istituito da Dino Compagni tra Corso Donati e Catilina, non senza reminiscenze sallustiane: «Uno cavaliere della somiglianza di Catellina romano, ma più crudele di lui, gentile di sangue, bello di corpo... con l'animo sempre intento a mal fare, col quale molti masnadieri si raunavano e gran seguito avea, molte arsioni e molte ruberie fece fare...» (Cronica).

Di qui la particolare propensione, italiana e toscana, alla storia: che si sviluppa, talora, caratteristicamente, come un allargamento del registro contabile o della memoria familiare, costituendo una tradizione che va da Ricordano Malaspini a Giovanni di Pagolo Morelli. Storia contemporanea, s'intende (a parte certi fantasiosi blasoni familiari), che rievoca la cronaca, anche la cronaca nera, di un ambiente ancora provinciale: dove la rottura di un fidanzamento può dividere in due fazioni una città, dove le operazioni militari, per lo più modeste, sfogano la furia di risentimenti campanilistici.

Nella seconda metà del Duecento, infatti, occorre registrare un fitto movimento nello scacchiere politico: quello, appunto, che occupava maggiore spazio nelle cronache. È il momento di accennarvi, ora che la nostra attenzione si è fermata, e definitivamente, in territorio toscano. In poche parole, si tratta del predominio progressivamente affermato da Firenze sulle altre città toscane: prima su Volterra, Pistoia e Arezzo; poi su Lucca e Siena; infine su Pisa. Posizione geografica, organizzazione industriale, abilità nel commercio, alleanze, ultimi privilegi feudali, presenza di seggi vescovili: queste sono le principali sorgenti di energia a cui attinsero le città toscane in una lotta capillare e continua. Firenze ebbe il sopravvento: ma le tracce della resistenza durata dalle città vicine sono abbastanza numerose. La più nota è la presenza nei testi fiorentini di elementi linguistici provenienti dalle altre città toscane; la più curiosa, in sede letteraria, è il predominio conservato dagli scriptoria di Pisa,

Arezzo e Siena: sicché leggiamo quasi sempre in trascrizioni non fiorentine le opere composte a Firenze.

L'interesse per il passato rientrava dunque nella coscienza, e persino nella passione presente. Ed è caratteristico della situazione dugentesea il campeggiare - nel sentimento - di rancori provinciali se non familiari, quando ormai l'orizzonte - nel freddo calcolo degli interessi finanziari - ha un diametro che congiunge il Levante sino alla Cina, con le Fiandre, e - nel sistema degli equilibri politici - iscrive un'Europa già progrediente verso grandi raggruppamenti e grandi schieramenti.

Di fronte a questo orizzonte lo sguardo è tutt'altro che disattento; ma sereno, pacato. I viaggi sono subito accompagnati da una letteratura descrittiva che s'innesta immediatamente nel filone dei notiziari sui cambi, sulle merci, sui porti (come la cronaca in quello dei libri di conti); e che segna un primo avviamento alla curiosità scientifica ed etnografica. Questa letteratura può essere considerate come il punto di convergenza di numerose tradizioni e aspirazioni. Perché, come l'autocoscienza del cittadino si sviluppa in seno alla sua attività pratica, così l'osservazione di uomini e paesi precedeva e stimolava la curiosità verso la natura e le sue leggi; e perché alle esigenze della fantasia, soddisfatte in genere dagli avvenimenti del passato o da finzioni romanzesche non indigene, si offrivano gli amplissimi pascoli delle regioni acquisite insieme al commercio e alla conoscenza diretta. Da questa convergenza di aspirazioni nasce la fisionomia del Milione - tanto diffuso anche in Toscana: in cui l'inchiesta di prima mano rafforza e contiene il primo nastro di fantasie e travisamenti pseudoscientifici di cui pure essa costituisce un punto di arrivo; in cui le «cose viste» e il tono da memoriale campeggiano su uno sfondo novellistico e talora epico per il quale Marco Polo più dovette sentire necessaria la collaborazione di Rustichello.

In verità, il Milione e la Composizione del mondo, qualunque sia il loro valore nella storia delle scienze, sono i primi segni di una conoscenza non mediata del mondo. Il carattere compilatorio della scienza medievale (oscillante tra superstizione e simbolismo), dopo aver subito i primi colpi nel settore della matematica - sensibile alle esigenze della prassi commerciale e creditizia -, in queste due opere appare già minacciato dalla osservazione e dalla sperimentazione. E così le monotone nomenclature di Ristoro sono animate dall'entusiasmo e dalla risolutezza dello scienziato che controlla, interpretandole, le leggi della natura; [...] lo schedario dei fenomeni avvia

alla contemplazione dell'armonia tra le forze del cosmo e la natura familiare che ci circonda. [...]

Certo, per questa esplorazione del mondo gli Italiani non possedevano ancora un grande assortimento di strumenti nautici: ai quali, nelle prime fasi, utilitaristiche, di attività, non si era ancora potuto provvedere. Bussole e goniometri culturali furono avvedutamente cercati nel mercato più ricco e sicuro, quello francese: si trattasse di compilazioni scientifiche o morali, storiche o filosofiche. Non solo: ma si accolsero con pochi adattamenti persino le convenzioni sociali e le invenzioni letterarie, annettendo così, di fianco al proprio passato, il passato e il presente della nazione vicina e più evoluta.

Scorcio estremamente audace dei volumi storici, mitici e teoretici: tale il risultato di una vorace acquisizione dei precedenti culturali. L'antichità viene recuperata prima d'essere ben compresa (sarà questo il compito dei tre secoli successivi), dai prossimi mercati letterari s'importano sistematicamente non solo le compilazioni didascaliche - le quali potevano svolgere con facilità la loro funzione in un ambiente diverso - ma anche le invenzioni cavalleresche e cortesi così profondamente radicate nel nativo terreno ideologico (nella battaglia di Campaldino, afferma la Cronica fiorentina, gli Aretini «fecero xij paladini tra loro, e più gagliardamente combattero che giamai facesse paladini in Francia»). La riuscita del trapianto - tanto fortunata da poter condurre a un Morgante, a un Orlando innamorato, a un Orlando furioso - scopre la necessità profonda di questa operazione: c'era da arredare un ampio spazio mentale, e il nuovo mobilio trovò a poco a poco l'ubicazione e l'illuminazione più opportune. E occorre aggiungere che leggende e convenzioni cavalleresche giungevano in Italia nelle redazioni più recenti, col marchio di un ambiente non più tanto diverso (pure nella Francia del Duecento si registra un imborghesimento e una maggiore diffusione del costume signorile, divenuto ideale comune, anche se arduo). E d'altra parte in Italia il rinnovamento comunale si faceva strada in un paesaggio ancora caratterizzato da elementi feudali: sicché la civiltà poteva far suoi, trasformandoli, certi modelli di generosità e magnanimità e gentilezza che non si riferivano soltanto a fantasie romanzesche, ma a realtà prossime nel tempo e nello spazio (dalle corti paesane alla curia di Federico), che vivevano ancora nella tradizione familiare della media nobiltà toscana pur immersa nella vita del Comune e prossima all'assimilazione con i compagni di lotte politiche. Il costume nobiliare, ideale sia pur remoto, troverà un'alta celebrazione nelle novelle eloquenti del Decameron, che per

altro è irrorato dalla vitalità irrefrenabile delle nuove classi.

L'usucapione dei temi avviene (è la via più spedita) attraverso un'usucapione di testi: è questo il secolo del volgarizzamento; e non si può attuare con calma la discriminazione delle opere (Bono Giamboni traduce l'Arte della guerra di Vegezio, le Istorie di Orosio, la Miseria dell'uomo di Lotario Diacono); ed è ancora scarso il rispetto dei diritti d'autore, e persino dell'integrità dei testi, mescolati e sovrapposti (possiamo riferirci di nuovo a Bono). Del resto la distinzione tra volgarizzamento e opera originale è assai elastica: se Bono tratta come cosa sua la materia del De miseria, rifacendone la cornice, eliminando e agginugendo capitoli, riassumendo e ampliando, e guardandosi dal riconoscere il suo debito verso Lotario e le altre sue fonti, d'altra parte i racconti del Novellino (spesso, per quanto ci consta, abilmente rielaborati), son talora dedotti quasi alla lettera da raccolte affini.

Più frequentemente che testi latini, si tradussero testi francesi: l'impegno richiesto era molto minore, per affinità di lingue e per affinità di spiriti. E ciò non vale solo per scritti recenti: opere della letteratura latina o in latino si diffusero in Italia per tramite francese: il Roman de Troie, i Fets des Romains, i Dits des philosophes, il livre dou gouvernement des rois, in concorrenza con l'Eneide, il Catilinario, il Liber de dictis philosophorum, il De regimine principum. La rassomiglianza dei due volgari permetteva a traduttori indolenti di ripetere, con pochi ritocchi fonetici, le parole in cui si imbattevano; ma costituiva già la base per un cosciente e vivo pastiche in scrittori come quello del Fiore. Dapprima, anzi, il riconoscimento della tradizione didattica d'oltralpe aveva suggerito di comporre senz'altro in francese: onde il Tresor, il Divisament dou monde (o Milione) - a parte altri motivi contingenti e personali.

Il toscano, insomma, era in principio estremamente ricettivo verso le forme galliche, la cui progressiva eliminazione, riscontrabile nella tradizione manoscritta dei testi, indica non l'innalzamento di una barriera, ma almeno un tentativo di controllare il transito linguistico. Intanto, le compilazioni francesi mettevano a disposizione del pubblico un sistema di nozioni, di fantasie, di suggerimenti già armonizzati al servizio di una società moderna: già in Francia s'era attuato, contemporaneamente alla celebrazione letteraria dei nuovi ideali, lo spoglio dei materiali ancora fruibili della cultura classica e medievale. Ciò servì, in Italia, come un suggerimento.

La cultura toscana non sorge dunque su un terreno precedente-

mente dissodato, ma si svolge come un aspetto della formazione e dell'affermazione di una civiltà economico-politica. Da ciò derivano, in gran parte, le sue caratteristiche originali: perché tra le offerte delle precedenti imprese culturali la Toscana poté liberamente accogliere e respingere, e accogliendo trasformare e assimilare. Gli scrittori toscani, dopo un breve periodo di apprendistato, ripercorrono la strada per conto loro, ben attenti però a ciò che gli altri hanno fatto; e in pochi decenni possono salire su posizioni dominanti. Sintomatico segno di questa maggior libertà rispetto a regioni culturalmente già illustri è, per esempio, il progressivo incremento dei volgarizzamenti dal latino rispetto alle versioni dal francese, che pure offrivano il vantaggio di una facilità non solo linguistica, ma contenutistica. E il metodo del volgarizzamento viene presto preferito a quello del rimaneggiamento (che pure sarebbe dovuto riuscire accattivante come tramite di attualizzazione) e si caratterizza per la costante fedeltà alle forme prosastiche. Queste preferenze (per fonti latine, per versioni aderenti, per la prosa) sono da collegare col fatto che non preesistevano convenzioni narrative a cui dover adeguare questi prodotti, se non d'altra forma mentale, certo d'altra lingua (si pensi invece alla letteratura didattica lombarda in ottonari). Ne risultò un contatto più proficuo, un avvicinamento magnifico al mondo classico, da cui presto il Petrarca e il Boccaccio avrebbero saputo trarre le conseguenze. È un poco ciò che avviene nella lingua: il fiorentino, che fu poi italiano, giungendo a solidificare le sue strutture più tardi d'altre lingue romanze, ed essendo meno di esse influenzato da fatti di sostrato e di superstrato, si orientò con sicurezza verso il modello latino, raggiungendo in breve un assetto definitivo.

È così possibile spiegarsi gli atteggiamenti già classici, prerinascimentali della letteratura toscana; e l'architettura offre un parallelo impressionante. Perché non è solo questione di moduli greco-latini trascritti da sarcofagi e costruzioni paleocristiane, e riprodotti in organismi diversi - fenomeno verificatosi ripetutamente in tutta l'architettura occidentale -, ma di una particolare fedeltà al ritmo, ai rapporti, allo spirito: di cui sono esempi ovvii il battistero di San Giovanni e San Miniato al Monte. Anche qui, ci pare, oltre a un'imponderabile sintonia del gusto, che ci azzardiamo a tirare in causa, giovava la relativa lontananza dal grande movimento architettonico lombardo e, più generalmente, romano (la Toscana, per esempio, non partecipa agli esperimenti nell'uso della copertura a volte: rimane ferma alla più semplice soluzione delle

capriate): nessuno schema tecnico o estetico si sovrapponeva alle linee del monumento classico.

CESARE SEGRE

da Introduzione di C. Segre a *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre, e M. Marti Napoli-Milano, Ricciardi, 1959, pp. VII-XIV, XV-XXVI

## **Il fiorentino del duecento**

1. Anche attraverso la storia linguistica si può tentare di definire ciò che è intrinsecamente legato a Firenze, ciò che si intende per fiorentino. Passano gli uomini e le generazioni, si corrodono le mura e le case, e uno spirito rimane, quella forza inconscia che trattiene i fiorentini così saldamente uniti alla loro città e, attraverso la grazia del parlare, incatena quelli venuti di fuori. Questa forza pare eterna.

Ma eterno non vuol dire immobile. E qui si tratta invece di introdurre e descrivere la fiorentinità di tutti i tempi, che non è stata mai la stessa e che ci propone il grande problema, come è nata, e come ha potuto affermarsi.

Una introduzione lontana alla storia di Firenze non può essere fatta del resto con argomenti diversi da quelli linguistici. Questi soltanto possono offrire fin dall'antichità più remota due aspetti fondamentali del problema: l'isolamento della Toscana e la insignificanza originaria, e la tardività della sua futura capitale, Firenze.

2. Il discorso comincia da lontano. «Lingua latina» non vuol dire un punto fermo ma una corrente imponente di tendenze e di fatti, che vanno dalla più arida grammatica a un capitolo di storia della cultura pieno di significato. Non è infatti una struttura di suoni e di forme del latino classico, o ancora peggio del latino volgare, ciò da cui prendiamo le mosse: ma questo grande ambiente, la Toscana d'oggi, l'Etruria di allora, nella quale è venuta a insediarsi in circostanze caratteristiche, e per così dire fortunate, la tradizione linguistica romana.

Questo ambiente aveva, ho detto, una caratteristica speciale, l'isolamento. Se noi guardiamo la situazione attuale per la quale Firenze, a metà strada esatta tra Roma e Milano, soffre degli inconvenienti del troppo facile passaggio, non possiamo immaginare contrasto più evidente. Nella preistoria più lontana, la regione padana, l'Apulia e la Sicilia costituivano i punti di arrivo delle grandi correnti di cultura in Italia. E le grandi vie di comunicazioni fra nord e sud corrispondevano invece, fino alla conquista romana, all'asse delle vie Flaminia e Salaria. Chi veniva dal nord evitava di attraversare il Tevere, mantenendosi sulla sua riva sinistra. Fiesole, madre di Firenze, era una città etrusca notevole, ma fuori di qualsiasi corrente importante di traffico.

Questo isolamento ha fatto sì che al tempo dell'espansione ro-

mana, nel III secolo a. C., la cultura romana si trovasse di fronte a una struttura della società e a tradizioni linguistiche come le etrusche, rispetto alle quali ci potevano essere evidenti scambi, ma non mediazioni o mescolanze. La colonizzazione romana in Etruria ha proceduto dalle classi inferiori, risalendo verso le superiori, tenacemente attaccate alle loro tradizioni. Il latino di Toscana si è svolto senza alcun contraccolpo diretto da parte dell'ambiente.

Anche questa constatazione ha un senso se la si confronta con quanto è avvenuto nell'Italia centrale a oriente del Tevere, a sud di Roma, e in Roma stessa. La pressione demografica verso la capitale, le affinità di lingua e di cultura delle popolazioni italiche hanno fatto sì che il peso del numero, in tutte queste regioni, si sia fatto sentire su tutto quello che vi era di genuino, ma anche di fragile, in Roma. Tutta l'Italia centro-meridionale, salvo la Toscana, è stata «italicizzata» e, da un punto di vista latino, imbarbarita.

Questo si riassume nella formula sostanzialmente esatta di un autorevole linguista italiano, C. Merlo, «Etruria latina e Lazio sannita».

3. Nemmeno l'isolamento vuol dire immobilità. Chi studia le vicende della lingua etrusca e del latino d'Etruria, si rende conto di alcune tendenze o novità, che si facevano strada secondo un andamento dal sud al nord, e che potremmo collegare al tracciato della strada attuale Umbro-Casentinese lungo la Val di Chiana e il Casentino, e la sua diramazione verso Firenze. Non solo dal punto di vista della lingua, il significato di Arezzo, Fiesole e Volterra appare come qualcosa di più recente rispetto a quello di Caere, Tarquinia, Orvieto.

Queste novità minute sono essenzialmente due. L'una riguarda i nomi locali in -ena che si conservano a destra e a sinistra di quest'asse e sono sostituiti in latino, e poi in italiano, da nomi sdrucchioli in -ina come l'odierno Bolsena di fronte a Volsinii l'antico nome di Orvieto, o Rasenna nell'Appennino umbro marchigiano, di fronte a Ràssina in Casentino. Queste vicende, non importando ragioni di significato, hanno potuto essere cristallizzate senza difficoltà nella lingua latina.

L'altra e più complessa è la tendenza all'aspirazione delle consonanti occlusive P T K. Nello svolgimento delle consonanti occlusive dal latino alle lingue romanze i casi sono tre: o l'equilibrio tra esse e le vocali si mantiene solido come, inizialmente, nell'Italia centromeridionale non toscana; o si ha la tendenza alla lenizione, cioè a un principio di sonorizzazione per cui si passa da p a b, da k

a g, da t a d, come anticamente nell'Italia settentrionale e oggi in molte regioni dell'Italia centromeridionale non toscana; o infine si ha un principio di aspirazione, cioè l'aggiunta di un soffio alla articolazione delle consonanti. Questo terzo processo è quello che ci interessa.

L'aspirazione era nota in Roma, parole greche contribuivano a diffonderla. Come vezzo di pronuncia era stata oggetto di critiche da parte di oratori più misurati verso oratori più enfatici. Il tipo *choronae*, *praecones* era qualcosa di antiromano, così dal punto di vista del passato come da quello del suo svolgimento futuro, e si riconnetteva forse a qualche cosa di etrusco.

Ora non si tratta per noi di ritenere come automatico che una tendenza articolatoria etrusca sia passata direttamente nel latino d'Etruria, che anzi, proprio per le ragioni dette prima, pare da escludersi. Ma par possibile invece che una tendenza che a Roma ha potuto passare per enfatica, in Etruria abbia potuto essere giudicata semplicemente come elegante o elevata, e quindi si sia presentata come un modello cui guardare con simpatia.

La conquista romana ha posto fine all'isolamento materiale della Toscana. Se si pensa all'importanza delle due vie Aurelia e Cassia, si vede che in età romana passavano per la Toscana due grandi vie di comunicazione. Le novità della pronuncia romana, quelle ad esempio che hanno condotto a distinguere vocali aperte e chiuse, sono penetrate anche in Toscana. Ma, accanto al processo di unificazione, si posero ben presto, nell'Impero ormai ingigantito, problemi di decentramento, che sono stati risolti dall'imperatore Diocleziano intorno al 300 d. C. Sostituendo all'antica capitale Roma, le quattro grandi capitali delle diocesi, egli creava barriere indirette, di cui una importantissima veniva ad aggiungersi a quella geografica, proprio ai limiti settentrionali della Toscana. Mentre le regioni transappenniniche della padana continuavano a vivere la vita piena dell'Impero e delle sue comunicazioni gravitanti in direzione ovest-est e viceversa, la Toscana veniva ad essere, insieme al resto dell'Italia peninsulare, come appartata. D'altra parte la pressione delle correnti meridionali poteva farsi sentire fino alla linea dell'Amiata, del Trasimeno e della Val Tiberina, e perciò spostare ma non annullare le frontiere preesistenti fra il latino di Toscana e quello del Lazio e dell'Umbria. Col 300 d. C. la Toscana ritorna perciò, per opera di forze nuove, a un isolamento, analogo anche se non identico a quello primitivo. La successiva divisione per la quale la Tuscia a nord dell'Arno o annonaria (distinta dalla suburbicaria a sud) gravita nel

secolo V piuttosto verso l'Emilia, non sposta i termini del problema.

4. Perché la barriera venisse un'altra volta attenuata, occorre una forza nuova e giovane, anche se indiretta. Il dominio dei Goti fu troppo breve, quello bizantino troppo limitato. Fu così che l'opposizione tra settentrione e mezzogiorno cambiò natura nel periodo longobardo che durò tre secoli: all'immagine di un'Italia continentale e di una peninsulare si sostituì quella di un'Italia settentrionale con in più i Ducati di Lucca, Spoleto e Benevento, e della rimanente Italia meridionale, arricchita di un'Italia costiera che comprende le resistenze e le relazioni bizantine di Venezia, Ravenna e Roma; queste ultime congiunte da un itinerario più o meno corrispondente alla via Salaria, da Roma a Rieti e alle valli del Velino e del Nera. Il periodo longobardo non porta a demarcazioni linguistiche fondate su differenze sociali fra vincitori e vinti o fra gerarchie ecclesiastiche legate all'impiego del latino e la predicazione ormai fatta in volgare. Viceversa, l'inserimento in una cerchia storico-culturale più ampia, la frequenza di pellegrini e di mercanti su strade conducenti a Roma ha cominciato ad attenuare gli inconvenienti dello svolgimento dialettale troppo particolarista, della trasformazione del latino in tante forme neolatine quante erano le parrocchie.

Attraverso soprattutto Lucca, capitale del ducato di Tuscia, si è avuto non solo la penetrazione di parole longobarde che come spazza corrispondono all'area dell'Italia settentrionale più la Toscana, ma la accettazione di forme dalle consonanti lenite come *podere* e *sposa* (con la *s* dolce), di fronte a *'poterÈ* e *'casa* (con la *s* aspra) e così *strada* e *spiga* e *sega* (di fronte a *'data*', *'mica*', *'cieca*'), tutte rispecchianti pronunce settentrionali.

Inversamente ha permesso l'introduzione nel settentrione di innovazioni toscane o centromeridionali come le finali del verbo senza *s* o le pronunce moderatamente palatali dei gruppi di consonate più *l* come *piano* al posto di *'plano*'. Su questo antefatto si sono svolti nel periodo successivo, quello carolingio, i processi analoghi di penetrazione di francesismi, parole come *giardino* o *marciare*, e suffissi di derivazione come quelli in *-iere* (*'cavalierÈ*) contro quelli indigeni in *-aio*.

Tuttavia il periodo longobardo non rappresenta ancora l'inserimento definitivo della Toscana nel quadro di una comunità linguistica italiana. Il marchesato di Toscana che si costituisce nel IX secolo è piuttosto un simbolo di organizzazione interna e di isolamento

esterno. I primi tentativi di autonomie locali accrescono la differenza delle aree toscane poste su strade, da quelle ancor più appartate.

Così sulla soglia della storia i dialetti toscani possono sì mostrare novità in comune con altri dialetti, come la dittongazione di miele dal latino *mel*, o innovazioni caratteristiche come le forme in *-aio* (notaio) dal latino *-arius*. Ma sono soprattutto i dialetti non raggiunti da innovazioni meridionali come quando per 'quando' o le forme metafonetiche laziali come nel romano antico *novu* di fronte a ova e soprattutto da innovazioni settentrionali come *ò* nel ligure *òggu* di fronte al puro 'occhio'; come *ei da* e chiusa nel ligure *peive* di fronte al puro 'pepÈ'; come la caduta delle vocali finali nel ligure *kan* di fronte al puro 'canÈ', e il suo plurale metafonetico nel ligure *ken* di fronte al puro 'cani'; come la lenizione delle consonanti intervocaliche del ligure *peive* in confronto di 'pepÈ'; e la palatalizzazione radicale di *can* in confronto di quella moderata di 'piano'.

Questa prevalenza di definizioni negative si accorda con una Toscana riportata all'isolamento nei secoli IX e X. [...]

1. Il problema fiorentino si presenta allora in modo un po' diverso da quello convenzionale, di una Firenze che sia un concentrato e un simbolo di storia linguistica, anzi italiana, fin dai tempi più remoti. Viceversa, riappare ora anche per Firenze, e con parecchi lati oscuri, quell'aspetto dell'isolamento che, in base a elementi geografici ben definiti, aveva potuto esser riferito ragionevolmente alla regione intera.

Figlia di Fiesole, Firenze era nata proprio per una ragione di geografia, al passaggio di un fiume importante, là dove esso esce da una valle stretta per entrare in uno spazio aperto, anzi paludoso; fu raggiunta poi dalla via Cassia che discendeva il Valdarno; e, anche quando si ridusse a dimensioni e a valore demografico minimo, in età bizantina, ebbe torri, fu munita a difesa, fu contrastata e cioè ritenuta importante. Durante il periodo longobardo, che inserì la regione in uno spazio più ampio, Firenze si sottrasse a questo processo, rimase appartata, e la sua storia linguistica non soltanto si inizia dopo quella artistica e politica, ma si inizia anche dopo quella degli altri centri toscani.

Di fronte alla fondazione del nostro Battistero e della chiesa di San Miniato al Monte, a metà del secolo XI, il più antico dei testi fiorentini, pubblicati dallo Schiaffini, è del 1211. E i tentativi di creare una tradizione di lingua letteraria italiana prima che a Firenze si sono manifestati non soltanto in Sicilia e nell'Italia settentriona-

le, ma in una città toscana come Arezzo, per opera di Guittone. Pisa per mare, Lucca per terra, ebbero un rilievo politico ed economico precoce, rispetto al quale la tardività di Firenze è stata ormai rettammente intesa. I riflessi linguistici si vedono nella espansione pisana in Sardegna, e nei caratteri dialettali lucchesi, tanto più aperti alle influenze settentrionali di quelli fiorentini. Viceversa la difficoltà di fissare una tradizione linguistica fiorentina appare attraverso i testi del Duecento e come una controprova della sua soggezione ad altre mode toscane, e per ciò stesso della sue tardività.

2. Occorreva superare così la tendenza meccanica a saldare testi e località in forma rigida, a immaginare, ogni volta che la realtà rendeva impossibili le classificazioni, o un ibridismo generico o origini straniere temperate da amanuensi indigeni o origini indigene temperate di miraggi pisani o senesi: «nelle periferie delle città si è fatto scrivere un po' troppo».

Come bene ha visto lo Schiaffini, abbiamo sott'occhio una Firenze in cui i modelli stranieri hanno tentato di penetrare, lasciando una traccia, e nella maggior parte dei casi scompaiono. Questo procedimento, che ha una base storico-culturale solida, si realizza nei singoli esempi con maggiore o minore coerenza. Massima è la penetrazione dei tipi dissoro al posto di «dissero»: ampiamente documentato nel XIII secolo e poi riassorbito, risostituito dal dissero, normale così dal punto di vista del latino come dell'italiano attuale. Non ha importanza la sua natura, morfologica piuttosto che fonetica, di origine forse toscana meridionale: documentato a Siena e a Cortona, da Siena raggiunge Pisa e Lucca, quindi Prato, infine Firenze. Meno documentati a Firenze, ma nella stessa situazione sono i tipi mètteno, dicono invece di 'mettono', 'dicono', di origine pisano-lucchese. Sullo stesso piano è feceno al posto di feciono (per 'fecero'). Altre per 'altri' al singolare proviene ugualmente da Pistoia e Prato; intende per 'intendi' all'imperativo, fin dai tempi più remoti, è riconosciuto come toscano completo, ma non fiorentino, e cioè Firenze è un'isola non sommersa da questa innovazione; lengua, pongo, onto, per 'lingua', 'pungo', 'unto' sono caratteristici di Siena, ma non giungono a Firenze; uomeni si trova a sud e a occidente contro uomini a Firenze; stra per 'starà' sincopato è solo in occidente; antro per 'altro' è attestato fino a Prato.

Neanche in questo caso l'isolamento di Firenze vuol dire immobilità. Qualche esempio di innovazioni fiorentine si trova: ma non si va al di là di atro per 'altro' ricordato da Dante e del tipo Lazzero, lodarò al posto di 'Lazzaro', 'lodarò'. E il recente lavoro di A.

Castellani, conferma sulla base di testi di carattere più popolare di quelli cello Schiaffini, la singolarità del dialetto fiorentino nel quadro della Toscana del XIII secolo.

Di particolare importanza sono i casi in cui la resistenza fiorentina individua Firenze rispetto ad aree non solo toscane ma anche settentrionali. Tali gli esempi della lenizione del tipo *fadiga* diffusa a Pisa e a Lucca, che raggiunge Siena (*fadiga*, *siguro*, *rego*, *segondo*) suscitando reazioni di rafforzamento (*robba*, *doppo*), e manca a Firenze; tale la sibilante *s* registrata da Dante a carico dei Pisani contro la costrittiva *z*, *piassa*, *Fiorenza*; tali i tipi auto per 'alto' pure propri dell'occidente e non di Firenze; tale la epentesi di *i* per rompere lo iato quale Dante già osservò nel lucchese *eie lo comuno* de Lucca con *eie* per 'eÈ, 'è' e compare solo saltuaria per es. in *Andreia*; tale infine dall'altra parse l'ä aretino, che proviene dalla Valle Tiberina e non si estende a occidente di Arezzo.

Nemmeno di fronte a queste penetrazioni l'isolamento di Firenze è assoluto. Lenizione settentrionale acquista diritto di cittadinanza anche a Firenze in casi come *podere*, *luogo*, *sega*, *strada* ecc. Nel caso di *s* intervocalica, la pronuncia irregolare fiorentina di «sorda» e «sonora» sancisce ancora oggi uno stato di cose, intermedio tra un settentrionale costantemente sonoro e un toscano meridionale costantemente sordo.

Queste eccezioni alla formula generale dell'isolamento fiorentino provano la storicità dell'affermazione di una Firenze dapprima appartata, poi sempre più raggiungibile così a uomini come a correnti linguistiche. Esse non infirmano la valutazione generale, valida fino al XIII secolo. Deriva da questo che l'argomento della posizione centrale non ha base storica, perché fino al XIII secolo è una centralità appartata, allo stesso modo che in Sardegna sono centrali i dialetti del Logudoro o a Creta le iscrizioni di Gortina. Solo perché la centralità geometrica è diventata una centralità storico-culturale, Firenze ha potuto cessare di essere appartata per diventare un centro irradiante, e soppiantare la centralità di Pisa, aperta alle vie del mare, o quella di Lucca e Siena e Pistoia, poste su grandi vie di comunicazione.

Ma per quanto queste considerazioni accentuino il distacco fra Toscana non fiorentina normalizzata e Firenze isolata e aberrante, non pare si possa parlare di una struttura particolare del fiorentino, che di un dissoro o di una *piassa* non risente in modo degno di rilievo; né di una predisposizione funzionale del fiorentino ad assumere una posizione direttrice; e nemmeno di una «perspicuità e

bellezza» nella quale «meglio si continuava... l'impronta fonetica della parola di Roma». Anche qui, si deve ripetere, senza un prestigio storico culturale non sarebbe stata la differenza di dissoro 'dissero', da piassa a 'piazza', da fadiga a 'fatica' a determinare le sorti «imperiali» del dialetto fiorentino.

E se è prestigio storico-culturale fiorentino quello che nel XIV secolo fa recuperare il tempo perduto e impone i modelli fiorentini all'Italia tutta, prestigio storico-culturale non fiorentino è quello che nel XIII secolo ha fatto accettare, nelle diverse forme citate, modelli non fiorentini. Il rientro dei nobili dalla campagna, realizzato ai primi del XIII secolo, potrebbe aver portato di peso dei tecnicismi campagnoli, come l'avvento al potere dell'aristocrazia terriera alla fine del VI secolo a. C. ha consacrato nel latino di Roma dei rusticismi di sostanza e di forma. Non mai avrebbe potuto costituire una affermazione di non-fiorentinità.

### III

1. Di quanto la realtà parla in favore di questa specie di purità linguistica di Firenze, di altrettanto la teoria, così dello scrivano spicciolo come degli scrittori, mostra di non considerarla affatto. Dal più umile fiorentino a Dante c'è una compattezza di atti e di teorie nel sostenere che il fiorentino non detta legge e che si deve scrivere secondo modelli che possono venire anche da lontano: da scrivani che poco più in là potevano guardare delle città toscane, e da uomini di studio che guardavano a Bologna o addirittura alla Sicilia. Quando un toscano, Guittone d'Arezzo, provò a scrivere come gli veniva fatto di scrivere, seguendo sì canoni astratti rigorosi ma nello strumento linguistico della sua città natale, ecco che lo stesso Dante lo prese a partito, sostenendo che non era quella la via migliore per avere una lingua volgare di alto livello. Se questo era valido per Arezzo, figurarsi per Firenze. La dottrina di Dante è lineare: il volgare illustre non può essere locale, deve essere aperto e valido per l'Italia intiera, anche se non costituito da una mescolanza di dialetti locali.

Questa universalità della lingua letteraria non è vista però in modo astratto come avviene con le attuali lingue artificiali. La lingua letteraria è vista attraverso un'opera negativa di eliminazione di ciò che è arcaico e di ciò che è locale, proprio come atteggiamento non dissimile dai grammatici dell'età ciceroniana, per i quali l'assillante e il rustico si fondevano nel dare alla giovane tradizione letteraria latina un aspetto rozzo.

Quindi a ragione lo Schiaffini esclude che il volgare illustre sia

una sintesi, astrazione o estrazione dai dialetti. Esso è solo il risultato di una epurazione, dalla quale non si pretendeva che tutti i dialetti fossero colpiti in ugual maniera. Il volgare illustre poteva avere un fondamento non costante, purché non avesse particolari che urtassero, e non si prestasse a quelle accuse di «turpiloquio» che Dante considera carattere comune ai dialetti, dal milanese al toscano.

2. Dante teorico è perciò saldamente legato al mondo nel quale la cultura italiana e la fiorentinità si erano venute svolgendo. Firenze non ha ancora né pretesa né potere di dettar legge in materia di lingua. Ma se la sua tesi del volgare illustre significa un superamento a una sintesi di dialetti, non rappresenta nemmeno un passaggio a un riconoscimento del fiorentino per ragioni che fossero diverse dalle storico-culturali. Si può certo dire che la Divina Commedia è una 'commedia' e non tragedia né canzone. Sta di fatto che la sua lingua, come ha dimostrato N. Zingarelli in un lavoro fondamentale, è il fiorentino, che accoglie i latinismi, gallicismi e dialettismi italiani per ragioni che non sono affatto quelle di renderlo più elevato: forme condannate nel *De vulgari eloquentia* come i barbarismi pisani in -onno, appaiono, nientemeno, nel Paradiso «...terminonno»; volgarismi fiorentini come manicare, introcque per 'mangiarÈ e 'intanto' nell'*Inferno* «...pensando ch' i 'l fessi per voglia - di manicar»; «sì mi parlava ed andavamo introcque». Ma i latinismi come appropinquare, cernere, digesto, igne non arrivano a cinquecento e sono quasi sempre giustificati da ragioni tecniche o stilistiche. I gallicismi come masnada, miraglio, vengiare sono poche decine. I dialettismi come brolo per 'orto' e burlare per 'caderÈ dal settentrione, o sorpreso dal meridione sono ancor meno. Tutti insieme non giustificano l'immagine né di una lingua di Dante sopradialettale né di accoglimenti occasionali e bizzarri. La Divina Commedia è scritta in fiorentino.

Dante si è dunque «contraddetto». Ma la contraddizione, che infirma l'argomentazione logica, non ha nessun peso sul terreno estetico e storico-culturale. Nello scrivere la Divina Commedia, Dante non ha agito in quanto teorico della lingua, ma in quanto artista, che nello strumento linguistico fiorentino ha trovato una realizzazione più adeguata per le sue intuizioni. Felice contraddizione che ci risparmia di misurare artifici e complicazioni di una poesia scritta in volgare illustre, sottomessa a regole esteriori, quasi oggi, da un sostenitore di una lingua internazionale, si aspettasse per coerenza un'opera di poesia scritta in esperanto se non in basic english.

3. Le condizioni storico-politiche che mutano

definitivamente la posizione di Firenze corrispondono ai due primi decenni della vita di Dante. Si capisce che la capacità di espansione di Firenze risale al XII secolo, dalla morte della contessa Matilde nel 1115 agli inizi della sottomissione del contado nel 1197. Sta di fatto che dopo la sconfitta di Montaperti nel 1260 per opera dei Senesi ghibellini, gli avvenimenti determinanti sono stati la rivincita sui Senesi a Colle nel 1267, la sconfitta dei Pisani per opera dei Genovesi alla Meloria nel 1284, la vittoria fiorentina di Campaldino sugli Aretini nel 1289.

Le condizioni storico-culturali si verificano subito dopo. Nelle arti, S. M. Novella si inizia nel 1278. Nel campo delle lettere la prosa del Boccaccio salda la tradizione latineggiante con la giovane fiorentina e affianca al modello dantesco un tronco di tradizione prosastica solido e insieme suscettibile di svolgimento ordinato.

Il nobilitarsi del fiorentino appare nella sua grandezza se si pensa che nelle carte commerciali, a mezzo il secolo XIV, compaiono barbarismi toscani che in quelle del XIII erano assenti. Questo perché, come mi suggerisce A. Castellani, lo spazio vitale fiorentino si è dilatato al punto da accogliere nelle carte d'affari formule caratteristiche di persona in maggioranza provinciali. Nel secolo XIII i barbarismi erano imposti da un prestigio qualitativo che veniva di fuori, nel XIV dal peso numerico di classi inferiori.

Le osservazioni del Bembo alla «fiorentinità» di Dante non sono fondate. La fiorentinità ha significato per Dante aderenza al suo tempo in una forma che due secoli dopo si ritrovava superstite nel solo contado, non più nella metropoli, per lo stesso motivo: la metropoli aperta a tutte le correnti spirituali e perciò linguistiche del periodo d'oro della nostra cultura, si disfa di tutto quello che è sì genuino, ma può apparire a un certo momento come zavorra grossolana, resto di situazioni e ambienti tramontati.

È facile dunque definire nei manuali l'italiano come il fiorentino elevato a dignità di lingua letteraria per le sue virtù intrinseche nell'ambito dei dialetti italiani, quasi si trattasse di un fatto prevedibile, automatico, fatale.

Vorrei invece aver sgombrato il terreno da questi formalismi e da questi semplicismi e aver mostrato un travaglio: il dramma di una tradizione linguistica universale come la latina, isolata in Etruria, e, all'interno dell'Etruria, solcata da forze centrifughe, isolata in Firenze, non per prestigio, ma per povertà e lontananza dalle grandi strade. Dopo di che, raddrizzate le cose da un punto di vista politico, dall'opera di un uomo del vecchio mondo, Dante, ha potuto pren-

dere principio una tradizione nuova, quella che è durata secoli, quella che ci permette oggi, italiani di tutte le regioni d'Italia, nel nome di Firenze e del suo più grande cittadino, di intenderci.

GIACOMO DEVOTO  
da Dalla lingua latina alla lingua di Dante, in *Il Trecento Firenze*,  
Sansoni, 1953, pp. 41-54

## Il Cantico di frate Sole

Il Cantico di frate Sole è il cantico della bontà divina. Non solo l'Altissimo, l'Onnipotente, è anche buono, ma è, nel Cantico, soltanto buono. È il Padre. La lode che sale verso di lui è un omaggio filiale. Le diverse forze della creazione, in cui il suo volere si manifesta, ci sono presentate unicamente nel loro aspetto benefico. Il sole vuol dire la soavità delle aurore, la limpida chiarezza degli spazi; vuol dire la luce e il calore prodigati regalmente a tutto il creato, quasi a simboleggiare l'infinita misericordia d'Iddio. La luna e le stelle sono state fatte da Dio perché l'uomo avesse l'incanto dei pleniluni e delle notti stellate. Il vento e le nubi, lungi dal suggerire delle immagini di tempesta, diventano delle vicende provvidenziali necessarie alla vita.

Nulla, tra le lodi tributate a «sor acqua», che lasci sospettare le sue insidie, le sue terribili collere. Del fuoco son menzionate la «robustezza» e la «forza», ma anche, ed in primo luogo, la bella giocondità, in modo da fare pensare, non alla fiamma devastatrice, ma al calore che ritempra e rallietta. La terra è la sostentatrice e la regolatrice della nostra vita corporea. Non solo tutto è utile, ma tutto è bello. Bello è il sole, belle sono la luna e le stelle, bello è il fuoco. L'epiteto di preziose, ch'egli applica alle stelle ed all'acqua, contiene forse, più che un'idea di utilità, un'idea di bellezza: una bellezza più nobile e rara. Qua e là l'astrattezza sentimentale di quel bello si risolve e determina in luce: il sole è radiante con grande splendore, chiare sono le stelle, coloriti i fiori. Ogni cosa creata insomma esegue verso il resto della creazione, verso l'uomo soprattutto, un comando di bontà. Della bontà è un aspetto la gioia e refrigerio dei sensi umani. La creazione resta una prova della bontà divina anche quando, dopo il sole, dopo le stelle, dopo il fuoco ... si passa all'umanità. Certo il poeta non può pensare agli uomini senza pensare anche subito agli odi che li separano e li armano, alle lagrime che sono costretti a versare, all'Inesorabile che li atterra e dissolve. Ma non ne resta intaccata l'azzurra purezza della sua visione. Al disopra del dolore umano si inarca un lembo di paradiso ove si vedono «incoronati» quelli che hanno sofferto senza rivolta e quelli che in punto di morte si sono trovati concordi con Dio.

Ma il Cantico di frate Sole è soprattutto il cantico dell'umiltà. Ne siamo avvertiti dalla stessa umiltà delle sue parole: le più candide, le più disadorne che mai sieno state adoperate in un inno. A quella straordinaria umiltà formale corrisponde una non meno stra-

ordinaria umiltà nei sentimenti e nelle idee. Esce da ogni particolare del Cantico a figura inconfondibile dell'orante: "Frater Franciscus, homo inutilis et indigna creatura Domini Dei". La laude si apre con una professione d'indegnità (nullus homo ene dignus...) e si chiude con un invito esplicito alla "grande humilitate". Sono, chi ben guardi, momenti ed aspetti dell'umiltà i vari atteggiamenti che assume la lode: l'estasi ammirativa dinanzi alle cose create, quasi l'orante assista al loro uscire dal nulla; il commosso riconoscimento di tutto ciò che dobbiamo al Creatore; il senso della nostra dipendenza da lui, la coscienza cioè che ogni cosa è nelle sue mani e che è lui, sempre e dovunque, la sola volontà, la sola forza operante ("Allumeni noi per loi", "in celu l'ai formate", "per lo quale a le tue creature dai sustentamento", "per lo quale ennallumini la nocte"). I nomi di "frate" e di "sora" con cui vengono chiamate le diverse creature, la bella fraternità francescana abbracciante tutte le creature d'Iddio, sono indici anch'essi di umiltà. Francesco rinuncia in tal modo ad ogni regalità di fronte al creato; si mette al livello di qualunque cosa esistente, anche della più modesta e della più vile; riconosce un fratello nel sole, è vero, ma anche nel vermicciolo e nel filo d'erba. Nessuna ebbrezza panteistica, nessun orgoglio di animo che si allarghi alla misura dell'universo e che in sé assorba il Tutto. Francesco si sente elemento infimo e impercettibile in una moltitudine infinita di esseri, tutti come lui opera di Dio, tutti attestanti la bontà e la potenza divina, tutti bisognosi che Dio li vesta della sua luce e fissi loro il compito su cui giudicarli e redimerli. L'amore di Francesco per le creature è comunanza di "servizio" e di attesa. Comunanza anche di dolore. Francesco le solleva con sé nella chiarezza sovrumana dell'estasi, ma perché riconoscano con lui la loro nullità dinanzi al Creatore, perché lo ringrazino di aver fatto di esse un suo strumento. Si aggiunga che l'amore di Francesco va di preferenza alle creature più umili. Non solo sono menzionati, accanto alle cose più eccelse della creazione, accanto al sole e alle stelle, anche i coloriti fiori e l'erba, ma quel particolare acquista nell'insieme del Cantico (anche se si possa anche per esso trovare un riscontro nei testi sacri) una sua commovente personalità. Intravediamo, grazie ad esso, quanto ci fosse di vero nel candore ingenuo che hanno così ampiamente illustrato gli agiografi e di cui resta documento particolare quel meraviglioso commento del Cantico che sono i Fioretti. È ancora umiltà l'ideale simplicitas che spira da tutto il Cantico, l'idea che da esso si effonde di una vita prodigiosamente semplificata, ridotta alle cose essenziali, alle cose più necessarie e più sane: nel campo materiale,

la luce, l'acqua, i cieli stellati... nel campo dello spirito le sole eterne voci del cuore. È umiltà la "pace" che il Cantico esalta: la rassegnazione di chi perdona invece di vendicarsi, di chi soffre in silenzio invece di protestare e di lamentarsi. Più in generale è umiltà la "santa obbedienza", la disciplina di chi compie fedelmente il suo compito. Ché ogni cosa creata ha la sua speciale missione. Come è compito degli astri rischiarare ed abbellire la notte, della terra produrre le cose necessarie all'umana famiglia, così è compito dell'uomo mantenere intatta nel suo spirito l'effigie divina, riconquistare il cielo come Cristo ha insegnato, baiulando crucem. Conoscere ed attuare la propria legge, sentirla come un atto della volontà di Dio e quindi di una volontà buona, ecco il modo con cui l'uomo e le cose possono fin da questa vita redimersi, e il dolore in "perfetta letizia". Nel Cantico non domina soltanto il concetto di volontà divina; vi si tende ad una sintesi del creato in quanto attui una legge fissata da Dio. Le varie creature sono definite mediante il particolare compito a ciascuna assegnato. L'invito finale che tutte le abbraccia non è soltanto al ringraziamento e alla lode, ma all'obbedienza: "serviteli cun grande humilitate" Degli uomini sono ricordati soltanto quelli che accettano ed attuano la missione di amore predicata dal Cristo. S'intona con questo carattere fondamentale del Cantico il richiamo finale alle "santissime voluntati" in cui bisogna che la morte ci colga se vogliamo ch'essa ci schiuda i regni della felicità eterna. Né può sorprenderci che tra le qualifiche tributate a "sor acqua" ci sia anche quella di humile.

Il Cantico di frate Sole è sì il cantico dell'umiltà, ma dell'umiltà francescana: umiliarsi per essere esaltato. Non è la genuflessione di un imbecille o di un vinto. Con quell'inginocchiarsi dinanzi a Dio Francesco celebra il suo sogno più grande e più bello, il mondo luminoso che la sua dolorante umanità ha costruito al disopra del triste mondo reale. Ché Francesco ha subito anche lui, come testé avvertivamo, lo spietato teologismo dell'epoca; ha avuto anche lui delle ore di mistico annientamento; ma è qui, nel Cantico, soprattutto un uomo e un poeta. Religione ed umanità restano congiunte. Si alleano per aprirgli i regni dell'idillio e per procurargli un anticipo di serenità paradisiaca.

Come il regno spirituale di pace annunciato dal Cristo, l'ideale del Cantico non rinnega la vita, ma rivelava quello che c'era in essa di divino. Dava a tutte le cose - anche alle più modeste, anche alle più terribili - una nuova sovrumana bellezza. La laude delle creature non diceva soltanto la certezza della futura beatitudine, ma

la attuava. Essa cantava alla sua maniera “la forma che l’universo a Dio fa simigliante”, mostrando ogni cosa creata obbediente al comando divino, facendo vibrare nel mondo unificato un’anima sola, la volontà buona di Dio. Senza superar le barriere frapposte dall’ortodossia tradizionale - trascendenza divina, molteplicità naturale, gerarchia degli esseri - essa realizzava già la felicità dei cieli, l’unione con Dio, mercé l’identificazione della volontà individuale colla volontà divina che parla in noi e nelle cose. E il mondo era concepito come una operosa concordia di infinite volontà emananti da Dio, consapevoli della propria divinità. Nella loro fusione fraterna Francesco vedeva compito il sogno di tutta la sua vita: il sogno di una chiesa vivente, vera “immagine della città superna”, coro grandioso, immenso di palpiti affermanti Iddio.

Perciò forse fu sì grande l’amore che Francesco non cessò di portare a quei versi. Non si stancava di farseli ripetere “quando il male si faceva più grave... incominciando la laude egli stesso e poi facendola intonare ai compagni”.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

da *Il Cantico di Frate Sole* Firenze, Sansoni, 1941, pp. 206-212

## Il «Cantico» di San Francesc

A chi ben consideri la struttura dell'opera, questa non si rivela per nulla semplice, integrata o «unitaria» [...]; ma, al contrario, distinta in due parti di tono quanto mai diverso. E che si tratti di una distinzione non priva di conseguenze è facile comprendere [...].

Mi pare che il Casella, natura religiosa di indole idillica, inclinata all'armonia e all'armonizzazione, non abbia abbastanza sentito l'enorme contrasto tra la prima e la seconda parte del nostro inno; tra la metafisica ottimistica che abbraccia tutte le creature all'infuori dell'uomo e il pessimismo etico fondamentale quando si tratta di descrivere l'uomo; tra la teodicea che riposa tranquillamente sull'universo creato e l'agone in cui si trova l'uomo postadamico. Poiché non può essere trascurato che soltanto l'uomo è un potenziale figliuolo prodigo in quanto lui solo conosce una «morte secunda» dopo la morte corporale che partecipa in comune con gli animali e con le piante. In verità, è difficile comprendere perché il nostro studioso citi delle *Opuscula* latine del Santo la sentenza pessimista: *Omnes creaturae quae sub caelo sunt, secundum se, serviant et cognoscunt et obediunt Creatori suo melius quam homo*, senza accorgersi, come pare, che è appunto tipica di San Francesco questa concezione pessimistica della condizione umana che colora tanto la seconda parte del nostro inno (e questo spiegherebbe anche il modo evasivo con cui l'uomo è compreso in quel passivo, *Lodato si*, della prima parte).

Come conseguenza di quanto sono venuto dicendo fin qui, sorge naturale la domanda perché mai, contrariamente ai salmi modelli e al racconto della Genesi che è rispecchiata da quei salmi, San Francesco, rappresentato nelle vecchie biografie francescane in atto di predicare a *cuncta volatilia, cuncta animalia, cuncta reptilia* e particolarmente agli uccelli, abbia ommesso, nel suo elenco delle creature, proprio gli animali. La valutazione pessimistica della condizione umana giudicata inferiore persino a quella degli animali è caratteristica già del pensiero di Sant'Agostino [...].

Comunque si possa risolvere il problema dell'omissione degli animali, è chiaro che l'inno, da coro universale delle varie creature in lode di Dio ad un tratto si trasforma in una predica indirizzata agli uomini contaminati dal peccato originale. Ben si comprende quindi che il predicatore non rifugga dall'uso di parole minacciose per indurre i credenti alla penitenza. Egli, ben a proposito, scoglie per spaventare colori piuttosto neri e se la morte è chiamata sorella,

essa non è affatto quell'essere benigno che il Casella evoca, ma la morte livellatrice che non risparmia nessuno, a cui nullo omo vivente può scampare, insomma piuttosto la morte descritta da Villon:

Je cognois que povres et riches,  
sages et fous, prestres et lais,  
nobles, vilains, larges et chiches...  
Mort saisit sans exception.  
o dal Tasso:

.....

mirò quasi in teatro od in agone  
l'aspra tragedia de lo stato umano,  
i vari assalti e il fero orror di morte.

L'agonia della morte corporale si complica dell'agone che minaccia il cristiano nella sua ultima ora terrena: l'attesa della morte secunda [...]. Fedeli a questo ordine di idee le ultime parole del Cantico non consolano, perché esse accennano alla morte e non alla vita secunda, tanto che la felice alternativa appare soltanto con una formulazione negativa: no li farà male. Cosicché l'inno di San Francesco non termina ottimisticamente con uno sguardo alla vigna di Dio come invece termina il Ritmo Cassinese.

Per tutti questi motivi, credo più che giustificato il rifiuto di accogliere una armonizzazione troppo facile, troppo idillica del Cantico che, di conseguenza, non può essere giudicato un'altra manifestazione del carattere «serafico» del «giullare di Dio». Con la fine dell'inno siamo più vicini a un Dies irae (non a caso scritto dal francescano Tommaso da Celano) che ad un Alleluia:

Mors stupebit et natura  
judicanti responsura.

Tuttavia, pur accogliendo come corretta la mia analisi «disarmonica», come giudicare il valore artistico del Salmo che, considerato secondo la sua più intima realtà, chiaramente desinit in pissem? Con tale interpretazione il Salmo di San Francesco non viene forse ridotto ad un prodotto ibrido (canto delle creature + predica), mancante di unità e, per conseguenza, inartistico? A tale dubbiosa domanda credo poter suggerire un buon motivo per riaffermare il positivo valore artistico del Cantico nel fatto che le due parti, in apparenza disunite, sono in realtà collegate dal tono sempre presente della litania. Riprendendo in esame la connessione dei versetti X-XIV, non possiamo fare a meno di riconoscere che le «lodi» e le «beatitudini» sono fra loro strettamente legate. Dio è lodato in X «per quelli che perdonano» cioè discepoli di Cristo,

non diversamente da come è stato lodato nei versetti precedenti per le altre creature; i beati, quelli di XI e XIII sono uniti con i Laudato si di X e XII; né diversamente collegata è la sora... Morte di XII con sora... Terra di IX. Ne deriva che quando i credenti recitano l'inno, non possono fare alcuna pausa, una pausa che sarebbe come una sosta capace di offrir loro nuova lena. E questo perché il ritmo spinge quasi forzatamente ad accettare le terribili realtà della vita cristiana: sofferenze, morte, possibilità di dannazione; ad accettare anche il terribile guai a quelli che morranno ne le peccata mortali. La dolce tirannia della litania (Laudato si - Beati quelli) conduce tutti, quasi inconsapevolmente, sulla strada della benedizione e della lode di Dio. Ma questa non è la stessa forza naturale della litania sia essa supplica o lode, che, distruggendo il tempo empirico e discontinuo della nostra vita pratica, ci immerge nel flusso della divinità extratemporale, continua, onnipresente; quella forza precisamente che con magici poteri dissolve la nostra vita nell'onnipresenza divina? Si può, adunque, affermare che così e non diversamente San Francesco nel suo Cantico ha ravvivato la magia primitive della litania e la sue forza persuasive teen applicando in anticipo la famosa regola pascaliana: plier l'automate. Appare così evidente che San Francesco è ricorso all'automatico della litania per far sormontare al credente alcune sue intime resistenze (che, forse, erano le sue proprie) ottenendo il risultato di unire le due parti del suo inno. Né si dimentichi che la litania rivissuta dal Santo, anche se pare prolungarsi automaticamente, non è soltanto automatica, perché in verità essa è soprattutto una testimonianza di quella inondazione o invasione dell'onnipresenza divina che avvolge il credente. Si può pertanto dire che questa unità di tono lirico, del tono di elegia anche per verità angoscianti del dogma, trasforma quella seconda parte dell'inno che è un Dies irae in un Alleluia secondo lo spirito di tutto il salmo che, in tal modo, trova la sua assoluta unità artistica. Dopo tutto, non è forse chiaramente verosimile che il Santo nel quale viene per noi tutti raffigurata l'esperenza di Dio sentita nella carne umana del credente (il Santo-giullare che canta e danza per Dio e riceve le stigmate di Cristo); proprio la voce di un tal Santo, così sensibile al divino e che già aveva fatto risuonare sulla sua tastiera la musica mundana; non è verosimile, dico, che questa voce rimanesse, anche nella meditazione dell'agone finale della vita umana, accordata all'Alleluia già intonato sotto gli auspicci del sole, della luce e della speranza? Per parlare più tecnicamente, si può osservare che la melodia dell'inno (qualunque sia stata) rimane la stessa per

tutte le lasse, siano lunghe o corte [...]. La melodia unica si fa l'eco dell'attitudine unica di lode a Dio che il Santo ci propone o ci impone nel suo Salmo; quello stato teopatico che continua nel Santo al di sopra delle resistenze umane contro la morte (prima e seconda) e in cui si può davvero, come dice il Casella, «passare dal cielo alla terra e dalla terra al cielo». Tuttavia si tratta per noi di non ridurre col Casella le difficoltà o resistenze che deve aver sentite il Santo; ma, al contrario, di rilevarle nella loro vera importanza in un momento primo dell'analisi, per poi apprezzare l'armonizzazione artistica di principi contrari effettuata dal giullare di Dio.

LEO SPITZER

da *Romanische Literaturstudien*, 1936-1956 Ubingen, Max Niemeyer, 1959, pp.467-477

## La poesia di Jacopone

Non vogliam dire che [Jacopone] per le folle scrivesse le sue poesie, e anzi pare a noi che non debba accettarsi neppur l'opinione di chi volle le Laude scritte per i confratelli religiosi del Tudertino: bensì soltanto che, mentre cotesti ritmi didattici furono il supremo tentativo di Jacopone per entrare in diretta colleganza con gli altri uomini, proprio essi mostrano, meglio di ogni nostra parola, l'assoluta incolumabile lontananza fra l'esperienza mistica del poeta di Todi e quella troppo più semplice ed umana d'è moti popolari, dell'Alleluja per esempio o d'è Flagellanti.

Che al fallimento umano s'accompagni, in questo caso, anche un fallimento letterario; che cioè, mancando a Jacopone anima vera di maestro, le sue laude didattiche dovessero riuscir fredde quasi in ogni punto, noiose e non prive d'antipatiche dissonanze, questo appare anche più facilmente comprensibile.

Però, dal naufragio dell'esperimento che chiameremo apostolico, si salvano - come abbiam visto - alcune poche reliquie, le quali hanno talvolta un loro effettivo valore poetico e sempre, ciò che più importa, ci additano le direzioni e le vie della nostra ricerca.

Sia che, in esse, noi ci fermiamo a considerare la tristezza dell'anima posta di fronte al mistero di giustizia e di dissoluzione che la morte sancisce e nasconde; sia che invece incontriamo il senso del terrore umano nel cospetto di Dio punitore e vendicatore; o la sete di passione dell'umanità per amor di Cristo crocifisso; o ancora l'anima stessa fatta persona e descritta in figura di fanciulla fragile e gentile; o finalmente anche gli accenni ad un'esteriore acuta psicologia e persino le incarnazioni d'è vizi, nei quali si risente l'eco del flagello che non può mai tacere d'una mordace coscienza - il travaglio cioè d'uno spirito abituato a scrutare in sé anche gli spunti e le possibilità di colpe non mai commesse, anzi appena e con ripugnanza sfiorate del pensiero che vaga indocile -: sempre in ogni caso, dove una luce di poesia o un barlume d'interesse ci sorprenda attenti e bevervoli, troveremo una materia contenuta in limiti sufficientemente fissi, chiari e non difficili a definirsi.

Vogliam dire che tutta la poesia del Tudertino tende verso una lirica commossa e raffinata, che esprima le più delicate e sottili vibrazioni del suo animo e della sua vita religiosa. Quando Jacopone abbandoni del tutto anche l'esteriore paludamento ammaestrativo e moraleggiante, e faccia della sua anima stessa l'inizio ed il fuoco

della sua poesia, e lasci penetrar nÈ suoi versi tutto il complicatissimo dramma delle sue esperienze umane e divine: allora sentiremo di trovarci di fronte ad una piÙ grande arte, della quale avevamo raccolto e vagheggiato fin qui gli sparsi frammenti.

Il fratellino di Todi che, nel primo fervore religioso dopo la conversione, aveva ceduto ad un bisogno di predicazione, non menzognero né volgare ma certo qualche po' esteriore, riuscì poi, come abbiám visto, con l'andar del tempo, a raccogliersi in se stesso, fatto esperto da tante disillusioni e sempre meglio convinto della sua disperata solitudine e della straordinaria miseria e debolezza degli uomini, desideroso di liberarsi nel silenzio dal tumulto delle passioni e delle ire che troppo ancor lo turbavano. Questo processo di riflessione e maturazione s'andò sviluppando in realtà in un periodo di tempo, che è certamente impossibile determinare con precisione, e che può esser stato lunghissimo o esser durato magari tutta la vita del poeta. D'altra parte è chiaro che, anche quando piÙ si faceva strada nello spirito di lui il desiderio di solitudine e di pace, si mescevan poi con esso i contrari istinti che lo spingevano a lotte e polemiche: così come quando dal suo cuore sgorgavano i motivi d'una nuova lirica piÙ profonda e maturata nel silenzio, rimanevano accanto ad essi le velleità didattiche non ancor morte e qua e là trasparenti, con danno maggior e minore dell'organismo poetico, pur nelle laude piÙ belle. Pertanto, sebbene a noi paia giusto tener fermo il concetto che questo processo s'andò accelerando e compiendo nell'ultima parte della vita del poeta, quando piÙ noi lo vediamo acquetarsi, quasi in un'estasi mistica, uscito fuori al fine delle guerre per la riforma della Chiesa e dell'Ordine Francescano: si può ben dire tuttavia che questa lotta durò in lui in ogni tempo: e soltanto a noi, che siam ridotti a giudicar dagli avvenimenti esterni, può sembrare ch'essa si risolvesse in un senso o nell'altro in ciascun istante della sua vita.

Quando lo spirito di Jacopone sostava in questa riflessione solitaria, nella quale la sensibilità sua, già così grande, si faceva piÙ acuta e quasi morbosa: allora gli accadeva di sorprendere in sé tante e siffatte brame diverse e contrastanti, desideri ed opposti terrori, affetti ed angosciose rinunzie, maligne tendenze ed aspirazioni ad un'infinita bontà, impulsi demoniaci e divini: tanto e così complicato intrico di sentimenti e di passioni, ch'egli si ritraeva impaurito e quasi disperato di rinvenir mai piÙ un principio di chiarezza e di salute, e non trovava liberazione se non nel canto ("prorompe l'abundanza en voler dire" [LXXX]).

Nacque forse così quella parte della sua poesia, più veramente lirica e più grande, nella quale i diversi stati del suo animo religioso e le sue solitarie angosce trovano una espressione singolarissima e nuova.

Un motivo unico vive nelle laude di Jacopone che ora ci accingiamo ad esaminare: l'incontro dell'anima umana con Dio. Quel contatto e contrasto dell'umano e del divino, che foggì la sua vita così tormentata e strana e riempì di sé tutta la sua mente e tutto il suo cuore. Perché se questa mescolanza di terreno e di celeste, di finito e d'infinito, di chiaro e di misterioso, con il suo orizzonte ristretto di ombre terribili, è l'ambiente caratteristico dello spirito medievale: certo nessuno più del Tudertino fece di questo comune problema il suo problema, raccogliendo intorno ad esso ed in esso tutto il suo spirito.

Lo studio di questi ritmi pertanto potrà sembrar a taluno monotono e privo di sorprese: ma si tratta d'una monotonia in ogni caso inevitabile, come quella che è propria di tutte le anime individuali, le quali sempre, nÈ momenti in cui la loro vita culmina e si assomma, ritornano ciascuna alla sua primordiale sostanza, dove vive perfettamente distinto e non confondibile un unico accento.

Il che non esclude per altro, neppur nel cave nostro, una certa possibile varietà d'atteggiamenti. Invero la posizione dell'uomo di fronte a Dio non è sempre quella medesima, ma passa per infinite sfumature attraverso una larga e variopinta gamma di reazioni simili e diverse. Le quali tutte posson raccogliersi sotto la comune denominazione d'amore: qualora si intenda però questa parole nel suo più ampio e vero significato, come relazione di amicizia ed inimicizia ad un tempo, consolazione e terrore, fiducioso abbandono e gelosia: giubilo talora, ma più spesso, e quasi sempre anzi, ebbrezza tormentosa ed irrequieta.

L'amore di Dio, inteso come contenuto di una determinate forma poetica, ha tenuto in Jacopone quel posto stesso che, in altri poeti suoi contemporanei, il culto di vaghe e fuggevoli donne beatrix o selvagge: del che ci potrem meglio render conto più innanzi.

È chiaro che, partendo il Tudertino da una siffatta ispirazione, dovesse parergli ogni volta tentatore il motivo della nascita di Gesù: il miracolo della venuta di Dio, così apparentemente semplice e piana, ma piena di tanto altissimo mistero fra gli uomini ignari ed indegni. Spesso infatti è tornato Jacopone al racconto della Natività, con felicità poetica più o men grande, e talora nulla. Tralasciando per il momento la lauda II, che ha versi pieni di dolce bellezza;

osserviamo ora la LXV, nella quale l'Incarnazione diventa un problema, che il poeta pone a sé stesso e faticosamente risolve con aridi raziocinî. Qual è la ragione che ha spinto il Figlio di Dio sulla terra? Un'ebbrezza d'amore, per cui egli "ebrio par diventato - o matto senza senno", una carità nella quale s'abbruciano occultandosi senno, forza e valore, un amore smisurato, cui gli affetti che legano i figli a' padri e alle madri stesse non si posson paragonare. Gesù ha abbandonato per ciò altezza e potenza ed è disceso a ricercar dolor e viltà: "l'amor l'ha sì ferito, - pena li par dolzore". Ed egli parla all'anima, come a sposa, in tono commosso:

Amor, priego, me done, - sposa, ch'amor demando,  
altro non vo cercando - se non amor trovare;  
l'amor non me perdona, - tutto me va spogliando,  
forte me va legando, - non cessa d'enflammare;  
donqua prendi ad amare, - sposa cotanto amata,  
ben t'aggio comparata, - più dar non ho valore.

E l'anima, che intende tutto il valore dell'atto di Cristo, il quale come Dio e uomo è venuto a "trarla di fetore", a farla di serve regina, risponde parole semplici e umane:

A te più che me tutta, - amor, se dar potesse,  
non è che nol facesse, - ma più non ho che dia;  
lo mondo e ciò che frutta, - se tutto el possedesse,  
e più, se ancora avesse, - dariate, vita mia;  
dótte che ho en balia: - voler tutto e sperare,  
amare e desiare - con tutto el mio core...

Demandi che più dia, - amor, questa tua sposa  
che tanto è desiosa - te potere abbracciare;  
o dolce vita mia, - non me far star penosa,  
tua faccia graziosa - me done a contemplare;  
se non potesti fare - tu da l'amor defesa,  
co posso far contesa - portar tanto calore?  
Donqua, prendi cordoglio - de me, Gesù pietoso!  
Non me lassar, mio sposo, - de te star mai privata;  
s'io me lamento e doglio - quando tuo amor gioioso  
non se dà grazioso, - ben par morte acorata;  
da che m'hai desponsata - sarestime crudele,  
lo mondo me par fiele - ed onne suo dolzore.

Voglio ormai far canto, - che l'amor mio è nato  
ed hame recomperato; - d'amor m'ha messo anello;  
l'amor m'encende tanto - ch'en came me s'è dato,  
terollome abbracciato, - ch'è fatto mio fratello;

o dolce garzoncello, - en cor t'ho conceputo  
ed en braccia tenuto, - pero si grido: - Amore!

Veramente, n'È versi citati, il dialogo fra il Redentore e l'anima salvata non è privo d'una certa commozione fervida e dolce; e più ancora quel passar dell'anima da un senso di totale abbandono, attraverso il desiderio d'una più intima e costante contemplazione, ad un grado d'esaltata ebbrezza, che ricrea dall'immagine concepita nella mente la realtà del Dio fatto carne - umana e fraterna carne di fanciullo -, è pieno di verità e di passione.

NATALINO SAPEGNO

da Frate Jacopone Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1969,  
pp. 80-84

## **La poesia di Jacopone**

La poesia di Jacopone è tutta dominata da interessi e problemi psicologici: lo attesta il linguaggio, spesso assai ricco di termini astratti, di natura appunto psicologica e riferentesi alla vita dello spirito, e povero invece di termini concreti e riguardanti le cose materiali. Certe espressioni hanno un significato pregnante, nascono da un complesso lavoro interno e ne sono il segno e il risultato. Un linguaggio cosiffatto è quello di uno spirito librato in un'atmosfera rarefatta, preoccupato del problema della propria perfezione, continuamente tendente verso l'alto, e insieme attento ai propri movimenti, non in modo riflesso e non con l'interesse distaccato e prevalentemente estetico dello psicologo moderno, ma con un senso vigile, direi quasi esasperato, della responsabilità morale che accompagna quei movimenti. Ciò risulta evidente dal comparire di termini e frasi di una concretezza talvolta brutale: sono espressioni di dispregio per sé medesimo, o di aborrimiento per il peccato, che rivelano quale acuto senso Jacopone abbia del contrasto tra la perfezione a cui aspira e la realtà della sua vita e del mondo. Il termine energico, grossolano, plebeo è cercato con l'evidente scopo di dar forza all'espressione, e ciò accade sopra tutto nella prima sezione del laudario iacoponico, che contiene, come si è detto, riflessioni sul peccato, sulla vanità delle cose terrene, sulla morte. Nell'insistenza sul tono violento e sui termini spregiativi si coglie l'odio e direi quasi il rancore contro il mondo e le sue brutture [...]. A volte, per es. nello sviluppo dato al tema, pure tradizionale, della contemplazione della morte, il particolare orrendo è rilevato con grossolana ironia, e sono usate espressioni di immediata efficacia rappresentativa.

Il desiderio di mettere in evidenza il lato vergognoso od orribile, sia materialmente, sia moralmente, crea immagini e paragoni rapidi e inaspettati.

Il senso dei contrasti fra la realtà e l'ideale morale, e l'atteggiamento di lotta contro il male si traduce anche in una tendenza drammatica, che continuamente crea dialoghi e dibattiti, fra il peccatore e la Vergine, fra l'anima e il corpo, fra i cinque sensi, e così via. Anche nei componimenti inizialmente lirici interviene talvolta un interlocutore, un oppositore, che solleva obiezioni, quasi portavoce di una coscienza attenta, guardinga, sospettosa. Sentimenti, facoltà, concetti astratti si configurano concretamente in

personificazioni, presentate pittorescamente di scorcio, con efficace brevità.

Il movimento drammatico è accresciuto dalle frequenti apostrofi, spesso unite all'esclamazione, che non sono un espediente retorico, a cui Iacopone ricorra con coscienza riflessa di artista, ma il frutto di un atteggiamento spontaneo della sua fantasia che continuamente crea di fronte a sé figure concrete da esortare e persuadere, o con cui discutere o combattere.

Il senso del contrasto morale atteggia tutto per antitesi e contraddizioni, che sono così accostamenti di espressioni contrastanti per tono, come di termini di significato contrario.

La stessa sintassi iacoponica, che costituisce indubbiamente una delle maggiori difficoltà del testo, è prova di una psicologia inquieta e combattuta: la prevalenza della coordinazione asindetica sulla subordinazione, che dà un andamento spezzato all'espressione e i cambiamenti di costruzione denunciano la continua reazione morale del poeta di fronte al suo oggetto: è mescolato sempre alla visione un giudizio che modifica e altera l'espressione; biasimo, indignazione, disprezzo sono palesi nello stesso atteggiarsi della frase.

Un fattore morale entra anche nell'atteggiamento di Iacopone di fronte alla propria cultura. Poeta indubbiamente colto ed esperto della tecnica poetica, possiede lo strumento necessario per esprimere le riposte esperienze del suo spirito, per cercare nella tradizione, in un ritorno volontario su tali esperienze, la sistemazione razionale di ciò che ha provato, per tentare l'esposizione dei dogmi della fede. Come uomo del M. E., apprezza la dottrina, ma solo in quanto sia rivolta a fini morali e pratici; la cultura che abbia valore soltanto umano e terreno gli sembra, come ad altri Spirituali, colpevole e peccaminosa, ed egli va oltre gli uomini del suo tempo, non per quello che è espresso, ma per quello che è sottinteso nel suo atteggiamento: perché non ricerca neppure la bella veste, che, adornando la dottrina, la renda accetta. Donde, di fronte agli schemi elaborati di certi suoi componimenti, alle forme culte delle rime che ricalcano tipi latini [...], alle espressioni latineggianti di passi di contenuto teologico, o elevate e astratte delle laudi mistiche, alle reminiscenze e citazioni bibliche dei passi di tono solenne, o di contenuto apocalittico e profetico, ecco certe sprezzature del linguaggio, certi atteggiamenti giullareschi, gli schemi semplicissimi di certe laudi, e in generale le forme grossolane e volgari già accennate, che dicono, a chi studi Iacopone da un punto di vista stilistico, la stessa cosa che talune affermazioni esplicite di disprezzo per la cultura. Il suo-

no aspro e spezzato dei versi iacoponici denuncia la noncuranza ed anche l'ostilità per la bella forma, che è inutile e colpevole ornamento, perché a più profonde e importanti cose si devono rivolgere tutte le forze dell'uomo. L'accusa di rozzezza spesso fatta a Iacopone ha forse la sua radice più che altro nella constatazione di tale asprezza di forma, in parte voluta, in parte ottenuta inconsciamente.

Uno degli aspetti più evidenti delle poesie mistiche di Iacopone [...], è la ridondanza dell'espressione. La pienezza e la violenza sentimentale proprie del mistico sembrano rompere gli argini dell'espressione comune e riversarsi in gridi, in esclamazioni, in ripetizioni, in immagini eccessive e accese.

La mancanza di misura, sia nel senso dell'equilibrio della composizione, sia in quello della calma e limpidezza dell'espressione, l'eccesso del sentimento non domato e purificato, sono difetti essenziali di Iacopone, che appunto per essi è stato più volte condannato come poeta mancato, senza tuttavia che vengano meno l'interessamento che suscita la sua singolare personalità, e il valore reale, che l'espressione, sia pure difettosa e incompleta di essa, possiede. Hanno la stessa origine profonda gli aspetti diversi ed opposti che la poesia iacoponica presenta, e proprio per questo compenetrarsi di pregi e difetti essa lascia perplessi ed incerti ed è così diversamente valutata: la ridondanza è qualità insieme negativa e positiva, segno cioè di equilibrio artistico non raggiunto, di mancanza di disciplina formale, e nello stesso tempo di una ricchezza sentimentale rara. La violenza dell'espressione, tolta al linguaggio amoroso profano, ma con una libertà e crudezza ed anche sincerità passionale singolari, è un fenomeno che, pur ripetendosi in tutti i mistici, assume in ciascuno qualche carattere speciale. In Iacopone l'impeto prevale sul languore proprio di diversi temperamenti. Col linguaggio carnale e acceso di certe laudi siamo già nel campo della metafora, che è un mezzo, in questo caso, per esprimere l'inesprimibile.

FRANCA BRAMBILLA AGENO

da Introduzione a Iacopone Firenze, Le Monnier, 1953

pp. XIII-XVII

## Volgarizzamenti del Due e Trecento

Questa complementarità anche oggettiva dell'attività letteraria originale e del volgarizzamento è importante per la retta impostazione storica del problema delle traduzioni: perché ci invita a disegnare i loro rapporti con lo svolgimento della prosa con linee che seguano il più docilmente possibile i momenti attivi e quelli passivi, i punti di forza e i rilassamenti. La storia dei volgarizzamenti è una striscia scindibile solo per comodità espositive dal fascio luminoso della prosa: la vicenda delle traduzioni risponde, al pari di quella delle opere originali, agli incitamenti di un gusto che si trovava in quegli anni in fase di effervescenza. È utile e necessario rilevare il patrimonio di elementi fornito dall'esercizio della traduzione al prosatore che si sentiva dentro più precisi e prepotenti i nuovi ideali; ma erano questi ideali, man mano che venivano alla luce della sua coscienza (manifestandosi sempre più limpidamente nelle sue opere) a suscitare il suo interesse per i classici, a sfumarne più finemente i tratti prima abbozzati da una finalità pratica e approssimativa: per tradurre vi dev'essere il desiderio di tradurre. E poi la traduzione portata a termine, la traduzione scritta, è una sola delle tante traduzioni che lo scrittore ha fatto per sé, leggendo, penetrando sempre più a fondo nel mondo che vuole conquistare. Vorremmo dunque evitare di attribuire ai volgarizzamenti un'efficacia determinante ed univoca nei rispetti della letteratura originale; e considerarli piuttosto come un riflesso analizzabile della luce che si veniva gettando sul gran mare del mondo classico, attribuendo loro, invece che una precedenza, un ideale parallelismo con le altre espressioni del pensiero letterario. Sostituiremmo insomma la formula: volgarizzamento ~ prosa originale, all'altra superficiale e, se non corretta da infinite riserve teoriche, pericolosa: volgarizzamento e prosa originale.

Il nome di Brunetto Latini è, come s'è visto, quello che con maggior diritto può ambire ad essere citato per primo a rappresentante del nuovo modo di vedere i classici e della nuova concezione del volgarizzamento. Bono Giamboni, che senza turbamenti teoretici ma con vera sensibilità linguistica compiva a Firenze, negli stessi anni, una feconda attività volgarizzatrice, sia per l'indole degli autori scelti, quasi tutti religiosi e medievali (ma Orosio e Vegezio avevano ancora un certo profumo di classicità), sia perché il suo modo di volgarizzare era piuttosto un rimaneggiare che un tradurre, va

collegato con le correnti di gusto piú popolare e di forma piú divulgativa; la sua coscienza della latinità non è certo molto chiara e scaltrita. Ma appunto per questo, e per la costante mancanza di una corrispondenza puntuale col testo latino, il suo stile cosí maturo e sapiente è saggio notevole di una possibilità di amalgama tra le vive tendenze del volgare e quanto dei modelli latini poteva servire al suo maturarsi; saggio che è confortato significativamente da un esame del Libro d'È Vizi e delle Virtudi, dove, assente ogni supporto diretto di un testo latino, la struttura sintattica non subisce alcun cedimento [...].

Nei volgarizzamenti della prima metà del Trecento vediamo concretarsi, attraverso il comportamento del traduttore rispetto al suo testo, quella visione della classicità che circoli letterari e uomini di gusto cercavano di conquistare sempre piú limpida cacciandone la polvere degli anni. Albertino Mussato celebrava gli scrittori latini e imitava Livio; Giovanni del Virgilio esprimeva la sua vena naturalistica in esametri virgiliani che sarebbero stati trascritti dal Boccaccio, quasi a indicarci l'assimilazione in Firenze, delle idee dei cenacoli preumanistici settentrionali; il Petrarca andava a caccia di codici che collazionava da buon filologo e dava la spinta piú potente agli studi classici, mettendosi al centro di uno scambio culturale che nel ricordo della latinità ignorava le frontiere politiche. Col Boccaccio infine venivano a contatto secondo queste nuove idealità, la prosa volgare e lo studio classico: l'andamento della lingua volgare fattasi adulta s'atteggiava immediatamente su un pensiero che già del contenuto classico aveva adottato, come e quanto gli servivano, le strutture.

Lo studio della classicità ingenera nei volgarizzatori uno scrupolo che in precedenza avevano ignorato: mentre la loro stessa capacità stilistica e la loro cultura si sono sviluppate con rapidità da stupire (basta confrontare i prologhi dei volgarizzamenti: per esempio quello di Brunetto al Pro Ligario con quello di Alberto della Piagentina al suo Boezio o quello della quarta Deca di Livio), il testo ispira loro, si direbbe, un timore reverenziale prima ignorato. I primi traduttori erano piú disinvolti: Bono Giamboni rifaceva a modo suo girando al largo delle difficoltà; Brunetto cercava di tradurre con precisione, ma non temeva di incorrere in qualche anacronismo, né aveva scrupolo a trasportare la retorica ciceroniana nell'arringa comunale. Nel linguaggio penetravano di continuo parole e forme nuove, ma pianamente, senza lotta. Invece quanto piú chiaro appare, nel desiderio del possesso, il contrasto della nuo-

va con la vecchia cultura, il traduttore si fa inquieto, teme che il suo linguaggio non sia all'altezza dell'originale, ne violenta lessico e sintassi. Inquietudini di un valore positivo, s'intende; e violenze in cui il volgare mostrerà la propria attitudine a foggarsi secondo formule più complesse; ma in un primo tempo sembra che la lingua si rifiuti, e le traduzioni hanno qualcosa di sforzato e ingenuo insieme, che ci colpisce, specie dopo un confronto con le più antiche. E c'è altro, fra le cause di questo diverso modo di tradurre: c'è che nel Trecento vengono volgarizzati pure i testi poetici, Ovidio prima di tutto, e Virgilio e Lucano (altro, e ben notevole, segno dei tempi). Nel testo poetico il processo espositivo è tenuto insieme, più che dalla progressione dei fatti e delle idee, dall'unità della visione: che è più difficile da riprodurre in sé, e ricreare con la scrittura. Per questa difficoltà, presentatasi pure ai lettori, che erano avvezzi ad altro, ai lunghi romanzi di Francia - e per le durezza, forse, della traduzione - a questi volgarizzamenti arrise minore fortuna (tranne che per quelli di Ovidio, ce lo dice il numero dei codici); eppure essi rappresentano in un certo senso, per l'attenzione ai particolari peculiari e lo scrupolo di fedeltà nella traduzione, la punta massima di codesto sforzo di comprensione e di assimilazione.

**CESARE SEGRE**

Introduzione a *Volgarizzamenti del Due e Trecento* a cura di C. Segre. Torino, UTET, 1953, pp.53-56

## **Società e cultura nella lirica dei siciliani**

Com'è noto la più antica lirica d'arte italiana nacque nella corte di Federico II di Svevia ad opera, prevalentemente, di funzionari dell'imperatore, di suoi parenti o di notabili del regno. È questo un dato su cui bisognerà riflettere sia "perché unico nella storia della letteratura italiana" (com'è stato giustamente detto, e il caso di Lorenzo il Magnifico sarà per molti rispetti profondamente diverso), sia perché ci permette di approfondire i due punti fermi che finora sembrano accertati in merito a questa poesia: vale a dire che quei poeti scrivevano in un siciliano illustre, in un siciliano nobilitato dal continuo raffronto con le due lingue in quel momento auliche per eccellenza, il latino e il provenzale: e che essi accettavano la poetica (i contenuti e le forme) della lirica provenzale. Punti fermi indiscutibili, senza dubbio: e basterà pensare non solo agli esempi di veri e propri calchi indicati dal Gaspari e da altri, ma agli schemi, ai motivi, alle analogie e, soprattutto, alla lingua, nella quale le parole fondamentali - quelle che danno tono e significato a un verso o a una strofa -, le parole che hanno una risonanza o un riflesso sono parole che pur nella forma italiana o, meglio, siciliana, riecheggiano da vicino la forma equivalente provenzale. Alludiamo ai numerosi amanza, temenza, beninanza, contendenza, intenza, doglienza, percepenza, sofferenza, canoscenza, ralenza, plagenza, e alla gioia, all'orgoglio, all'amore fino e via dicendo. Punti fermi, tuttavia, dai quali è illegittimo dedurre che i poeti siciliani fossero imitatori privi di originalità (come ha ripetuto per oltre un secolo la critica romantica), né che la loro originalità - quando si manifesti - vada ricercata negli spunti di poesia popolare che talvolta affiorano sulle acque stagnanti degli schemi della lirica cortese (come ancora oggi ripetono alcuni studiosi anche autorevoli). Perché essi, in realtà, non furono e non potevano essere semplici imitatori: diversa era la situazione oggettiva in cui sorgeva la loro esperienza poetica e diverse erano anche le loro condizioni soggettive. Sarà sufficiente, per rendersene conto, approfondire un poco quel dato a cui abbiamo fatto cenno all'inizio.

Dietro la cosiddetta "scuola siciliana" vi era un organismo statale (il regno di Federico II) ben più complesso e accentrato di quanto non potessero essere le corti feudali a cui facevano capo i trovatori. Vi era la personalità di una monarca (lo stesso Federico) fra le più rilevate, imperiose e spregiudicate dell'intero Medio Evo. Vi era,

infine, una politica che tendeva ad assicurare, con ogni mezzo, all'imperatore l'egemonia su tutta la nostra penisola allo scopo di realizzare l'antico progetto imperiale di sottoporre ad un unico dominio la Germania e l'Italia. Non è il caso di esaminare da vicino le vicende di quella politica e di valutare se davvero il regno di Federico possa essere considerato il primo stato moderno e se egli possa davvero essere salutato come l'anticipatore delle monarchie assolute illuminate (su tali valutazioni in realtà è lecito esprimere numerosi dubbi). Per il nostro discorso è sufficiente sottolineare alcuni elementi che c'interessano più da vicino. In primo luogo il carattere strumentale di tutta la politica di Federico. Egli segue una linea diversa in Germania, nell'Italia settentrionale e nel Regno: in Germania favorendo i principi feudali, nell'Italia settentrionale incoraggiando, dovunque era possibile, l'affermarsi di signorie personali, nell'Italia meridionale combattendo strenuamente i baroni e limitando al massimo il loro potere e la loro autonomia. Tale diversità di comportamento non è casuale, ma tende a realizzare il dominio incontrastato di Federico, ad affermare la sua egemonia nell'Italia e a far prevalere una concezione aristocratica del potere, adeguando naturalmente i mezzi alle situazioni concrete. In tal modo nell'Italia meridionale dove l'imperatore voleva costituire la base personale (e anche patrimoniale) della sua forza non poteva ovviamente tollerare la mediazione o l'interferenza dei baroni; nell'Italia centro-settentrionale dove si erano affermati i comuni con la loro dinamica democratica conveniva favorire lo spegnimento di quella dinamica e l'affermarsi di un unico signore; nella Germania dove proprio il mantenimento dei privilegi e della struttura feudale garantiva una certa tranquillità al potere di Federico non restava che favorire il mantenimento di quei privilegi e di quella struttura. Non meno strumentale è la politica economica tutta tesa nel regno di Sicilia ad ottenere per il sovrano la maggior quantità possibile di mezzi finanziari (anche quando sembra voglia difendere i contadini dai soprusi dei baroni). Di qui il recupero attento e inflessibile di tutte le terre demaniali usurpate, l'ordine fissato persino alla semina e al raccolto del grano, i privilegi assegnati allo stato nella vendita del frumento, l'imposta fondiaria, le varie imposte indirette e l'instaurazione di alcuni monopoli di Stato (fra cui il monopolio del sale tanto esoso per il popolo quanto remunerativo per il sovrano). E strumentale è la politica culturale di Federico: la sua spregiudicatezza ideologica non significa tanto apertura verso forme di cultura moderna, quanto disponibilità verso tutti gli aspetti

nella cultura che potessero tornare utili al suo disegno: è sostanzialmente assenza di principi. Per questo egli può, di volta in volta, far proprie tesi diverse sull'origine del potere imperiale, può servirsi a seconda delle circostanze di armi ideali diverse e anche contrastanti fra loro nella sua lotta contro la Chiesa (fino a far proprie alcune tesi dei movimenti pauperistici). Per questo egli è contro la mescolanza razziale, obbliga gli ebrei a portare un particolare segno di riconoscimento e concentra gli arabi nella zona di Lucera, ma nello stesso tempo utilizza le minoranze concedendo agli ebrei particolari vantaggi nel commercio del danaro e reclutando fra i Saraceni i mercenari delle sue truppe. Per questo egli favorisce presso la sua corte lo sviluppo della cultura tecnico-scientifica propria degli arabi (e non sarà un caso che il maestro di Ruggero Bacone, Pietro Peregrino terminerà proprio nella zona saracena di Lucera di scrivere il suo *De magnetis* sia pure parecchi anni dopo la morte dell'imperatore) e istituisce la prima università di Stato, quella di Napoli, la quale, però, "si distingueva dalle altre del genere in questo, che non aveva per iscopo la scienza pura o l'educazione dei chierici, ma mirava a formare funzionari dello Stato".

Abbiamo insistito sul carattere strumentale e sulla sostanziale mancanza di principi della politica di Federico II, perché nell'ambito di un simile quadro, appare abbastanza evidente che un analogo carattere dovette avere - almeno nel primo impulso che la fece sorgere - anche l'attività poetica dell'imperatore, dei suoi figli e dei suoi funzionari. A Federico II non poteva sfuggire (e non sfuggì) l'importanza che aveva l'egemonia nel campo delle idee e della cultura per assicurare il suo dominio sull'Italia e battere le due grandi forze antagoniste, la Chiesa e i Comuni. Egli aveva bisogno di esercitare la sua forza d'attrazione sui nuovi intellettuali, non più collegati alla Chiesa o di provenienza nobiliare: i giuristi, i notai, i medici e simili che tanto peso venivano acquistando nella vita pubblica. A questo scopo bisognava creare un ambiente culturale laico (e quindi non influenzato dalla Chiesa), non municipale e quindi non influenzato dalle vicende cittadine, fondamentalmente aristocratico (non per nascita, ma per ambizione) e quindi portato ad ammirare il sovrano. A questo scopo, tuttavia, non era sufficiente né l'università di Napoli, come alternativa a quella di Bologna, né l'apertura verso la cultura araba, né la produzione in latino dei suoi funzionari. Bisognava misurarsi anche nel campo della sorgente letteratura volgare, cui tante suggestioni venivano dagli esempi provenzali e francesi. Di qui la scelta del siciliano illustre e l'imitazione della poesia

occitanica. Ma di qui anche le profonde differenze fra i trovatori provenzali e i poeti siciliani. Differenze sul piano della posizione sociale, intanto: essendo i primi cantori professionisti, che passavano di corte in corte e spesso scadevano al livello dei giullari, gli altri funzionari e burocrati di grado elevato e, quindi, "colti dilettranti di poesia". Insomma gli autori di questa prima poesia d'arte in volgare erano tutti degli intellettuali laici, "dei grandi laici naturalmente, impegnati in una lotta senza quartiere contro la Chiesa di Roma: senza di che non si spiegherebbe che ancora ai primi del Trecento il fiorentino Dante si richiamasse a una curiale poesia siciliana, né che di fatto una tale poesia a mezzo il Duecento potesse uscire dalla Sicilia e dal Regno e imporsi all'Italia centrale". C'è di più: lungi dall'accettare l'eredità della poesia provenzale in modo passivo, i siciliani operarono "una decisa selezione" dei temi (riducendoli rigorosamente a quelli dell'amore cortese), una decisa scelta del volgare siciliano nobilitato sì sulla scorta del provenzale, ma arricchito dall'innesto "della rigogliosa cultura cancelleresca", una decisa scelta stilistica che rifiuta le forme più mosse e legate all'elemento musicale e tende, invece, "a uno stile assai più uniforme, a una dignitosa ma più grigia curialitas stilistica". Di qui la limitatezza dei motivi di quella lirica, che canta prevalentemente l'amore in un secolo di lotte feroci e di passioni ardenti, di grandi scoperte e di ardui problemi, di rivolgimenti sociali e di nuovi orientamenti religiosi: nel secolo, insomma, della democrazia comunale, di Marco Polo e di San Francesco. Le lotte fra la Chiesa e l'Impero, fra signori feudali e borghesia cittadina, le ideologie ereticali, l'ansia di conoscenza, le profonde esigenze di una maggiore giustizia somale non hanno eco in questa poesia: oggetto delle cure quotidiane dell'attività pratica di questi uomini di corte, esse non trovano accoglienza nella loro attività poetica. La duplice personalità di questi rimatori immersi, da una parte, nella cronaca quotidiana, realizzatori di un grande disegno politico, partecipi di una cultura multiforme e, dall'altra, monocordi cantori della vicenda amorosa, può essere spiegata soltanto nell'ambito della politica e del clima culturale della corte di Federico. Non già che la scelta di un'area poetica così ristretta e rigidamente delimitata debba essere attribuita a una sorta di autocensura suggerita dalle esigenze dell'imperatore. Anche questo elemento certo non mancava: perché se è vero che nella produzione latina di quegli stessi scrittori non si rifuggiva dagli argomenti politici, sia pure per approdare, quasi sempre, alle lodi verso il sovrano, è anche vero che maggiori preoccupazioni suscitava la produzione

in volgare più facilmente comprensibile da parte del popolo e, nella quale, anche sotto una veste conformista, avrebbe potuto nascondersi efficacemente la critica verso il potere costituito. A tale riguardo non è stato forse finora notato che i primi editti emanati da Fedenco II, dopo la sua incoronazione, nel maggio 1221 alla Dieta di Messina, riguardavano le meretrici, gli ebrei, gli attori (cioè i giullari) e i trovatori erranti: e per le due ultime categorie si stabiliva che dovessero essere poste fuori legge "se avessero osato con canzoni illecite disturbare in alcun modo l'imperatore". Tuttavia nella scelta rigorosa dell'amore cortese come ispirazione unica della lirica siciliana concorrono, a mio parere, elementi assai più importanti. Il carattere aristocratico della corte (e della politica) di Federico, che richiedeva una poesia raffinata, elaborata, altamente intonata, quale poteva essere offerta dalla tematica amorosa e dalla tradizione provenzale. Il rapporto feudale fra la donna e l'amante (l'una intesa come signora e l'altro come vassallo), cioè il tema fondamentale della servitù d'amore, tutte le sue variazioni, e, insieme, le sottili disquisizioni sulla natura dell'amore, ben si adattavano a un ambiente in cui il sovrano era considerato quasi una divinità e il limitato circolo dei cortigiani poteva apprezzare l'elegante schermaglia intellettuale legata alla problematica amorosa, il suo potere di rivalsa sulle cure quotidiane, la manifestazione di sensibilità squisita e di duttilità culturale ch'essa poteva fornire, la separazione netta ch'essa creava fra un'élite capace di apprezzarla e la grande massa che ne rimaneva esclusa. Si aggiunga l'orientamento laico della corte di Federico al quale ben si addiceva il carattere di questa fenomenologia amorosa che si prestava a raffigurare un processo di purificazione dell'uomo (una specie di itinerario mistico) non più indirizzato verso Dio e regolato dalle leggi della Chiesa, ma - su un piano mondano e, naturalmente, senza nessuna intenzione negatrice della divinità - indirizzato verso la donna e la sua esaltazione. Infine un aspetto della cultura medievale, che sembra trovare proprio nella corte di Federico, il suo punto di maggiore rilievo: l'attenzione, cioè, per la tecnica (dico tecnica e non scienza) che consente attraverso l'abilità pratica la soluzione di problemi concreti non sul piano dei principi ma su quello dell'attività applicata) di rispondere a domande a cui non saprebbero dar risposta né la filosofia, né la scienza, né la matematica (e si pensi proprio all'Epistola de Magnete di Pietro Peregrino), e, accanto a tale attenzione per la tecnica, senza che appaia come una contraddizione, il gusto del simbolo, la concezione della realtà come manifestazione visibile di simboli spirituali, delle cose

come una sorta di cifrario dello spirito. Giustamente Battaglia può affermare che la realtà per l'animo medievale è "un'immensa arena di assenze che bisogna recuperare nell'esperienza interiore e decifrare attraverso la fugacità delle loro remote e sbiadite postille: o, meglio, un mondo di presenze invisibili o nascoste che occorre restaurare o resuscitare". E il simbolismo della poesia amorosa doveva particolarmente tentare gli intellettuali della corte di Federico immersi in un ambiente culturale nel quale tanto posto aveva la tecnica: quei funzionari che erano impegnati essi stessi quotidianamente nella tecnica dell'amministrazione dello Stato, della politica, della diplomazia. Il simbolo amoroso diveniva così una sorta di rivale sull'attività quotidiana e, nello stesso tempo, trasferiva in un cifrario spirituale e universale tutti i problemi che l'attività quotidiana aveva posti. In tal modo la poesia amorosa riconquistava sul piano culturale e simbolico quella complessità di significati che sembrava avesse perduto con la limitazione della tematica. E l'amore, sentimento universale diveniva il nodo nel quale s'intrecciavano esperienze di vita, esigenze culturali, proposte ideologiche, atteggiamenti di gusto che rappresentavano il travaglio di un'intera civiltà e la condizione umana di un'epoca storica e che potevano essere intesi soltanto da una ristretta cerchia di privilegiati. Con i siciliani, insomma, ha la sua prima formulazione l'amore come microcosmo che poi diventerà il centro della drammatica esperienza di Francesco Petrarca. Il tema centrale è la servitù d'amore, che dà gioia e dolore, ma a cui l'amante si sottopone volentieri perché sa che prima o poi otterrà la ricompensa. Dipendenti da questo tema sono gli altri, quello della lontananza, con le sofferenze che comporta; quello della gelosia dell'amante o del marito; quello della paura di manifestare il proprio amore o, dopo aver ottenuto l'amore della donna, di perderlo; quello, tutto cortigiano, dei mal parlieri, cioè di coloro che turbano con i loro pettegolezzi la gioia d'amore; quello del rimpianto delle gioie d'amore ormai perdute; quello della primavera; quello della partenza; quello della lode. Tali motivi sono stilizzati nella forma e nel contenuto, senza riferimenti di luogo e di tempo, senza scenario, senza paesaggio: quando la realtà s'introduce nelle analogie è una realtà favolosa e leggendaria come la fenice, la salamandra che arde nel fuoco, la tigre che s'incanta dinanzi allo specchio, il profumo della pantera, l'ira del leone, il canto del cigno, la natura dell'orso, l'usanza del selvaggio. Oppure è una realtà in fondo scientifica, ma ricca di occulti significati e di simboli, come la calamita che invisibilmente attira il ferro; o il lume che al pari

attira la farfalla.

Eppure è proprio da questi temi così convenzionali che i siciliani riescono a ricavare le figure e i motivi esili ma autentici della loro poesia. Motivi e figure che hanno il breve respiro e la leggerezza aerea del mondo raffinato a cui appartengono, dello scenario ideale nel quale si muovono, del lettore ideale a cui il poeta si rivolge, Se i poeti siciliani avessero voluto esprimere, come molti pretendono, un contenuto immediato ed umano, se avessero voluto accostarsi alle libere fonti del sentimento popolare, non avrebbero trovato neppure le parole necessarie per balbettare. Le loro parole non hanno forza espressiva e risonanza al di fuori di quell'ambiente: solo nella cerchia del gusto cortigiano benenanza può far sentire un brivido di felicità, fino può essere l'aggettivo appropriato per l'amore, conoscenza può indicare le virtù della donna. È solo nell'ambito di quel gusto può aver significato il rapporto di dipendenza gerarchica dalla donna o dall'amore e il diritto del subordinato alla ricompensa se ha servito lealmente.

CARLO SALINARI

dall'Introduzione ai Lirici del 200 Torino, UTET, 1968

pp. 9 e sgg

## La poesia siciliana

Dalle corti feudali della Francia meridionale la lirica dei trovatori s'era propagata e imposta nella Penisola iberica, in Italia nella Francia del nord, in Germania, per i suoi ammaliati ideali d'arte e di vita: perché [...] rappresentava in forma aristocratica e tale da poter gareggiare per accorta eleganza con la piú squisita poesia latina del Medioevo, il complesso mondo di sentimenti individuali del poeta e, in ispecie, l'amore spiritualizzato: mondo individuale ma a un tempo collettivo, in quanto rispondeva al sentire di una nobile società cortese. E formalismo, culto dell'io, spiritualizzazione dell'amore [...], dispiegarono un'efficacia palese e diretta sui primordi della poesia europea.

I nuovi doctores illustres - giudici, notai, uomini d'arme o di chiesa, nativi dell'Isola (e sono la piú parte, i piú antichi e i piú celebri), del rimanente Regnum o di altre regioni d'Italia, e comunque legati alla Corte degli Svevi, e che costituirono presto una scuola con un suo gusto particolare - si accordarono alla nota dominante. E poiché nella letteratura ha rilievo ed è pungolo la tradizione o imitazione, essi derivarono dai loro supremi e inevitabili modelli, ma con qualche indipendenza, i concetti e gli atteggiamenti dell'amore di corte col relativo fastoso corredo di convenzionalismi, galanterie e astrattezze; dedussero la forma metrica del discordo; di piú trassero conforto e sostegno ad applicare alla lingua siciliana quella tecnica che era un'eredità latina, continuatasi nel Medioevo e aggravata da buon numero di ingegnosi artifici di concetto, di stile, di versificazione. Confluirono pertanto nel lessico della nostra prima poesia, e in quello dell'antica poesia francese, nel gallego-portoghese dei trovatori della Penisola iberica e nel medio-alto-tedesco dei Minnesänger, i termini dell'idioma d'amore delle corti occitaniche, il quale si fece cosí europeo, ed è considerato come un linguaggio proprio solo di un certo strato sociale, capito solo in un determinato ambiente, tipico insomma di una scuola, ed è stato posto legittimamente a confronto con la terminologia italiana della musica, che godette anch'essa, nei secoli XVII e XVIII, di incontrastato dominio nell'Europa [...].

Ma i rimatori legati alla Corte sveva che, discepoli dei Provenzali e, non meno, dei Latini (troppo spesso tenuti in disparte, questi ultimi, nell'esplorazione della nostra nascente poesia), avevano fine il senso della forma, limpida la coscienza del valore personale della

parola, lavorarono con trepida cura la loro lingua quotidiana, per modo che, nobilitandosi, riuscisse una veste appropriatamente ornata del contenuto amoroso [...].

Per quel ch'è poi della tecnica del verso e della strofa, l'uso trobadorico fece gradire saggi, piú o meno numerosi, di scoperta bravura quasi sempre fine a se stessa: il cumulo delle rime al mezzo, l'avviare ogni strofa di canzone con la parola che chiude la strofa precedente (coblas capfinidas) e il costruire tutte le strofe sulle stesse rime (coblas unissonans) o il ripetere le rime a ogni due strofe (coblas doblas). Ma aiutò anche a perfezionare e sistemare la metrica, abituando a una rigorosa versificazione sillabica e costringendo alla rima perfetta. Così, se il trovatore per non venir meno al rispetto della rima, si riduceva perfino a sostituire il provenzale col francese o forme consacrate dalla tradizione aulica con voci dell'uso basso, il verseggiatore siciliano ricorse, per lo stesso fine, alla lingua latina o a quella provenzale, e avendo un suo còri e un suo amùri da congiungere in rima, si serví di amòri latineggiante o provenzaleggiante (Iacopo da Lentini ha, nell'ibrida lingua toscanizzata dagli amanuensi «Non so se lo savete / com'io v'amo a bon core; / ca son sí vergognoso / ch io pur vi guardo ascoso / e non vi mostro amore») e per accordare con pènu «io peno» un plinu (o chinu) si valse del latinismo plènu (Re Enzo: «Alegru cori, plenu / di tutta beninanza, / suvvegnavi, s'eu penu / per vostra inamuranza»).

ALFREDO SCHIAFFINI

da *Momenti di storia della lingua italiana* Roma Studium, 1953  
pp. 12-15

## Il pubblico colto del secolo XIII

In Italia, molto prima che altrove, la vita politica ed economica si svolgeva in comuni cittadini indipendenti, così che vi prendevano parte molte più persone. La nobiltà feudale (alla quale va unito il ceto dei chierici cortigiani) non aveva importanza culturale nell'Italia settentrionale e centrale. C'era, per esempio a Bologna, Firenze, Arezzo, Siena, un patriziato cittadino relativamente numeroso, la cui composizione spesso si rinnovava, che aveva parte dirigente nella vita pubblica e aveva bisogno di istruzione. Per conseguenza in queste città sorse prestissimo una specie di sistema di istruzione cittadino che produceva un gruppo relativamente numeroso di laici colti e che quale che fosse in esso la partecipazione di istituti ecclesiastici e di persone appartenenti alla Chiesa, aveva un carattere molto più pratico e molto più mondano che nel nord. Se lasciamo da parte la medicina, lo scopo di questa istruzione, che naturalmente era ancora soprattutto latina, era di mettere in condizione di partecipare agli affari della vita pubblica, dell'attività giuridica e notarile, e a questo scopo serviva una propedeutica retorica, chiamata *ars dictaminis* [...]. Essa sovrabbondava di figure ornamentali, era pomposa e talvolta oscura, ciò che sembra contraddire il suo fine pratico. Ma è la tradizione solenne e maestosa delle cancellerie della tarda antichità, rinnovata dallo stile epistolare di Federico II e del suo cancelliere Pier della Vigna; essa offre ora un gradito mezzo di espressione per la coscienza indipendente e per l'orgoglio politico dei comuni e dei partiti. L'influenza di questo stile sulla prima letteratura in lingua popolare è grande, ed è rafforzata dall'arte poetica dei provenzali del *trobar clus*, anch'essa ispirata dalla retorica manieristica, oscura e difficile; nei provenzali si trovano anche i primi esempi di poesia politico polemica in lingua popolare. Inoltre nella poesia italiana agisce anche il forte realismo popolare e la mordacità e la poesia religiosa delle laudi, anch'essa popolare ma formata anche alla tradizione biblico-tipologica; e vi appare infine l'influenza della concettosità e della tecnica della discussione scolastica.

Verso la fine del XIII secolo le influenze pratico politiche, popolari, manieristiche e filosofiche si fondono nella formazione della letteratura italiana e danno un nuovo orientamento ai motivi cortigiani; e si trova un altro ceto di persone alle quali la letteratura si rivolge. Benché non abbiamo alcuna idea molto chiara sul corso d'istruzione consueto nelle famiglie del patriziato urbano - anche

sull'educazione di Dante non sappiamo pressoché nulla, soltanto ciò che egli stesso dice nel Convivio II, XII sui suoi studi di adulto - in ogni caso è chiaro che all'istruzione e alla cultura prendeva parte un numero di persone molto maggiore che altrove, e che molto presto la lingua popolare fu usata in modo più indipendente, per scopi più importanti e con maggiore dignità. Prestissimo, già nella seconda metà del XIII secolo, si forma un gruppo di poeti che non è né feudale e aristocratico né clericale, che usa la lingua popolare per dire cose che non sono affatto popolari, che contrappone, in modo più concreto di Jean de Meun, per esempio, la nobiltà del cuore a quella della nascita, che, sebbene continuamente impegnato nella vita pratica e politica, dà l'impressione di una lega segreta di iniziati, che fonde nelle sue poesie l'elemento mistico-erotico, il filosofico e il politico in una unità spesso difficile da spiegare, e che cerca, con maggiore chiarezza e consapevolezza di chiunque altro, di raggiungere uno stile elevato nella lingua popolare.

Chi è il pubblico per la poesia di questo gruppo, del gruppo del Dolce Stil Nuovo, come lo chiamò Dante, il più giovane di quei poeti? Non si può rispondere con precisione a questa domanda; con precisione molto maggiore si può mostrare come i poeti si immaginassero il pubblico al quale si rivolgevano. Fin dal principio essi si rivolgono a una élite, alla élite del «cor gentile», e fin dal principio cercano, facendo appello ai pochi e respingendo i molti, di creare questa élite e di darle coscienza di se stessa. Questo atteggiamento è rintracciabile già in Guido Guinizelli ed è molto forte nel Cavalcanti; molto accentuato è nella Vita nuova e nelle canzoni di Dante; si manifesta anche nel Convivio, e qui con un particolare orientamento contro gli eruditi latini e per i «colti» in lingua popolare. Questa è la testimonianza più importante che noi abbiamo, attorno al 1300, per l'esistenza di un pubblico colto di lingua popolare, e voglio riportarla qui benché sia molto nota: «Ché la bontà dell'animo, la quale questo servizio (cioè l'interpretazione allegorico-filosofica delle sue canzoni contenuta nel Convivio, oggetto molto difficile) attende, è in coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciato la letteratura (il latino) a coloro che l'hanno fatto di donna meretrice; e questi nobili sono principi, baroni e cavalieri, e molta altra nobile gente, non solamente maschi; ma feminine, che sono molti e molte in questa lingua (l'italiano), volgari e non letterati (la cui lingua di cultura è la lingua madre italiana, non la latina)».

L'elaborazione completa del rapporto col pubblico, così come

nasceva dallo Stil Nuovo, appare per la prima volta nell'altra grande opera dantesca in lingua popolare, nella *Commedia* [...].

Dante si creò un pubblico, ma non lo creò solo per sé: creò anche il pubblico per i successori. Egli formò, come possibili lettori del suo poema, un mondo di uomini che non esisteva ancora quando scriveva e che si costituì lentamente grazie al suo poema e ai poeti che vennero dopo di lui.

ERICH AUERBACH

da *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 267-269; 282

## **I poeti del Trecento**

Il Trecento è caratterizzato, a paragone del secolo precedente (in cui acquista un rilievo predominante l'esperienza della lirica d'amore, dai siciliani agli stilnovisti, riflessa in forma consapevole nella dottrina del *De vulgari eloquentia*), dalla straordinaria pluralità e varietà delle voci in cui si esprime il sentimento di una cultura letteraria assai più complessa e insieme più dispersiva e obbediente a molte sollecitazioni discordanti.

Tre grandi nomi, consacrati in un canone a buon diritto tradizionale, segnano i momenti essenziali di questa cultura; ma appunto, con la loro grandezza, accentuano a dismisura il distacco e la povertà delle esperienze minori; mentre, con la loro successione, sottolineano la complessità di cui si è detto, l'irrequietezza e il rapido trasmutarsi dei riflessi culturali e letterari di una struttura sociale, che in breve giro di anni vede un po' in tutta la penisola frantumarsi le istituzioni comunali, disgregarsi il sistema dei rapporti economici ad esse corrispondente, costituirsi le Signorie e i Principati, prepararsi insomma, con varie alternative e attraverso lotte aspre, e non senza discontinuità cronologiche determinate da specifiche situazioni locali, quello che sarà per secoli l'assetto relativamente stabile della società italiana e della sua cultura. Un'età, dunque, per eccellenza, di transizione; segnata da alcune fortissime personalità di orgogliosi pionieri e capostipiti della civiltà moderna, e da una folla di tentativi e di esperimenti, in cui si rispecchia la vita difficile, contraddittoria, irta di delusioni e di utopie, di un mondo che si dibatte nella travagliosa ricerca di un nuovo ordine politico morale ed intellettuale.

Intendere questo travaglio significa infine rendersi conto di quel fenomeno storico complesso e bifronte, che si suol designare, rispetto allo svolgimento della cultura, col termine di *Umanesimo*, e al quale si riconnette non a caso, nella secolare tradizione storiografica, per quanto si riferisce all'Italia almeno, un'alterna vicenda di valutazioni discordanti: ora disposte a ritrovarvi le premesse e i fondamenti della grande lezione rinascimentale e della sua funzione europea; ora, soprattutto nella critica ottocentesca e romantica, portate piuttosto a puntualizzare in esso l'inizio o il sintomo di una crisi, di un'involuzione profonda della società italiana e l'espressione, se non proprio la causa, del mancato sviluppo di una cultura nazionale autonoma. La chiave per un'interpretazione più

persuasiva dell'Umanesimo, che risolve in un nesso dialettico questo contrasto di valutazioni, sta forse proprio in uno studio più attento del Trecento italiano; perché è proprio nell'Italia del secolo XIV che si elabora primamente il volto della moderna civiltà dell'Europa; ma questa scoperta di una nuova prospettiva culturale ed umana viene anche con l'esaurirsi di un promettente rigoglio di civiltà politica e reca con sé il germe di quella dolorosa scissione, caratteristica di tutta la storia italiana per secoli, tra la coscienza politica e la vita intellettuale e morale, fra il cittadino e lo scrittore.

L'Umanesimo, in quanto invenzione di una nuova tavola di valori culturali ed umani che politicamente si contrappone al Medioevo ascetico e feudale, è invero la coscienza, fatta esplicita e chiara, della civiltà borghese dei Comuni: la scoperta dell'iniziativa dell'uomo creatore dei suoi beni e della sua fortuna; l'esaltazione dell'intelligenza e dell'astuzia mondana, della potenza e della ricchezza terrena, e anche delle umane passioni, della dignità dei sentimenti e del loro complesso caratterizzarsi; donde l'esigenza del realismo narrativo e del lirismo introspettivo nella letteratura, dell'antiscolasticismo nella filosofia, e nell'etica una più spregiudicata attenzione alla casistica dei valori sociali ed individuali; avvenuto insomma di una concezione laica della vita, legata a interessi concreti, consapevole delle sue forze, inizialmente ottimistica, esuberante e avida di progresso. Ma nel momento stesso in cui questa nuova coscienza umanistica perviene in Italia alla sua maturità, già la struttura sociale, in cui essa si era venuta elaborando, è entrata in una fase di decadenza, ha iniziato il suo processo di disgregazione e s'avvia a una rapida rovina. La rivoluzione politico-economica, che ha la sua espressione nel Comune italiano, recava nel suo seno anche il germe di questo capovolgimento delle prospettive culturali, che giunge alla sua pienezza, dopo una lenta elaborazione sotterranea, nella civiltà trecentesca, nelle opere dell'Alighieri, del Boccaccio e del Petrarca; ma questa raggiunta maturità si rivela dal principio tormentata e intimamente scissa, ha lo splendore troppo acceso e un po' fragile di un fiore sradicato che consuma in un effimero fervore le sue linfe superstiti (e non darà frutto); il fastigio supremo di una civiltà viene così a coincidere con i primi segni della decadenza, in un'atmosfera di decoro e di raffinatezza, che prepara da lontano i trionfi dell'accademia e della pedanteria filologica. Interpreti e attori al tempo stesso di questa vicenda contraddittoria, in cui si celebra il nascimento di una grande cultura moderna, del suo splendore, del suo orgoglio polemico e delle ragioni del suo imminente decli-

no, sono i protagonisti della civiltà italiana trecentesca.

Dante, cresciuto nell'ambito di una civiltà comunale già lacerata dai profondi dissidi interni e segnata dalle gravi insufficienze politiche che ne fanno presentire il non lontano sfacelo; egli stesso partecipe e martire di quelle lotte; si tiene tuttavia aggrappato con tutta la sua umanità e la sua dottrina a quella realtà di vita politica e di costumi e di ideologie etiche e religiose, e la elabora in una vasta sintesi, che è cronaca insieme e profezia, somma filosofica e rappresentazione di fatti e di uomini, l'opera più assoluta e al tempo stesso la più legata alla problematica spicciola del suo tempo, la più universale e anche la più italiana e dialettale di tutta la nostra letteratura.

Il Boccaccio, che opera nel medesimo ambiente fiorentino, ma in uno stadio di involuzione più profonda, è già lontano dall'atteggiamento dantesco di partecipazione, e anzi alieno dall'intenderlo e dal giustificarlo, già propenso a stabilire fra la letteratura e la vita quotidiana un distacco, in cui si celebra la nuova teorizzata libertà e dignità del letterato; ma è ancora aperto alle sollecitazioni di un'esperienza di costume e di moralità concreta, da investire con le armi dell'ironia e della satira, non ha ancora rinunciato, nel nome di un'ideale solitudine, alla dialettica dei rapporti sociali, che anzi lo appassiona intensamente con la sua varia e vivace casistica; accoglie pertanto con nuovo vigore il patrimonio della cultura borghese, inventiva e polemica, psicologica e narrativa, e lo riassume trasportandolo su un piano di estrema raffinatezza letteraria, ma conservandone la straordinaria ricchezza di fantasie e di rappresentazioni, di tipi e di situazioni comiche romanzesche e drammatiche.

Il Petrarca, infine, sciolto da ogni legame diretto con le vicende della lotta politica italiana e, pur attraverso le varie relazioni con i principi e i signori di cui accetta il patrocinio, sempre attento a salvaguardarsi un rifugio più o meno illusorio di libertà intellettuale e poetica, è il simbolo più schietto del tardo ideale umanistico, con la sua cultura distaccata e fragile, tutta chiusa in un labirinto di sottili esperienze individuali, lirica e idillica, solitaria ed astratta, sebbene intensamente vissuta nella sua astrattezza, la cultura che vive nel Canzoniere e che si proporrà naturalmente a supremo modello dei letterati italiani per almeno tre secoli.

Dante, Boccaccio, Petrarca additano i momenti più importanti, le fasi di un trapasso, di una trasformazione radicale delle strutture politiche, dei costumi, delle concezioni del mondo. In essi l'esperienza culturale attinge a quel supremo rigore che caratterizza le

punte più consapevoli e riflesse di una civiltà. I minori del Trecento sono invece lontanissimi da un rigore siffatto, come pure da quello scolastico, ma pur sempre indice di una vicenda intellettuale cosciente delle sue direttive e dei suoi limiti, che aveva guidato e regolato i progressi dell'attività letteraria del secolo XIII. Essi presentano un quadro più vario ma più incerto, più difficile ad affermarsi, più dispersivo e più ibrido, in cui galleggiano i residui inerti di una cultura già spenta e ridotta a bagaglio di formule astratte, ma anche affiorano a tratti voci nuove, più facili e cordiali.

Guardate i lirici, ad esempio. Ciò che più spicca, a paragone della coerenza della scuola dai siciliani allo Stil novo, è proprio il carattere estremamente empirico dei loro tentativi, la loro riluttanza ad accettare un sistema preciso di schemi contenutistici e di linguaggio, la prontezza con cui obbediscono di volta in volta alle suggestioni più disparate dell'ambiente: insomma una cultura ed un gusto tipicamente informi. Se nei primi anni del secolo registriamo una fioritura di mediocri rimatori che riecheggiano dall'esterno l'insegnamento degli stilnovisti, con una totale incapacità di adesione sostanziale; se per contro negli ultimi decenni del Trecento in un clima di stanchezza e di esaurimento fiorisce l'illusione arcaizzante ed erudita dei letterati intenti a risuscitare il fascino di quella lirica preziosa, su un piano meramente verbale di più o meno decorosa accademia; ciò che conta è piuttosto l'apporto di una folla di piccoli maestri dei quali è assai più arduo definire un'immagine e un'impronta stilistica, e la cui importanza consiste forse soltanto nell'immediatezza con cui riflettono i dati di una cultura disgregata e ibrida, adattandoli alle mediocri esigenze della loro incerta e torbida biografia: da Fazio degli Uberti al Corregiaio, dal Vanzozzo ad Antonio da Ferrara, da Giannozzo Sacchetti a Simone Serdini, dal Bonichi al Faitinelli ed al Pucci, dal Soldanieri al Donati e al Prudenzani. Non a caso alcune di queste figure sono estremamente vaghe e sfuggenti alle ricerche del filologo; e quando anche i dati documentari son sufficienti a permetterci di stabilire con esattezza i limiti dei singoli canzonieri, il risultato non ci appare meno inconsistente per l'affiorare di una molteplicità di elementi contraddittori, che non riescono ad assestarsi, caso per caso, in una fisionomia unitaria.

Ciò che conta è la varietà grande, dall'uno all'altro, degli spunti e dei motivi di ispirazione; e in tutti la presenza di una sollecitazione autobiografica immediata e di una continua occasionalità dei temi, e insieme l'esigenza di un vario sperimentare di forme e di

tecniche e di linguaggi aperto tutto in una volta agli echi della grande tradizione trobadorica e dantesca, alla suggestiva novità del lirismo petrarchesco, alle eleganze fiorite della poesia musicale, al «parlato» incisivo e mordente dell'Angiolieri, al gusto dei suggerimenti popolari, allo squallido mitologismo ornamentale dei grammatichi pre-umanisti. Senza dire che poi tutte queste ed altre reminiscenze e maniere, non solo si succedono, ma si alternano, si intersecano, si mescolano di continuo in uno stesso autore, talora in un solo componimento. Si tratta per lo più, non di poesia, ma di letteratura: di una letteratura per altro irrequieta e mobilissima che attraversa zone intense, e solo verso il finire del secolo approda ai malinconici esercizi di un generico squallore.

Non diversamente, nei poemi allegorici e didattici, vedete come dal serio impegno dei testi più antichi si passi solo a poco a poco al modo dispersivo e tutto esterno degli esempi più tardivi, in cui l'allegoria è poco più che un gioco e un pretesto per accogliere e legare alla meglio una somma di minute esperienze di vita, e più spesso di letteratura.

Non è il luogo qui di indugiare in una descrizione dei nomi e dei testi singoli. Basterà, dopo aver riconosciuto questo frantumarsi degli elementi di una cultura letteraria in una moltitudine di esperienze individuali, e talora nell'ambito persino di una singola esperienza, dar rilievo alle figure e ai fatti più salienti: oltre i rimatori già ricordati (e il fenomeno, che essi incarnano di un allargarsi e ramificarsi capillare degli interessi letterari in tutte le parti della penisola), all'alba del secolo, la pungente fantasia satirica e mimica dell'autore del Fiore, la robusta vena gnomica e l'infinita curiosità di Francesco da Barberino; più tardi, la pubblicistica un po' pettegola, ma arguta schietta e fantasiosa di un Pucci; e, con essa, che è forse l'apporto più importante e significativo, la dovizia inconsueta dei testi popolari e semipopolari. Cantari, serventesi, laude e rappresentazioni sacre, frottole, strambotti, favole e proverbi: è tutta una ricca letteratura che rappresenta la maggior somma di invenzioni e di modi veramente nuovi in questa poesia minore trecentesca, e, soprattutto nei cantari, oltretutto la più fertile di schiette, se pur tenui, emozioni poetiche, anche la più attiva, in quanto è quella che maggiormente opera a svincolare anche la letteratura ufficiale dagli schemi del passato, ad aprirle nuove vie, ad offrirle temi inusitati e fecondi. Anche questo rilievo inconsueto che acquista nel Trecento la letteratura popolare, ci aiuta a definire gli aspetti minori di una civiltà caratterizzata appunto dai segni della molteplicità, della varietà, dell'estre-

mo empirismo dei tentativi e dei linguaggi; il che comporta anche nonostante tutto il senso di una più larga apertura, di una più varia ricchezza, e cioè l'affacciarsi, almeno potenziale, di una problematica letteraria più duttile e in parte più moderna, più promettente, che per altro, nel trionfo dell'ideale umanistico (che tende sempre più a svincolarsi dalle sue origini e ad affermarsi nella sua astratta assolutezza), era destinata a rimanere da noi senza proseguimento e sviluppo.

Oltre tutto, è proprio da questi testi minori, dove il valore documentario prevale quasi sempre sul proposito artistico, che noi possiamo ricavare meglio l'immagine reale del secolo: un'immagine minuta varia, contraddittoria se si vuole, e nell'insieme torbida e angosciosa. L'impressione che sorge più insistente [...] è un'impressione di decadenza, che investe e travolge tutte le forme di una civiltà. Mentre un sistema di rapporti umani e civili si spezza e cede il posto ad un altro, in cui più angusto è il margine concesso all'armonico sviluppo della vita individuale, il cuore degli uomini sembra stretto da un senso di paura e di sconforto.

I grandi istituti, su cui poggiava l'assetto della cristianità medievale, sono ormai vuoti nomi. La Chiesa, lacerata dagli scismi e dall'interna corruzione, ha smarrito il senso della sua funzione: in alto, prelati lussuriosi e simoniaci; in basso, preti e frati ipocriti e avidi di guadagno e di sopraffazione. I compiti affidati ai vicari di Cristo «sono tutti trasmutati In sparger sangue e vender benefici, In vizi scellerati», afferma Antonio da Ferrara; e Giannozzo Sacchetti conferma che «ipocrisia... per sacerdoti ogni ben dissigilla»; e Pietro Alighieri ritrae i principi della Chiesa «tratti a lussuria e a ricchir parenti»; e Braccio Bracci stupisce che le forze dello spirito e una dottrina di pace siano messi al servizio degli interessi terreni e ridotti a strumenti di guerra: «El Vangelo di Dio leggesti invano, Che pace predicò per ogni via, E tu fai guerra e metti in resia...». L'invocazione di una giustizia di Dio, che sopravvenga ad atterrare l'«avara Babilonia», è così frequente da diventare quasi un luogo comune; mentre da ogni parte insorge la richiesta di una riforma profonda di tutta la vita religiosa. Né minore è la vergogna, e più ridicola l'impotenza, dell'Impero; sempre più evidente appare la vanità di ogni speranza riposta in un suo intervento, che rimetta ordine e giustizia negli Stati della penisola. La situazione dell'Italia, nei suoi rapporti soprattutto con l'autorità imperiale, è efficacemente riassunta nelle parole di uno scrittore pur di tradizione ghibellina, Pietro di Dante: «rege senza possa e leggi vane»; un sovrano che «è teunto più a

ciancia Che non fu mai il ciocco delle rane» e per causa del quale «quasi a tiranno è ogni terra».

Ma più grave del declino delle istituzioni medievali è la profonda crisi degli ordinamenti del Comune. Già nei testi più antichi, anche in quelli dove la nuova concezione del costum borghese si esprime in termini più orgogliosamente polemici, come nel Fiore, o in quelli che teorizzano in modi ingenui le idealità della classe dirigente, come i trattati di Francesco da Barberino o la canzone del «pregio» di Dino Compagni, il lettore intravede di scorcio il rovescio reale di una condizione apparentemente vivace, florida e superba: venuta meno l'onestà delle relazioni mercantili, corrotte le magistrature, resa venale la giustizia, smascherata l'ipocrisia dei giuramenti cavallereschi. E il lamento cresce negli anni seguenti (perfino sulle labbra dei modesti fiorentini, di un Pucci, di un Adriano d'È Rossi), quanto più si fa grave dall'esterno e dall'interno la minaccia delle soluzioni violente, della rivolta del popolo minuto ovvero della prepotenza degli avventurieri spregiudicati e fortunati. Il Comune non è riuscito a creare un sistema stabile di ordine e di giustizia; le lotte civili hanno preso il sopravvento; il contado è rimasto distaccato ed estraneo, se non ostile. La storia di Firenze, fra la tirannide del duca d'Atene e il tumulto dei Ciompi, è quasi un simbolo dell'interna debolezza e dell'incapacità di sviluppo degli ordinamenti comunali.

Perfino l'affermazione della ricchezza e della potenza, che era stata in un primo tempo l'orgogliosa affermazione di un modo nuovo terreno e mondano di concepire la vita, si vien rivelando a poco a poco nella sua grettezza e diventa la norma e il presupposto di un'ingiustizia più profonda: «E il mondo vile è oggi a tal condotto Che senno non ci vale o gentilezza, Se È non v'è misticata la ricchezza La qual condisce e 'nsala ogni buon cotto», afferma Pieraccio Tedaldi; e Niccolò Soldanieri rincalza: «Il vulgo cari Tien zappator pur ch'egli abbian denari... Al mondo è maggior chi ha più fortuna». La querele per un siffatto travolgimento dei valori si estende e sottolinea l'ingiustizia dei rapporti sociali: al povero tutto è negato; anche le offese perpetrate a suo danno restano impuniti; una società dura e gretta lo condanna a una condizione di servitù senza speranza di redenzione. E mentre per alcuni, pur nelle forme familiari di una ideologia religiosa e di un richiamo all'ideale evangelico, la povertà è bandiera di lotta e segno di protesta; altri sorgono a smascherare il carattere utopistico di questo cristianesimo arcaico e mettono in luce la natura reale della povertà, fonte di corruzione. di avvilimen-

to e di disordine. Ma questo senso di uno squilibrio profondo dell'assetto sociale resta pure, come il segno di una minaccia incombente, il rimorso di una legge infranta, l'ansia di una giustizia inafferrabile, e risuona con modi e toni vari nelle prose e nei versi del tempo. Fin nelle laude religiose si insinua l'utopia di un mondo dove gli uomini siano finalmente uguali: «Se noie tutte avemo un pate, Donqa semo noi frateglie: Perché non semo agguagliate De ricchezza onnechiveglie?». E sullo sfondo della polemica arditissima del Fiore balena ad un tratto con straordinario vigore di rappresentazione, l'immagine delle plebi affamate e derelitte: «E quand'io veggo ignudi qu'È truanti Su' monti del litame star tremando, Che freddo e fame gli va si accorando Non posson pregiar nè Die né santi, El più ch'io posso lor fuggo davanti...».

In un mondo così turbato dalla coscienza dell'anarchia e della ingiustizia che lo pervade, anche la minaccia della tirannide può assumere la maschera di una speranza di ordine e di pace sociale. La signoria di uno solo può parere che assicuri, in certi limiti, una parvenza di uguaglianza e perfino, per i più oppressi e perseguitati, di maggiore libertà. L'esperienza tuttavia dissipa ben presto le illusioni: «nella terra del tiranno Folli son quei che vi stanno», ammonisce Francesco da Barberino; e il Saviozzo, o chi per lui, ribadisce: «Tiranno tira a sé tutte sue voglie: Chi priva dell'aver, chi della vita; A chi toglie la figlia, a chi la moglie»; mentre Pietro Alighieri mette in guardia contro i «nuovi pubblicani» che «rodono ognor con peggior morso».

Ad ogni modo, sopra tutte le delusioni, resta ferma l'invocazione ansiosa, insistente, dolorosa, di un ordine nuovo che dia finalmente tranquillità e sicurezza a tutti: la pace, qualunque essa debba essere, ordinata da un imperatore o promessa da un pontefice, meglio consapevoli delle loro funzioni, o magari imposta da un tiranno alle comunità faziose e rissose. L'immagine della «dolce pace e presente, bene supremo e sempre inafferrabile, a tutti gli spiriti; sorregge le speranze degli esuli; ispira le riflessioni e i moniti dei cittadini più pensosi; risuona sulla bocca anche dei retori; è usurpata al servizio delle più varie propagande.

Intanto, nell'assenza di un assetto durevole e ordinato dei rapporti economici civili e morali, l'uomo si sente come un fuscello in balia di forze estranee che lo opprimono. La Fortuna signoreggia il mondo: sia poi essa sentita, come talora avviene, quasi cieca ed informe potenza del caso, o ancora come espressione dell'impenetrabile volontà di Dio, o magari come una specie di forza materiale di

fronte a cui l'uomo di cuore si erge, non vittorioso, ma pur tenace nel rivendicare la sua superstite umana dignità. Ai più neppure questa impotente rivendicazione di dignità è concessa: «Contra Fortuna non si puote andare», dichiara Vannozzo, «Né può per predicanza o per sermone Corso de stella un momento cessare». Non resta che acconciarsi ai cinici precetti dell'anonimo: «Per consiglio ti do di passa passa...», o a quelli più avviliti che van sotto il nome di Bindo Bonichi: «Un modo c'è a viver fra gente: ...Cessa da' magri e accòstati a' grassi...». L'impressione che si leva da molte di queste pagine è quella di una civiltà che si estingue, con i suoi ordini politici e morali, e anche con la sua pazienza e la sua poesia: al lamento di Giovanni Quirini per la morte di Dante («Or son le Muse tornate a declino, Or son le rime in basso descadute») risponde alla fine del secolo quello di Franco Sacchetti per la morte di Boccaccio (Or è mancata ogni poesia E vote son le case di Parnaso).

Al lettore accorto non sfuggerà il ricorrere frequente da un testo all'altro di alcuni temi insistenti, e dunque indubbiamente vivi e ugualmente presenti alla coscienza dei lirici come dei didascalici, dei canterini e dei laudesi: il problema della fortuna, e cioè del comportamento dell'uomo dinanzi alle forze soverchianti della realtà circostante; il problema della povertà, e cioè degli squilibri e delle ingiustizie sociali; il motivo della tirannide, minaccia incombente alle comunità superstiti e agli individui ansiosi di libertà e al tempo stesso promessa sovente di un ordine più stabile e di una giustizia più uguale; l'anelito infine della pace, di una politica in cui trovi riposo in qualunque modo e a qualunque prezzo la travagliata sorte di tutti e di ciascuno. È proprio nel ricorrere di questi temi (d'altronde strettamente legati fra loro e radicati in una medesima situazione civile e morale) che si delinea l'atmosfera comune da cui nascono, pur così dissimili negli aspetti, tutti i testi qui raccolti: ed è, come s'è visto, l'atmosfera di una civiltà che si spegne, in un rigoglio estremo di superstite effimera vitalità, ma squilibrata e ispersa, già disposta ad accasciarsi nell'immobile splendore di una lunga decadenza confortata da splendidi sogni.

NATALINO SAPEGNO

da Introduzione ai poeti minori del Trecento, in *Pagine di storia letteraria* Palermo, Manfredi, 1960, pp. 197-209

## Il «Libro delle meraviglie» di Marco Polo

Marco Polo non è un viaggiatore che ci racconti un suo viaggio. È un uomo che, per ispecialissime fatalità famigliari, è cresciuto e vissuto in Oriente, che è stato per lunghi anni alla corte mongola, al servizio del più grande impero che allora esistesse, in diretto e continuo contatto perciò colla immensa e molteplice Asia. Quando, nel 1298, a 44 anni, nelle carceri di Genova, strappato alla sua vita consueta di uomo d'azione, inganna i suoi ozii scrivendo, lo scopo che si propone è quello di dare all'Europa un quadro complessivo del mondo asiatico, di far sentire agli occidentali che intensa mirabile vita palpitasse di là dalle steppe e dalle chiostre montuose oltre cui noi non vedevamo allora che solitudini e mostri. Benché l'ampiezza e la novità della materia lo obblighino ad una distribuzione analitica e impongano spesso al suo libro le apparenze di un semplice itinerario, il suo libro è una sintesi. Come tutte le sintesi, è unificato da un sentimento: l'orgoglio di avere appartenuto ad una potente realtà e di rivelarla [...].

Il suo libro è un inventario delle ricchezze orientali. Con accento d'intenditore, spesso con espressione commossa, Marco ricorda i tappeti magnifici, i bei tessuti d'oro e di seta, le perle i rubini, gli zaffiri, i topazi, i coralli, gli avori, le mille carrettate di seta che entrano giornalmente in Cambaluc, i fiumi che menano oro, le miniere d'argento e di lapislazzuli, i legnami preziosi, le spezie, le finissime pelli, gli aromi... Esce dal libro come un barbaglio di tesori infiniti. Alcune di quelle ricchezze sono come rinchiuse in isole remote a cui non si lascia approdare nessun mercante straniero: così nel Cipangu, dove sono d'oro i tetti della reggia e dove ogni mo to è seppellito con una perla in bocca. Altre sono come perdute in montagne inaccessibili, ove nessun forestiero può avventurarsi per l'ostilità degli indigeni e la micidialità dell'aria. Ma talune hanno già una espansione mondiale. Il mercatante europeo le trova già negli empori di Egitto, di Siria, del Mar Maggiore, senza immaginare però in che prodigiosa abbondanza ed a che prezzo incredibilmente mite le possessa la loro patria lontana, e senza rendersi esatto conto dei miracoli di coraggio, di abilità, di tenacia che è costato il loro arrivo. Marco ci porta ai mercanti di origine: nel paese, ad es., ove per un grosso di Venezia si possono avere tre delle più belle porcelane cinesi; in quello ove si danno per la stessa moneta quaranta libbre di zenzero fresco del migliore; in quello dove con cinque saggi d'argento o con pochi grumi di sale si può avere un saggio

d'oro fino... C'informa dei monopoli, dei tributi, dei noli, delle dogane, dei vari tipi di moneta in uso nelle diverse regioni, della maggiore o minore accoglienza degli abitanti. Plaude ai re che sono ospitali verso il mercante e chiama «indegna di re» la complicità del re di Tana con i corsari. Riconosce ammirativamente la sincerità commerciale dei bramini. Segue gl'intrepidi mercatanti sui mari infidi, nelle navigazioni interminabili, alla mercé dei venti, dei pirati, delle popolazioni selvagge o feroci; li segue nelle non meno interminabili e paurose marce terrestri, attraverso i deserti desolati, nei monti inospiti, per le foreste popolate di fiere e di mostri umani, coll'incubo assiduo che piombi sulla stanca carovana qualche banda di ladroni. Le immense città orientali, su cui si trattiene con tanto entusiasmo - Cambaluc, Chinsai, Zaitun - sono per lui soprattutto dei magnifici empori. In una vera gloria di luce esse ostentano le loro vie e le loro piazze affollate, i loro fondachi, i loro porti dalle migliaia di navi.

Mercante, adunque. Ma perché la parola si adegui alla figura di Marco bisogna pronunciarla con rispetto, non sentirvi nessuna antitesi colle virtù più elette dello spirito, ridarle soprattutto il poetico prestigio di cui poteva essere circondata, per una tempra magnanima, in tempi di vita gagliarda, quando commercio significava ricerca eroica di nuove strade, faticosa conquista sulla natura e sugli uomini. È necessario non dimenticare che lo spirito commerciale di cui Marco è animato è quello stesso che ha trasformato le nostre piccole città marinare in grandi potenze europee. E che in lui, come nei famigliari non meno grandi che gli furono precursori e maestri, come nella città di cui incarna la tradizione secolare e di cui rispecchia magnificamente il carattere, quello spirito è improntato della raffinata genialità che fa del nostro Dugento uno dei più grandi secoli della nostra storia [...].

Si aggiunga che questo mercante veneziano è anche un grande, un autentico esploratore. Il suo libro è virilmente conciso ed impersonale, senza tracce di esibizionismo, schivo di confidenze e di sfoghi; ha quelle sole particolarità autobiografiche che all'autore sembrarono necessarie per ottenere fede al racconto. Ma, benché le esperienze eccezionali che gli hanno procurato la sua grandiosa documentazione sieno lasciate nell'ombra, esse s'intravedono anche così come le profonde invisibili assise di un edificio imponente. Basterebbe elencare i luoghi da lui visitati, quelli di cui ha parlato a noi occidentali per primo, per mostrare che il suo posto è vicino ai Colombo e ai Vespucci: tra gli animosi, in tanta parte italiani, che

hanno allargata la nostra conoscenza della terra. Dell'esploratore egli possiede tutte le piú nobili doti. Senti in lui il fascino dei viaggi lontani, il senso delle originalità paesistiche ed etniche, l'amore a tutto ciò che è caratteristico e singolare. Lo attraggono le religioni, le tradizioni, le costumanze [...]. Ha il potere, così raro, dell'ammirazione. È felice di cogliere, di misurare, nelle sue infinite espressioni, il palpito della vita. Poiché non certo per sola avidità di mercante si esalta dinanzi a certi spettacoli. Il fervore dei traffici, l'abbondanza ed il pregio delle mercanzie, l'entità dei guadagni privati e delle riscossioni statali sono, è vero, i suoi indici di osservazione. Ma al disopra del lucro e della ricchezza si sente ch'egli ama l'azione. Ci tratteggia l'intensa attività commerciale di cui fervono le popolose città della Cina, ricorda i mercanti ricchissimi dall'esistenza regale, ma non dimentica il povero monello buttato per tempo nel vortice perché impari il mestiere, e che correndo tutto il giorno riesce anche lui a concludere qualche baratto e a guadagnarsi la vita.

Il libro di Marco Polo non è soltanto una rivelazione geografica. Esso rivela ed esalta l'Asia di Kubilai: una realtà politica e storica che aveva del sovrumano. Ha come centro e come culmine la descrizione dell'organismo imperiale. Alla piccola Europa, sempre dilaniata dalle dissensioni feudali nonostante la formazione dei grandi stati unitari, sempre piú lontana - nella pratica, se non nel sogno - dalla superiore e universale unità romana, esso dava una lezione potente di forza e di ordine.

Per di piú Marco è uno scrittore. Qualunque sia lo scopo o il contenuto apparente del suo libro, esso ha la magnifica originalità delle opere in cui si è riassunta una esistenza e si è espresso un carattere. Si delinea realmente dall'insieme del libro un profilo spirituale preciso. Ed al libro rimando chi voglia veramente conoscere il gran viaggiatore: sapere di quali forze essenziali fu armato il suo spirito, quale ideale lo ha sorretto nelle peregrinazioni avventurose, alla luce di quali verità ha osservato i mille aspetti nuovi che gli offrivano la natura e la vita umana.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

## **La letteratura comico-realistica**

Nel rapido cenno che ci è consentito fare di questa letteratura in versi, va almeno detto che essa trasse le sue origini da una larga tradizione letteraria, rappresentata da certa poesia medievale, soprattutto quella goliardica, e dalla poesia giullaresca e popolare fiorita fin dai primordi delle nostre letterature romanze, e assunse fisionomia e individualità soprattutto ad opera di due notevoli personalità: Rustico di Filippo detto Barbuto, fiorentino, della seconda metà del Duecento, e Cecco Angiolieri, i quali ne fissarono la poetica nei tempi, nelle forme stilistiche e nel linguaggio, in modo del tutto diverso, anzi opposto alla lirica aulica della scuola siciliana e del dolce stile. Accanto ai motivi misogini e antiuxori, e a quelli dell'amore sensuale per la donna, dell'elogio della ricchezza, del lamento della povertà, del vituperio imprecante contro nemici personali e politici e contro la laida e sconcia bruttezza di donne vecchie, questi rimatori accolsero abbondante materia dalla loro vita personale e domestica e da quella cittadina e dettero così nelle loro rime una rappresentazione abbastanza larga di sé e dell'ambiente moralmente e socialmente basso in cui vissero o finsero di vivere.

A tale materia fecero corrispondere uno spirito alquanto grossolano, privo di ideali umani e di elevatezza culturale, spregiudicato e materialista, bramoso di godimenti sensibili, dei piaceri conviviali del mangiare, del bere e del gioco, della donna e dell'amor sodomitico. Ma questo spirito vive i suoi modi e penetra in quella materia (è questo il carattere più proprio e distintivo di tale produzione) con sentimento non serio, bensì umoristico, tutto volgendo al comico e al riso con l'aperto intento parodistico di ritrarre non il reale ma la sua caricaturale deformazione, il che in certo senso attenua e quasi dissolve il realismo comunemente attribuito a queste rime. Lo stile, il linguaggio e il lessico, in corrispondenza con la materia assunta e col sentimento che la vive, tendono al popolare e al popolaresco, di tanto rifuggendo dallo stile e dal linguaggio aulico, o volutamente contrapponendovisi, di quanto si accostano alla lingua più viva e più spinta dell'uso quotidiano, con palese ricerca del crudo, del rude e del violento.

Ne risulta nel complesso un vero e proprio genere letterario abbastanza determinato nella tematica e nelle forme stilistiche, cioè governato da propri canoni e norme com'è di ogni tradizione letteraria e la cui vitalità storica è data proprio da questo, oltre che dal

fatto fondamentale di rappresentare esso un modo del nostro sentire vivere ed esprimerci, che è di ogni tempo e di ogni gente. Come tale, questa produzione non è dunque immediata, spontanea e incondita manifestazione dell'anima popolare secondo l'interpretazione della critica romantica, ma costruzione d'arte retta da una vigile disciplina letteraria. Il rozzo, il plebeo, il grossolano, il rustico e il popolare, di cui anche noi abbiamo toccato, sono circoscritti ai temi, allo spirito e al lessico di quella poesia, non si estendono alla sua fattura; e in quello stesso ambito non sono diretta e spontanea confessione autobiografica, ma quasi sempre cercati, voluti e conquistati per puri intenti e compiacimenti letterari. Così possiamo spiegarci l'adesione a questo genere da parte di poeti colti e di spirito fine ed elevato (basterebbe per tutti il Dante della tenzone con Forese) e il simultaneo volgersi alla lirica aulica di chi se ne crede il deciso iniziatore, cioè Rustico di Filippo.

La conoscenza e lo studio di queste rime giovano a darci una intelligenza storica dei tempi molto più ampia e veridica di quella che ce ne dava il quadro fornitoci dalla storiografia letteraria ottocentesca e limitato quasi esclusivamente alla poesia aulica, perché ci mostrano l'esistenza di questi interessi mondani e terrestri e di questo vivo gusto del popolare, e meglio ci aiutano a intendere il successivo dispiegarsi della nostra civiltà letteraria anche nella formazione di grandi personalità poetiche qual è quella del Boccaccio. Inoltre queste rime sono anche mezzo validissimo per lo studio della storia della nostra lingua, alla quale esse apportano un contributo non meno efficace di quello della lirica dotta.

A parte dovrebbero essere classificate le famose "collane" di Folgore di San Gimignano, del tutto diverse e lontane dalla produzione di cui si è parlato, specie dal punto di vista dell'ispirazione e dello stile. Siamo sì ancora nella vita reale del tempo, nel senso che egli fingendo di dettare un programma di vita a una brigata cortese e a un cavaliere ne ritrae e descrive, sia pure idealizzandole, liete costumanze mondane; e abbiamo ancora di fronte un'anima gaudente intesa ai piaceri del senso, ma lo spirito ne è interamente diverso, e altro ne è lo stile e il linguaggio. Nessuna crudezza realistica, né volgarità plebee, né intenti parodistici e caricaturali, né gusto del popolare e del rude; ma ideale e colorita dipintura di un mondo di gentilezza, governato dalle virtù cavalleresche della prodezza e della cortesia e aperto a signorile giocondità, espressa in una lingua e in uno stile molto più raffinati e ripuliti. È un genere a parte, cui si dette la qualifica di borghese per distinguerlo così da quello plebeo

del realismo comico come dall'altro altamente aristocratico del dolce stile, e che ebbe anch'esso il suo svolgimento, tutto proteso verso forme e spiriti rinascimentali, non meno vivamente di quanto lo fossero idealizzate figurazioni di vita profana, di cui pittori del tempo andavano abbellendo le sale dei palazzi pubblici e privati, com'è dato ancora di vedere, proprio in San Gimignano, nella sala del Consiglio del Palazzo Comunale.

F. FIGURELLI da Cecco Angiolieri, in *La letteratura italiana*, I Minori Marzorati, Milano 1961, vol I, pp. 242-244

## La poesia giocosa del Due e Trecento

Nel fervido panorama culturale, così suggestivo ed avvincente, che offrono allo studioso i primi capitoli della nostra storia letteraria, mentre agli ultimi aneliti di una letteratura in lingua latina s'intrecciano spontaneamente e naturalmente vi si inseriscono le prime voci di una nuova umanità in lingua volgare in una innegabile continuità di ideali e di passioni, un gruppo di poeti chiassosi e scapigliati è facilmente riconoscibile: Rustico, Cecco, Meo, Folgore, Cenne... Hanno una comune visione della vita, godereccia, sensuosa, realistica, antiplatonica; una comune poetica di opposizione allo stile «tragico» e di predilezione dello stile parlato, pedestre, «comico»: sono i poeti che noi abbiamo scelto di chiamar «giocosi», con parola che vuol individuare la loro arte e la loro personalità. «Giocoso», infatti, a noi sembra intensamente comprensivo di tutti gli altri qualificativi con i quali sono stati fin qui indicati quei poeti, essendo termine ricco di un duplice valore psicologico e stilistico; e «giocoso» assorbe in sé anche le precise indicazioni di «realistico» e di «comico», poiché l'antico poeta giocoso, per sua natura, operava sempre in tacita o aperta polemica con l'idealismo letterario di Provenza, di Sicilia, di Toscana, oltre tutto per sazietà e per fastidio; e si ispirava, di conseguenza, ai dettami che le varie Artes dictandi suggerivano per uno stile mezzano o basso, per lo stile «comico», appunto. Del resto, «giocosa» fu sempre chiamata la poesia del Berni, il quale non è il creatore, non il punto di partenza di una poesia «tolta in giuoco» come ben la definì Benedetto Croce, ma un solido punto di arrivo, un rielaboratore (sapiente e letteratissimo rielaboratore!) dei temi e della tecnica giocosi, quali si erano formulati e maturati da Rustico a Cecco, al Burchiello, al Pistoia, al Pulci. Pure di *res jocosa* e di *sermo jocosus* sulla scorta della poetica oraziana trattavano le citate Artes, ad illustrare quel particolare genere, quei temi, insomma, d'obbligo, e la tecnica peculiare ad esso più idonea.

Una simile condizione critica non può, quindi, indulgere ad interpretazioni autobiografiche o di tipo romantico; anzi, estrema cura ed attenzione occorrerà ad evitare, e sarà talvolta oltremodo difficile, i pericoli più sottili e nascosti di falsare la biografia, o l'autobiografia, la letteratura e la storia: quello, cioè, di scambiare per reale elemento di vita, per verità biografica, un antico tema d'obbligo in

siffatta rimeria, e quello di lasciarsi suggestionare dall'andamento apparentemente romantico o addirittura, altre volte, da poeta maledetto o decadente, di questo o quel componimento poetico [...].

Sembra ingiusto, perciò, accusare i giocosi, poggiandosi soltanto sull'esame tematico e contenutistico delle loro rime, di dissipazione morale, di scarsa interiorità, di mancanza di serietà, di poco coraggio verso i tremendi doveri che c'impone la vita. La loro più alta serietà consiste nell'onestà e nell'impegno con cui affrontarono praticamente e risolverono secondo le proprie possibilità e la propria vocazione i loro problemi di cultura, di tecnica, di stile; nella coerenza con cui tennero fede alla loro visione della vita e la espressero secondo i modelli di una decisiva tradizione. Rappresentarono il fastidio e la sazietà che ormai poteva generare la poesia aulica, ricca di aneliti verso l'ideale, ma assai povera, o del tutto priva, del gusto della realtà; si richiamarono alla vivace varietà della vita in contrapposizione all'uniforme immagine platonizzante, che essi potevano sentire indecisa nei contorni e vaga e fumosa nel suo sottile teologico valore; non accettarono un'arte assai schifiltosa e sprezzante, monotona costituzionalmente per la sua stessa essenzialità, per amore verso la sempre rinnovantesi plasmabilità del parlato e anzi ne beffarono ed irrisero gli ormai consueti luoghi comuni; alle sublimazioni sognate e celestiali vollero opporre i rinnovati ed antichissimi diritti della terra e del senso, mentre batteva alle porte la rivendicazione umanistica e si preannunziava il trionfo naturalistico del Rinascimento. Ma se questa serietà di fabbri del parlar materno nell'unità di intenti e di propositi (unità invero facile a degenerare anch'essa in gioco accademico: accademia contro accademia) è decisiva a riscattare i poeti giocosi dalla ripetuta accusa di incolti e di illetterati, non si dimentichi, d'altra parte, che moltissimi di loro appartenevano a famiglie assai potenti ed illustri d'antica nobiltà, sulle quali gravavano non poche responsabilità della vita del Comune; che altri furono anche «messeri», cavalieri o notari; e che le loro rime politiche, pensose robuste impetuose, testimoniano, infine, la loro appassionata e totale partecipazione agli avvenimenti del tempo, di cui furono talvolta attori, talvolta spettatori, affrontando coraggiosamente le conseguenze non sempre liete delle loro azioni o delle loro particolari convinzioni politiche, nel vivo della lotta. Ricorderemo le sferzanti rime politiche di Rustico di Filippo, quelle violente e beffarde di Folgore da San Gimignano, e le pensose ed impetuose di Pietro dei Faitinelli, per tacere degli altri [...].

[...] alla tradizione giocosa latina medievale, a quella piú antica dei temi misogini ed anti-uxorii, della variabilità della fortuna, delle tenzoni, degli joca ecc., e a quella piú recente del goliardismo sensuale e scapigliato, chiassoso e taverniere, s'innesta, sulla scorta dei perentorii paragrafi delle Artes dictandi, la nuova tradizione giocosa in volgare. Letteraria anch'essa, dunque; anch'essa accademia, quanto lo stilnovismo e il petrarchismo. E se dello Stilnovo fu detto che è «una scuola creata dai posteri», e però solo riconoscibile «come aura poetica e dottrinale» (Flora), la stessa cosa potrebbe ripetersi per i piú antichi nostri giocosi, concordi nel rivolgersi ad una precisa tradizione letteraria e nell'accettare i suggerimenti della retorica, e riconoscibili nella loro ispirazione terrestre, sensuosa, anti-aulica. Da loro, per via di imitazione e di assimilazione, deriverà il «genere» che da Rustico si prolunga almeno sino al Berni: in esso, a volta a volta, pur tra il vano ripetersi degli antichi temi, come in cera obbediente alle intenzioni dell'artista, si plasmeranno l'estro di un Burchiello, la loquace e facile letterarietà di un Pistoia, il sapiente umoristico gioco di un Pulci.

Balza da questa affollata e rumorosa rimeria un insegnamento storico che ci riporta ad un momento della civiltà e della cultura europee ancora profondamente unitaria, ed una panoramica visione che ci ridona la vita ed il colore di quel tempo. A volerla rievocare simultaneamente, dall'alto e quasi da lontano, essa ci riconduce intero e assai vivo il fervore delle idee e delle lotte, il fitto moversi degli uomini con le loro debolezze, le loro delusioni, le loro ambizioni. Vi risentiamo le grossolane risate, le empie bestemmie, le violente invettive; il pittoresco e multicolore fluire della vita quotidiana del Comune vi rivive, nelle piazze incorniciate dai palazzi degli Uffici o negli stretti e bui vicoletti dominati dalle lussuose case gentilizie. E se anche molti di quei piccoli ed affannati uomini sono oggi muti e senza fisionomia (un nome scarno e vuoto; null'altro), tuttavia la loro forza è significativa e suggestiva: eco di pettegolezzi e di risse e di cronaca nera, espressione di una particolare sensibilità, segno della vivacità e dell'impegno di una cultura militante. La rimeria giocosa e «comica», pur rimanendo fenomeno squisitamente letterario e culturale nella sua ispirazione, nei suoi motivi e nella sua tecnica, affonda le proprie radici nella vita e ci riporta il senso ed il colore del tempo in una maniera che la poesia «tragica», per la sua stessa paura, rifiuta e condanna. E perciò sentiamo che quella, piú che questa, è ricca di carica sociale ed affronta, pur nell'alveo della

tradizione tematica già - crediamo - a sufficienza messa in rilievo, i problemi della vita quotidiana.

MARIO MARTI

da Introduzione a *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. M. Milano, Rizzoli, 1956, pp. 11-12

## Cecco e la poesia comico-realistica

La poesia realistico-giocosa è stata variamente interpretata e giudicata dalla critica letteraria; alcuni critici in quella poesia hanno riconosciuto la riproduzione schietta e fedele della vita dei rimatori e del loro mondo intellettuale ed umano, e altri, all'opposto, la continuità di una tradizione letteraria e scolastica in stile comico, di cui i poeti giocosi sarebbero culturalmente gli eredi e i continuatori nella nuova lingua, il volgare.

In quanto pareva, nell'opera letteraria e giocosa, immesso il mondo minore e grossolano della realtà quotidiana, sembrava, cioè, rappresentato, in tono dimesso e stile e lingua spogli da influenze di cultura, con immediatezza e realismo naturalistico, l'ambiente sociale e umano proprio dei poeti, la critica erudita e positivista, erede delle posizioni romantiche, riteneva come biografici e sentimentamente sinceri e genuini i dati contenuti nei componimenti letterari, scambiando così per realtà storica quella espressa nel prodotto letterario. L'opera dei rimatori giocosi rappresentava il mondo della commedia terrena; essa era l'anticultura, la spontaneità artistica, l'esempio più vero d'arte popolare ed ingenua in opposizione netta all'opera dei poeti stilnovisti e cortesi, magnifico esempio d'arte culta, artificiale, intellettualistica; descrizione, insomma, quella poesia, d'un dramma umano appassionatamente vissuto, cronaca biografica sincera e inalterata, espressione pura e semplice di una istintività popolare di ispirazione, di stile, di lingua, del tutto difforme dalla studiata eleganza e dalla raffinata intellettualità della poesia culta. In realtà, però, i critici più sorvegliati e più accorti, pur restando fedeli alle posizioni ideali e teoriche su cui quella critica si fondava, non potevano non avvertire essi stessi la difficoltà di accettare l'espressione giocosa come specchio sincero e nitido di sentimenti e passioni, di considerare, ad esempio, le oscene ingiurie di Rustico, i vigorosi impropri e vituperi di Cecco, di Meo, del Tedaldi come manifestazione sincera e appassionata di stati d'animo violentemente commossi; e talora avanzavano il dubbio che si trattasse di invenzioni e di bizzarrie poetiche, di iperboliche esagerazioni letterarie. È certo che anche ad una superficiale osservazione, certe violenze e arditezze giocose, la gustosa raffigurazione di casi minuti dell'esistenza borghese e quotidiana, le esclamazioni intolleranti cariche di crucciosa malinconia, le notazioni realistiche audaci risultano visibilmente elementi di una compiaciuta e spesso divertita de-

formazione letteraria, espressioni ambigue di scomposta evidenza, intenzionalmente improntate a toni accesi e vivaci, rivolte ad effetti straordinari ed eloquenti e parodistici, nelle quali sembra dissolversi una corrispondenza quale che sia con dati storicamente accertati. E non solo perché, a considerare il caso tipico e limite, in questa prima fioritura volgare del genere giocoso (quando ancora i modi giocosi non sono diventati maniera puramente letteraria o pretesto a un fantasioso gioco poetico e linguistico di gusto insieme bizzarro e pittoresco), vi è esempio sicuro di una pura invenzione, il sonetto antiuxorio di Pietro d'È Faitinelli, il rimatore lucchese autore di un violento sonetto diretto contro la sua donna (son. III) che sappiamo invece dai documenti teneramente amata da lui e che gli sopravvisse come sua erede; ma anche perché la natura letteraria della rimeria realistico-giocosa è testimoniata dalla partecipazione ai modi giocosi dei poeti illustri in alcuni momenti della loro attività artistica. L'opposizione netta fra rimatori cortesi e rimatori borghesi e, correlativamente, tra poesia fiorentina e poesia senese, è stata facilmente smentita; così come a Firenze risuonavano le voci delicate degli stilnovisti e la voce irruente di Rustico, a Siena la poesia di Cecco e di Meo era preceduta dall'esperienza sicilianeggiante di Folcacchiero d'È Folcacchieri e accompagnata da quella aulica di Bortolomeo d'È Mocati... Modi poetici e letterari, dunque, intercambiabili, nell'ambito di un mondo culturale, diverso negli aspetti e nei valori, ma sostanzialmente unico Guido Guinizelli, il padre, come dice Dante, «mio e degli altri miei miglior, che mai Rime d'amor usar dolci e leggiadre», l'iniziatore bolognese dello Stil novo, rivela in un suo sonetto la piena adesione ai modi comici:

Diavol te levi, vecchia rabbiosa,  
e sturbigion te fera in su la testa  
nel quale la descrizione della vecchia si atteggia nelle forme che ci sono ormai note:

Ma tant'hai tu sugose carni e dure  
che non si curano [i nibbi e i corbi] averti tra mano;  
però, rimani, e quest'è la cagione;  
e in un altro sonetto (Chi vedesse a Lucia...) egli, che pur aveva cantato la donna «come colei che a tenea d'angel sembianza», irrompe in una sua espressione di vivo desiderio sensuale:

Ah, prender lei a forza, oltra su' grato,  
e baciarli la bocca e 'l bel visaggio  
e li occhi suoi, ch'èn due fiamme di foco.

Il Cavalcanti, a sua volta, il dolente poeta d'amore, uno di quelli, di cui Dante scrive che «vulgaris excellentiarm cognovisse» (De vulg. el.), impiega talora i modi dimessi alieni dalla poesia tragica e, più ancora, i modi bassi, per dirla retoricamente, della poesia giocosa, come nel sonetto:

Guata, Manetto, quella serignituzza...

e com'è drittamente sfigurata

e quel che pare quand'ella s'agruzza.

E Dante stesso, giovane, trepido cantore della Vita nuova, scrive gli irruenti sonetti della tenzone con Forese Donati che i vecchi critici giustificano solo collegandoli con un pauroso e momentaneo deviamiento dell'Alighieri, una parentesi brutta e poco onorevole in una vita così drammaticamente alta e significativa. D'altro canto gli stessi poeti giocosi, i poeti considerati istintivi, spontanei, popolari, realistici, scrivono talora nei modi della poesia illustre. Per limitarci solo a qualche esempio, Iacopo da Lèona ci ha lasciato, accanto al sonetto burlesco su Rustico, sette sonetti amorosi, nella forma e nel tono artificiosi e complicati, preguittonianiani; Cecco Angiolieri, il rimatore «basso e plebeo» per eccellenza, rivela, in alcuni sonetti, certo cronologicamente i primi, una iniziale inclinazione alle forme poetiche e ai procedimenti stilistici illustri, siciliani e di transizione, che egli impiega con serietà e convinzione, anche se con scarsi risultati d'arte (e questa vigilia poetica ci spiega il pieno possesso da parte del senese del patrimonio d'arte degli stilnovisti nel momento felice del suo trovare giocoso, comicamente polemico con l'ispirazione stilnovistica); e, soprattutto, Rustico di Filippo, l'iniziatore della rimeria volgare in stile comico, ci ha lasciato accanto ai suoi ventinove sonetti audaci e potenti, ventinove altri sonetti del tutto conformi alla tradizione illustre siciliana d'amore, mostrandosi così padrone sicuro dei mezzi artistici del genere tragico e di quello comico, tecnico esperto nell'uno e nell'altro genere, creatore di una lingua violenta, robusta e realistica e fedele interprete e meccanico ripetitore della lingua poetica che la tradizione della prima scuola aveva suggestivamente elaborato e conferito alla Toscana. Aspetti opposti, allora di un mondo culturale, cui i poeti partecipano, l'ispirazione bassa dei poeti borghesi e quella sublime dei poeti illustri e in ciò ancora errato si rivela il giudizio della lingua dei poeti realistici come ingenua, spontanea, irriflessa: essa appare, piuttosto, consapevolmente adattata agli atteggiamenti antispiritualistici, espressione sì di un mondo culturalmente modesto, ma orientata pur nelle sue componenti culte e popolari, ad accogliere prevalentemente,

per scopi d'arte, i crudi tratti idiomatici e ad atteggiarsi in modi stilistici colloquiali e familiari.

La decisa reazione della critica idealistica alle proposizioni della critica positivistica ha ormai dissolto ogni interpretazione rigidamente romantica e biografica della rimeria, giocosa e ha ampiamente rilevato e documentato il carattere letterario di essa, la sua natura affatto culturale la continuazione in essa della tradizione scolastica dei contenuti e dei modi bassi, ossia l'elaborazione in volgare di motivi e delle forme giocosi di una ben costituita e vital corrente letteraria medievale latina e neolatina. Il Marti, soprattutto, ha recentemente mostrato l'ambiente culturale in cui la poesia giocosa va collocata e spiegata; non già frutto quella poesia, di una istintività popolare e plebea, di una confessione biografica, espressione rozza e incondita di una spiritualità meschina e di un gusto incolto, patrimonio insomma dell'anticultura insofferente, ribelle e immediata bensì risultato, al pari delle forme letterarie più alte, di una coscienza artistica impegnata e talvolta severa, prodotto di una adesione consapevole dei rimatori agli spiriti e ai modi della poetica medievale nella scelta dello stile mediocre, cui la retorica assegnava, nella tradizione scolastica degli stili, un posto analogo a quello dello stile sublime. Riattingono, i rimatori giocosi, sia pur in una analoga esperienza umana e culturale, i temi poetici a una tradizione letteraria antica e recente: i vecchi temi misogini e antiuxori presenti in tutta la letteratura medievale e riassunti, nel sec. XII, da Andrea Cappellano in quella parte del *Liber de Amore* che costituisce il *De reprobatione Amoris* e da Buoncompagno da Signa, nel sec. XIII, nella sua retorica novissima, dove sono elencate le molteplici *transumptiones*, o metafore, di ardita violenza, applicabili alla donna anticortese, e vivi, nelle lingue romanze, sia pur con spirito diverso, nei provenzali Marcabruno e Rustebenf, nel francese Jean de Meun della seconda parte del *Roman de la Rose*, nello spagnolo Juan Ruiz del *Libro de buen Amor* e nell'italiano autore del *Fiore*; i vecchi temi dell'amore innaturale, e quelli ben più diffusi dell'incostanza della Fortuna che Arrigo da Settimello nella sua elegia *De diversitate fortunae*, studiata nelle scuole, adattava nel sec. XII a tutte le possibilità d'effetto e d'eloquenza; i vecchi temi del vituperio e dell'ingiuria giocosa, espressi in latino nelle *strophal*, nei gabbì, nelle cantilene, nelle satire goliardiche, continuate nel mondo romanzo dalle poesie *derisorias* dei provenzali, nelle *cantigas d'escarnio y de maldecir* della lirica spagnola; e i più recenti motivi della celebrazione sensuale e gioconda della donna, dell'esaltazione

spensierata del denaro onnipotente, del gioco, della taverna, della deprecazione crucciosa della povertà che risuonano nei carmina amatoria, lusoria, potatoria dei goliardi medievali, che prorompono nei canti del repertorio giullaresco e popolare. Vecchi e recenti motivi che rappresentano in maniera parodistica o realistica un mondo basso e triviale, angusto e grossolanamente appassionato quale appare anche nei fabliaux francesi (i cui antecedenti costituiscono la *Comoedia elegiaca latina*) e nei contes à rire (i cui precedenti latini sono i gabbi e le facezie giullaresche) o nell'epopea degli animali parlanti, nel Roman de Renard o nelle grandi compilazioni già citate del Ruiz o di Jean de Meun. Motivi, dunque, vitalissimi nella letteratura, atteggiati per la norma retorica del *conveniens* secondo i modi stilistici e linguistici prescritti dalle *artes dictaminis*.

Ora, in questo deciso rilievo della natura topica, o scolastica, della rimeria giocosa non è esclusa dalla critica più recente una congenialità dei poeti con i temi e i motivi della loro arte e, più, una loro particolare esperienza umana che giustifica l'assunzione dei modi comici; ma congenialità ed esperienza che risultano, nelle proposizioni critiche, non preminenti, sì che la poesia giocosa appare piuttosto come un compiaciuto esercizio o gioco letterario, il risultato di una adesione artificiale a modi stilistici costituiti, di una scelta innocua delle forme comiche dell'officina letteraria. In realtà se, come si è già osservato, l'equivalenza letteraria degli stili consente a taluni rimatori realistici di tentare le vie dell'esperienza aulica e sublime, è vero però che il fondamentale impegno artistico e letterario di quei poeti si spiega solo nell'ambito comico, che la loro ispirazione significativa resta sempre unica e insuperabile; anche nel caso di Rustico, il poeta bifronte, bisogna concludere che solo nella poesia giocosa è espressa tutta la personalità del fiorentino, non essendo le rime sicilianeggianti che meccanico ossequio alla tradizione illustre, segno forse di una vigilia letteraria ancora immatura a frutti altamente e singolarmente significativi. La discrezio dello stile comico appare dunque determinata da una particolare disposizione spirituale e da una operante esperienza umana dei rimatori; del resto è facile altresì constatare che, in questo primo fiorire della poesia giocosa volgare, quando ancora essa non si è affermata come schema poetico o genere letterario in altra temperie storica, fatti storici e vicende biografiche stanno spesso alla base della trasfigurazione poetica, anche a prescindere dai sonetti di materia politica nei quali è maggiormente riconoscibile la trasposizione di accadimenti civili nella poesia.

Scarsi ed esigui sono, invero, i dati documentari relativi ai nostri poeti e povere e ambigue le notizie accertate che consentano di comprendere appieno i loro componimenti, l'intelligenza dei quali spesso è ostacolata dal fatto che noi moderni ignoriamo personaggi e circostanze della realtà storica entro la quale i rimatori vivevano. Eppure quando si conoscono documentariamente taluni momenti della biografia di questo o di quel rimatore, si è indotti a rilevare che la loro poesia ha comicamente esagerato o trasfigurato nei modi convenzionali della scuola elementari e reali. E non si può accennare al caso tipico di Meo d'È Tolomei, la cui personalità è stata chiamata recentemente in vita dal Marti con un compatto numero di sonetti; di questo singolare rimatore senese, la cui opera è costituita dal vituperio antimaterno e antifraterno, è documentata l'iniziale fortuna mondana e politica e il successivo rapido oscuro declino, di fronte all'ascesa del fratello minore, Mino detto lo Zeppa, al quale Meo è costretto, alla fine, a vendere casa e terreno: l'ingiuria giocosa contro il fortunato fratello, cui vanno le preferenze della madre, si illumina così, variamente (e lo Zeppa è ritratto come bigotto, codardo, millantatore e ladro), di una concreta vicenda umana, sollecitata com'è, nella sua trasfigurazione comica, da un risentimento del rimatore, meschino, invidioso, intollerante della sfortuna. Poco persuasivo può sembrare l'esempio di Meo, dal momento che il vituperio presuppone sempre un antecedente reale; ma quando il Marti osserva che il tema poetico donna taverna dato di Cecco è ripetizione letteraria di un tema goliardico che ricorre particolarmente in quel carne di Primate poeta che Salimbene ci ha tramandato come giustificazione all'accusa mossa dal vescovo a Primate «de opere venereo, idest luxuria et de ludo et de taberna», si può aggiungere che quel motivo è parte del mondo umano nel quale il senese, di famiglia ormai decaduta, viveva e operava. Nei Capitoli volgari dei Disciplinati della venerabile compagnia della madonna dell'Ospedale di S. Maria della Scala di Siena del 1285 si prescrive severamente agli affiliati: «Anco che ciascuno de la Compagnia quanto più può si guardi da ogni giuoco d'È dadi, e da ogni altro che si vincesse e si perdesse, e del tutto si guardi d'andare in taverna, e d'ogni altro luogo disonesto». Anche l'antistilnovismo polemico del canzoniere amoroso dell'Angiolieri più che attestare una generica continuità di una tradizione scolastica antifemminile, sembra piuttosto confermare l'insurrezione di una cultura e di un ambiente storicamente e socialmente determinati nella divertita e pungente volontà del senese e dei suoi imitatori di deridere l'ispirazione mistica

e spiritualistica di quei poeti aristocratici e solitari, e tesi perciò ad evadere dal loro monda borghese, che essi umanamente non intendono e non condividono, descrivendo gli aspetti dell'amore grossolani e sensuali che essi vivono, esagerati nelle forme stilistiche della scuola in una sapida parodia.

Poesia giocosa, quindi, saldamente legata all'ambiente entro cui essa fiorisce; frutto non di puro e semplice gioco letterario, ma di una adesione ai modi espressivi della tradizione comica nell'assunzione poeticamente deformata di dati reali, il cui contenuto e il cui spirito risponde alla vita scabra e dimessa dei poeti.

Rimatori letterati sono i giocosi, partecipi e possessori dei mezzi e degli strumenti dell'officina letteraria del Medioevo; il cui trovato, nei suoi svolgimenti e nelle sue immagini, nelle sue forme e nei suoi modi, si inquadra e si giustifica nella tradizione della letteratura di stile comico in tutta la varietà e l'ampiezza delle sue espressioni. Nei procedimenti formali regolati da retorica in cui i poeti adattano il volgare, il «sole nuovo» del mondo letterario, all'uso richiesto dalla res iocosa si riconosce la natura e la qualità del lavoro artistico dei rimatori e la loro fedeltà, soprattutto, al patrimonio scolastico della tradizione comica e bassa. Ma nella coerente e permanente assunzione dei modi comici v'è il segno della naturale inclinazione dei nostri rimatori ad esprimere, sia pur con ovvia trasfigurazione parodistica ed esagerata, poeticamente efficace ed eloquente, il mondo della borghesia minuta e popolana delle città dugentesche nel quale essi vivono come uomini passionati e veri e storici, con i suoi trasporti sensuali e terreni, privo di profondi sentimenti, alieno da un serio impegno morale e religioso, remoto dalle complicatezze intellettuali, pago dei suoi valori immanenti e mondani, insofferente d'ogni tentativo d'evasione aristocratica e cortese.

I poeti realistico-giocosi, non sorretti da un'alta e severa coscienza della vita e dell'arte, trasfondono, combinandoli variamente e amplificandoli con gustoso gioco sentimentale (che sfuma i limiti tra realtà e bizzarra e fantastica deformazione letteraria), i dati forniti dai propri domestici casi, od offerti dalla minuta vita comunale alla quale partecipano, nella loro poesia, elaborata secondo i canoni retorici e i modelli esemplari della tradizione, ma aderente nel tono e nello spirito alla realtà che ne ha sollecitato l'ispirazione.

I poeti di alto stile depurano da ogni segno di esperienza terrena e da ogni riferimento concreto la loro poesia di tono dolce e leggiadro, intensamente lirica, o dissolvono in un dettato formalmente

prezioso, di alti intendimenti morali o di ardite sottigliezze dottrinali, il realismo anche crudo della loro poesia di tono aspro e sottile, e si isolano in una aristocratica solitudine d'arte, impegnati in un severo e finissimo travaglio poetico. Di contro, i poeti di basso stile nella loro prima esperienza volgare, nella particolare esperienza storica della Toscana comunale nell'età fra due secoli, restano pur sempre fedeli al mondo umano che essi esprimono con corposa robustezza, bisognosi non d'astrazione né di solitudine, ansiosi non d'affinamento formale rigoroso e sottile, ma di comunicazione larga e immediata (l'atteggiamento stilistico colloquiale e interlocutorio; il ritratto burlesco o parodistico, il vituperio, l'imprecazione e il realismo politico; ecc.) come di fronte a una platea umana partecipante e sorridente al trovato estroso e bizzarro (il gusto stilistico della rappresentazione dialogata e della scena farsesca a dialogo concitato; la deformazione parodistica dei casi domestici; la metafora oscena e il linguaggio allusivo e furfantesco; l'esaltazione dei vizi e dei piaceri comuni; ecc.), intenti a una elaborazione artistica e stilistica non faticante né assidua, ad un lavoro letterario comunque modesto, nel quale la lingua risulta ingenuamente composta e miscidata, anche se dominata dai fatti idiomati, dalle forme della parlata popolare.

Nel quadro della civiltà e società comunale degli ultimi decenni del Duecento e dei primi del Trecento la cultura letteraria toscana presenta due aspetti diversi e significativi. Da un lato la borghesia attiva e intraprendente dei nuovi chierici della cultura, i giudici i notai i maestri di grammatica e di retorica e di diritto, che costituiscono la classe dirigente del Comune, si pone come continuatrice ed erede della tradizione scolastica latina e neolatina e intende a divulgarla e a rinnovarla, inserendovi spiriti democratici e borghesi; da ciò l'allestimento delle sillogi della poesia illustre, i volgarizzamenti delle opere didattiche e retoriche dal latino e dal francese, le grandi compilazioni didattiche in volgare. Dall'altro la borghesia ricca e mercantile e l'antica nobiltà guelfa decaduta, ossia gli strati socialmente più alti del Comune, alla cui vita partecipano attivamente, che esprimono le più raffinate e aristocratiche esigenze della cultura, accolgono e continuano le forme più solenni e severe della tradizione della scuola e dell'aula cortese e tendono, con spiriti eletti, a una letteratura preziosa e distaccata, da élite: la poesia dello stile tragico e lo stilnovismo nel suo complesso. Infine la borghesia minuta e gli strati popolari più attivi, paghi di una letteratura meno o poco impegnata sul piano dell'arte, senza preziosità, aperta

a una più immediata intelligenza e a un più largo pubblico, erede, nella varietà dei suoi aspetti, delle forme e degli spiriti della tradizione comica e della tradizione più squisitamente popolare. A questa sfera letteraria appartiene la nostra rimeria, la quale ha, oltre che contenuti parodistici, una sua robusta e realistica serietà, e vanta il suo poeta raffinato e gentile, in qualche modo legato alla gaudente ed elegante borghesia danarosa, in Folgore, ma pur sempre aderente nel complesso al gusto e ai valori e alle esigenze dell'ambiente nel quale essa fiorisce. [...] Quale che sia la misura della presenza biografica dell'Angiolieri nelle sue rime - e sicuramente l'immagine che egli dà di se stesso, dei suoi vizi e delle sue passioni, non presenta alterazioni sostanziali della realtà storica quale è accertata o facilmente intuibile dalle notizie che di lui possediamo - il poeta si rivela, nel suo temperamento, costantemente inquieto e cruccioso, implacato e mobilissimo, insoddisfatto e pur in qualche misura rassegnato alla sua sorte per dispettoso compiacimento. Non si ha mai, in lui, un dramma spirituale; né come accade su una linea ben diversa in Rustico, la sua sensibilità si esprime in una protesta satirica; appare tuttavia il poeta, in una disposizione affatto sensualistica a cogliere i tratti corposi della realtà e a respingere ogni mondo ideale, con l'animo sempre involto in quella malinconia [...], che è insoddisfazione, irrequietezza di non soddisfatti piaceri e di non appagati desideri, uggia d'uomini e di cose e di sé. E se tale malinconia è espressa dal rimatore con eloquenti effetti di divertita e ironica esagerazione, tuttavia rimane al fondo della sua ispirazione a riscattare la natura blasfematoria dei componimenti più arditi e immorali, a render vivi e palpitanti i più temperati e suadenti, d'amore. Infatti, passioni e sentimenti, in questo temperamento acre, ma non mai irosamente morale, agiscono in superficie e non sono vissuti in profondità; e resta, per ciò, un margine al gioco della mente che aggiunge d'apparenza e rigonfia le cose, che scatena la più iperbolica fantasia, entro cui si spiegano la foga negatrice del poeta e l'estremo vituperoso dei sonetti contro il padre; lo scontento imprecante nell'ansiosa brama di denaro e di godimenti; l'indugio del rimatore, tra sorridente e amareggiato, nel ritratto di sé, innamorato più spesso scontento che appagato, e di Becchina, astuta sensuale, provocante; o, ancora, l'accentuarsi di una ben precisa polemica antispiritualistica svolta con ironici eccessi.

E la fantasia poetica, nei suoi voli bizzarri, è in Cecco non solo sempre suggerita dalla realtà, da cui non sfugge e non evade mai, ma della realtà si avvale a comporre appunto i suoi giochi, conforme

all'atteggiamento del poeta, esteriore e immanente, e alla sua attitudine espressionistica. Già in quella che può essere considerata la prima esperienza poetica d'amore del senese, nell'accettazione dei moduli artistici toscano-guittoniani, nell'assunzione seria e impegnata degli elementi preziosi e scelti della poesia illustre di transizione, il poeta non perviene mai ad astrarsi in un dettato teso ed esemplare. Gli elementi anche realistici, in quella poesia toscana, erano assorbiti in una astrattezza poetica, persino arida, anche se con una sua preziosa malia; nell'Angiolieri, invece, i tratti realistici restan tuttavia, senza misura indipendenti e dominanti, e la sua poesia acquista in concretezza e icasticità quanto perde in aristocratica tensione stilistica. Ora, proprio questa prevalenza, di gusto e d'attitudine, al realismo corposo nel canto d'amore, ispirato da quell'umor pessimistico proprio di Cecco, svela la contraddizione implicita fra la serietà dell'intento tragico e l'usualità e grossolanità dell'immagine e dell'espressione poetica, e, quindi, la preminenza, nella poesia del senese, dei tratti borghesi e realistici, a scapito e contro la sua aulica ispirazione; ciò segna il punto di partenza del ritrovamento da parte di Cecco della facoltà propriamente contraffattrice ed ironica, del passaggio all'intento nettamente comico che si manifesta appieno, con coerenza di mezzi e di modi, nella più matura poesia, nella quale, in forma magniloquente e paradossale e con forte accentuazione realistica e teatrale, il mondo complicato e sottile, intellettuale e mistico dello stilnovismo, da cui il poeta attinge situazioni, significati ed espressioni, risulta sapientemente burlato e deriso, e nella quale si realizza distesamente la sua ispirazione goliardica e giullaresca. E la facoltà comica e burlesca di Cecco, pur nella sua uggia crucciosa, si attua proprio in questo calcolato e scaltro atteggiare ad effetti ironici e divertiti l'ispirazione varia, superficiale, contraddittoria; nell'esprimere con spirito fantastico e deformante, in toni accesi e coloriti, contenuti sí borghesi, ma sempre serii. Nella sua poesia, descriva il poeta l'amore per Becchina o la sua struggente passione, rifletta sulle proprie miserie e disgrazie, celebri i godimenti o si crucci della sua povertà, imprechi o motteggi popolarlescamente, descriva narri o rappresenti, sempre l'espressione è realistica e grossolana, senza valori o allusioni ideali, piena di sfrontate ed estrose trovate, impetuosa, perché percorsa da una sorte di tetra malinconia, paradossale ed esagerata, perché sortita da un gioco inventivo senza profonde radici spirituali, mimica e tutta volta all'esterno e al fatto, perché priva di profonda consonanza interiore, e per ciò sempre un po' caricaturale riguardo ai contenuti, ironica

spesso a rispetto della realtà, i cui contorni ha compiaciutamente esagerato e ironicamente contraffatto. È il segno, questo, dell'arte più matura dell'Angiolieri, dei sonetti che meglio attestano la sua singolare qualità poetica. L'accentuazione delle tinte, l'esagerazione dei tratti nella sua raffigurazione realistica, quel che di efficacemente eloquente e sonoro risuona nella voce sua e in quella dei suoi personaggi, quella esteriorità espressionistica ricca di accostamenti bizzarri e popolari riflessioni sentenziose, l'evidenza marcata delle scenette di svolgimento rapido e farsesco, la concitazione dei dialoghi serrati, son modi espressivi peculiari al senese [...]. Tanto più efficaci e singolari risultano quei modi, quanto più mobile e colorita è la lingua di Cecco, ampiamente e variamente composita nei suoi elementi lessicali e nelle sue forme fonetiche e morfologiche, attinti a fonti eterogenee, culte e popolari: latinismi, gallicismi, meridionalismi poetici, toscanismi e senesismi e, se pur raramente, voci maliziose e furbesche.

MAURIZIO VITALE

da *Introduzione a Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. V. Torino, UTET, 1956, vol. I, pp. 48-69

## **Guittone d'Arezzo**

Comunemente il nome di Guittone crea con sé la sensazione d'oscurità e di funambulismo tecnico, insieme con giudizio di una sostanziale impotenza espressiva a specchio di una sua aridità spirituale. Ed è sensazione, e giudizio, persuasiva, specialmente quando si pensi alla parte deteriore e caduca, e che maggiormente irrita il nostro gusto di uomini d'oggi, della esercitazione letteraria del rimatore d'Arezzo; tanto più che fu proprio il peggio di Guittone a far più vasta presa sui mediocri discepoli, che accettarono e complicarono - in un'assurda emulazione di abilità - le singolari difficoltà tecniche affrontate e miracolosamente superate dal loro inarrivabile modello. Guittone voleva piegare il suo volgare alle sottigliezze più astruse e alle articolazioni più incredibili, non solo per conquistare un suo vanto rispetto alla recente e gracile tradizione siciliana, ma anche per superare i suoi veri maestri, gli antichi trovatori. È la stessa posizione insomma, decisamente emulativa, di Dante nei confronti di Arnaldo Daniello, del quale egli tradusse in Toscana la famosa sestina, duplicandone le non lievi difficoltà tecniche nella sua sestina doppia. La tensione tecnica di Guittone, oltre che dal tradizionale concetto del «trovare», trae forza proprio dalla formazione culturale del poeta e dal suo stesso temperamento energico e volitivo: non è un arido gioco fine a se stesso; vuole essere, al contrario, proprio una dimostrazione di capacità e di potenza. Ed ecco la frequenza delle rime al mezzo, nei sonetti e nelle canzoni, che raddoppiano la difficoltà della rima semplice, creando un interno rapporto fonico e, nei casi migliori, musicale, suscettibile di ampi sviluppi stilistici; ecco le rime ripetute ed equivoche, [...] nello sforzo di ricavare da un breve corpo fonetico pressoché identico e fisso ogni possibilità semantica; ecco le rime: care dei sonetti 223 e 224, stroppo, vadro, giadro, prestrabbo, idrabbo, ruzume, rabuffa, ciuffa, valentre, ecc. e di altrove, che denunciano la volontà di dimostrare e di esaurire la ricchezza lessicale della nuova lingua; e le difficoltosissime rime doppie del son. 60, nel quale ogni verso è diviso in due emistichi, ed i ventotto versetti che ne derivano, rimangono rispettivamente e normalmente fra di loro (solo il primo emistichio consuona col terzo irregolarmente rispetto al quinto e al settimo). Una volta postisi su questa china, è difficile fermarsi; ed alla spinta concorrono, d'altra parte, l'inveterata tradizione retorica medievale, le allitterazioni, i bisticci, le ambivalenze lessicali, le ri-

petizioni, le etimologie, le figure etimologiche... Un bagaglio che Guittone portava con grande disinvoltura e facilità e molto volentieri, come attesta la tessitura tecnica della sua poesia e della sua prosa. [...]

Gli è che Guittone era cosciente della necessità di siffatte ricerche lessicali e tecniche, che gli procuravano insistenti accuse d'oscurità, per inserire nel giro di uno stile già fossilizzato e tradizionale l'urgenza di nuovi motivi e della sua energia rinnovatrice. Prova ne sia che le peculiarità tecniche finora ricordate, ed altre, non sono caratteristiche della sua prima produzione d'argomento amoroso, ma anche della sua seconda e terza attività politica e religiosa, ove esse più spesso diventano funzionali e si tramutano in significativo elemento di stile. Insomma, la confessione «me sforzeraggio a trovar novel sono» non è riferibile solo alla formazione guitoniana, ma al suo costante carattere, alla sua energica e dinamica natura di sempre «Scuro sacco che par lo - meo detto, ma' che parlo - a chi s'entend' a me; - ché lo 'ngegno mio da me - che me pur prove 'n onne - manera, e talent'honne», così altra volta concludeva, prima del congedo, un suo discorso poetico sulla speranza d'amore, travagliato da rime equivoche ed ambigue. E cioè, se bene intendiamo: «So che la mia poesia sembra scura, salvo che io parlo a coloro che mi amano; è la mia natura che mi spinge a esplorare tutti i mezzi d'espressione, ed io perciò la faccio assai volentieri». C'è tutto un viluppo d'energie e di rinnovamento nello schema di un deciso programma da perseguire fino in fondo. E molti anni dopo, in una delle nuove canzoni morali vigorose, ampie e distese, Guittone ribadiva quella sua posizione con fermezza rinnovata, ora, dalla persuasione morale: «E dice alcun ch'è duro - e aspro mio trovato a savorare; - e pote essere vero. Und'è cagione, - che m'abonda ragione, - per ch'eo gran canzon faccio e serro motti-e nulla fiata tutti - locar li posso; und'eo rancuro, - chtun picciol motto pote un gran ben fare». Versi meritatamente famosi come gli altri sopra citati. Ma noi vorremmo porre l'accento non tanto sulla oscurità che costituisce il capo d'accusa, quanto sulle successive dichiarate ragioni del suo essere: il mio temperamento mi spinge all'esplorazione della lingua e dello stile, prima; e poi: io rancuro se nulla fiata non posso serrare, come io vorrei, tutt'intero il mio pensiero. Sicché anche la conversione religiosa si risolve, per questo Ulisse della tecnica, in programma letterario: «ora parrà s'eo saverò cantare - e s'eo varrò quanto valer già soglio, - poiché del tutto amor fuggo e disvoglio». Questa energia di ricerca espressiva è del Guittone poeta ed è del

Guittone prosatore; è del Guittone scrittore d'amore ed è del Guittone cantore della rettitudine e della patria; il suo inaridirsi e raffreddarsi genera le inutili e artificiose forme della sua peggiore poesia; il suo corroborarsi di pensiero in adeguazione ad una perspicua chiarezza psicologica dà origine ad una vigorosa, impetuosa, tagliente eloquenza, non priva di bagliori di poesia. Allora la tecnica fredda diventa calore di stile, e Guittone tende ad assumere la sua più precisa fisionomia di poeta. [...]

Forma di un sentimento ardente e battagliero; ché il centro psicologico di Guittone è un'inflessibile certezza spinta fino ai limiti dell'apostolato. La forma espressiva che gli si attaglia è l'oratoria; le sue mete, la solidarietà e il proselitismo. E perciò l'autobiografismo sta alla base della sua produzione in versi e in prosa, negli elementi di più immediata importanza per l'impostazione dei rapporti tra arte e vita: quelli che riguardano la scuola, la tradizione, la cultura, e quelli che riguardano la morale, la fede, la religione. Si noti quanto spesso Guittone inizi le sue poesie con un Ahi: «Ahi, bona donna, che è devenuto»; «Ahi, dolce gioia, amara ad opo meo»; «Ahi Deo, che dolorosa, - ragione aggio de dire»; «Ahi lasso, or è stagion de doler tanto»; «Ahi quant'ho che vergogni e che doglia aggio» ecc. ecc. e quante volte introduca siffatta interiezione nel corso dello svolgimento tematico. O anche si veda come frequentemente la prima mossa di un suo componimento sia costituita da un vocativo: «A te, Montuccio, ed agli altri il cui nomo»; «Alcun conto di te, conte Gualtieri»; «Altra fiata aggio già, donne, parlato»; «Magni baroni certo e regi quasi»; «Messer Giovanni amico, 'n vostro amore»; «Tanto d'È virtù, frati e dignitate»; «O sommo bono e del bon solo autore», e così via. Quasi tutti i sonetti dei vizi e delle virtù si aprono con un vocativo; Guittone si rivolge in seconda persona a quelle astratte entità a condannarle, ad ammonirle, ad esortarle ed esaltarle, come se si trattasse di persone. Era la sua propria natura. Fra gli Ahi e i vocativi degli incipit si giungerebbe facilmente a circa due terzi dei componimenti guittoniani in versi: e non parliamo delle Lettere, che per la loro stessa natura sono dei «sermoni». Forme di costante autobiografismo, ancorato a solidi principi e volto alla persuasione; così come è sintomatico che essi si ritrovino altrettanto spesso nelle poesie amoroze, nelle morali e politiche, e nelle Lettere, che scaturiscono dalla stessa disposizione spirituale da cui nascono quelle. Questa energia interiore, quest'impegno totale, riscattano la poesia amorosa dalla precedente condizione «cortese» ed intellettualistica, e la commisurano alla vita, dissolvendone i favo-

losi miti tradizionali ed inserendola nel giro degli interessi pratici e vitali; e piegano l'arte a tutte le esigenze del viver sociale. Di qui l'insistente dottrinarismo, il continuo appello alla ragione, e la robusta ossatura logica della canzone e della lettera guittoniana. Non si chiede, dunque, a Guittone la lirica sorgiva del canto e la immortale trasparenza della poesia pura: esse rimangono quasi sempre lontane dal suo impegno dottrinale e pedagogico. Saranno tutt'al più rari approdi felici, attraverso la tempestosa navigazione dell'eloquenza e le strettoie ventose della persuasione. Il destino di Guittone è l'apostolato: «Auda che dico chi vole arricchire, - e cor, non sacco impire, ed ornare non già fazion, ma mente»; e ancora: «Auda chi vole adesso il mio parere. - Che brevemente chere - e vol di noi razional natura? - Vole, dico, che noi amiam savere...». L'esortazione, il consiglio, l'insegnamento, l'ammonimento, sono le solite vie della sua espressività; la sovrabbondanza degli attributi e l'insistenza dell'aggettivazione parenetica e morale accompagnano le serie dei suoi convinti assiomi, delle sue categoriche affermazioni; le interrogazioni retoriche traducono il turgore del sentimento; le interiezioni e le esclamazioni rivelano la sua commozione morale. Un'interiorità, quella di Guittone, che non conosce dubbi, né inquietudini; ma, estremamente sicura di sé, si effonde all'esterno con la certezza che nessuno può porre in dubbio la sua severità, e che anzi tutti faranno volentieri omaggio alla luce che da essa si sprigiona; una interiorità che non soffre soste o pause nell'opera di missione e di esaltazione, ma che manca tuttavia di raccoglimento e di intimità, di sofferenza e di malinconia. [...]

Solo in tal senso ci sembra possibile parlare di un realismo guittoniano; come continua esigenza, cioè, di riportarsi alla vita, attraverso il rigore morale, la scuola, la cultura e la dottrina. Per questa via Guittone supera e dissolve la tradizione precedente, arricchisce il suo lessico e il suo dizionario d'immagini, e prepara temi nuovi. Gli si frantuma il vecchio concetto di nobiltà feudale, di sangue e di razza, ed egli pone i nuovi fondamenti della nobiltà di cuore e d'elezione: «Non ver lignaggio fa sangue ma core, - ni vero pregio poder, ma vertute - e si grazia ed amore, appo sciente». Partecipa intensamente alla vita politica della sua Toscana, la sua passione gli ispira le pagine più commosse della sua più calda eloquenza; e nasce la grande canzone, che non rimarrà senza riflessi anche nel grandissimo Petrarca. Strappa l'amore al mito e lo consegna alla realtà, e ispirato dei suoi solidissimi principi morali, inaugura nella letteratura italiana il canto della rettitudine. Tutto ciò contribuisce

a far di Guittone uno dei punti critici e nevralgici della nostra prima letteratura; e a permettergli un ampliamento di visuale d'incalcolabili conseguenze particolarmente verso i domini del reale. Si ricordino la sua tenzone con la donna villana, i motivi più maliziosi dei suoi Insegnamenti d'Amore, e certe immagini di vita quotidiana e familiare, che avvicinano Guittone al realismo dei giocosi: «che 'n terra fai di bene onni fontana, - pane de vita e de dolzor cocina»; «si come naso a viso e tu a dottrina, - tu, di costumi ornament' e colore»; «desconverrea non poco a bancher bono - vetro alcuno comprar libra d'argento»; «Molti ghiotti son, molti; e nullo è tanto, - che marchi mille dessi in pesce alcono»; e via dicendo. Esiti improvvisi e non rari verso l'umile e quotidiana realtà, usati tuttavia dal poeta sempre come mezzi per meglio chiarire il suo pensiero, o come viatico di più invitante persuasività, fermo com'egli è nel suo atteggiamento didatticamente severo, e proverbiosamente ammonitore (e si vedano i sonetti 166- 168 come esemplari della fusione di realismo e di proverbiosità). Qui è anche da segnare l'origine di quella ibrida mescolanza di linguaggio, risultante di varie componenti (la idiomatica dialettale, la culta tradizionale siciliana e provenzale, la latina scolastica e letteraria), che dispiacque tanto agli antichi e dispiace tanto anche a noi moderni.

Certo, il più felice Guittone noi sappiamo coglierlo soltanto nella direzione della sua energica eloquenza verso l'impegno morale e verso la passione politica, nel suo autobiografismo ardente e battagliero, senza dubbi e senza tentennamenti. Se volessimo vedere in lui solo l'anticipatore e il precursore dello Stilnovo, di Dante o del Petrarca, noi riusciremmo a possederne solo una piccola parte; ché in Guittone certamente (ed abbiamo già espresso il nostro parere al proposito) vi sono elementi che i suoi immediati posterì dovettero ereditare, forse senza accorgersene, anzi ostentando ribellione. Ma distruggeremo l'importanza e la validità storica di Guittone, se lo esaurissimo tutto intero nel verso «Angel di Deo sembrate in ciascun membro», o negli altri quattro «Gentile ed amorosa criatura, - soprana di valore e di biltate, - voi ch'avite d'angel la figura, - lume che sovra ogn'altro ha claritate...», che potrebbero essere firmati da un poeta stilnovista; o lo ridurremmo a certe minime modulazioni di canto, che potrebbero anche far pensare al Petrarca più lirico. Guittone è Guittone nell'impeto tagliente della sua eloquenza, nella fermezza luminosa delle sue accensioni morali e religiose; nelle forme d'arte, cioè, e d'ispirazione, nelle quali soltanto poteva inverarsi il suo vigoroso temperamento e la sua sempre urgente vocazione

all'apostolato; magari turgide e verbose, ma anche ampie ed organiche. [...] Per questa via gusteremo il miglior Guittone nelle canzoni politiche, perché in esse il lievito autobiografico acquista slancio e forza di irrompente passione, senza mai trasmodare dalla misura della morale e della giustizia. Cultura e vita morale vi si accendono e si sublimano in un canto solenne, d'una cordialità nuova, come se la voce di Guittone fosse essa stessa la suprema voce della giustizia e della morale, pur aspra talvolta di sarcasmo, vibrante d'ironia, rgente di condanna. il caso della famosissima canzone *Ahi lasso*, or è stagion de doler tanto, che è, per giudizio comune, il punto più alto ragginnto dal poetare guittonianio: «A voi, che sète ora in Fiorenza, dico-che ciò ch'è divenuto par v'adagia;-e poi li Alamanni in casa avete, - servitei bene, e fate vo mostrare-le spade lor, con che v'han fesso i visi, -e padri e figli aucisi...». Il passato culturale e dottrinale di Guittone cede qui alla essenziale constatazione della verità; cedono i barocchismi sottili e la tortuosa e vana tecnica; la lingua raggiunge il suo nuovo vero impasto realistico, nel quale la fastidiosa mescolanza di cultismo e di dialettismo non ha più luogo. Guittone grida *ex abundantia cordis*, tutto immerso nel fatto in sé, ammonitore ed apostolo nel proprio lievitante autobiografismo; la sua retorica assume il valore di significativo ed emblematico stile: «Baron lombardi e romani e pugliesi-e toshi e romagnoli e marchigiani, - Fiorenza, fior che sempre rinnovella, - a sua corte v'appella...»; «Monete mante e gran gioi' presentate - ai Conti e a li Uberti e a li altri tutti...». Una eloquenza, quella di Guittone, preparata tecnicamente da lontano, sicura nel suo taglio, ferma nella sua solennità; attinge, talora, toni biblici specialmente nel compianto 0 nel lamento: «Ahi dolze terra artina, - pianto m'aduce e dolore... membrando ch'eri di ciascun delizia, - arca d'ogni dovizia, - sovrapiena arna di mel terren tutto, - orto d'onne disdutto, - ambra di poso e d'agio...». E: così per esempio nella famosa canzone a Ugolino della Gherardesca e a Nino Gindice di Gfallura, che il poeta vorrebbe indurre a recar soccorso a Pisa: O come in pianger mai suo figlio è stanco! - Vederla quasi adoventata ancella, - di bellor tutto e d'onor denudata, - di valor dimembrata, - suoi cari figli in morte ed in pregione... e d'ogni amico nuda e d'ogni ainto». Di là dal Petrarca, è dunque in Guittone che si può cogliere l'origine di certi atteggiamenti e di certi toni, divenuti poi tradizionali nella poesia politica italiana; in queste sue canzoni, che certo dovette leggere ed amare il secondo e più grande poeta aretino. [...]

Questi stessi caratteri psicologici e stilistici danno corpo alle

Lettere, fra le quali primeggia (e ne è una riprova) la già citata XIV agli «Infatuati miseri Fiorentini» dopo la battaglia di Montaperti, calda e commossa replica dell'analogo canzone (ma potrebbe essere anche l'opposto). In essa la tessitura tecnica e linguistica delle Lettere, così bene illuminata dagli studi dello Schiaffini e del Segre, ai quali rinviando, si rimpolpa di vera vita e di commossa psicologia, perdendo quanto di freddo cerebralismo e di programmatico schematismo può avere nelle altre lettere; quali per esempio, le prollisse III e XXI e la XII, costellate da cima a fondo di detti, di citazioni, di sentenze. Ma lievi ed elegant) nella loro struttura sono la V e la XVIII; indirizzata alla Compinta Donzella la prima, nella quale la parole «compiuta nella utilizzazione della replicatio si carica di simbolica perfezione spirituale e culturale; indirizzata all' 'ex-assessore di Arezzo Marzucco Scornigiani la seconda, assaporata (cosa veramente eccezionale in Guittone) dall'arguto sale di una pungente e sorridente ironia. I' e altre, per gran parte, sono testimonianza ancora della cultura e degli spirit) di Guittone frate, quale l'una e gli altri siamo andati delineando; e perciò sono da porsi accanto alle canzoni moral), di cui ripetono i caratteri, se non si voglia ammettere che le lettere vivono in un linguaggio più mosso e realisticamente immaginoso: le due lettere a frate Manente dell'ordine dei predicatori, per esempio, quella alle a Abadesse e donne religiose», e così via. Sarebbe, dunque, anche per questo - a nostro giudizio - errato pensare che le lettere siano pure esercitazioni stilistiche nel genere epistolare, sul tipo di queue di Guido Faba, tanto sono più ampie e costruite. (3iò sarebbe contrario alla mentalità di fra Guittone tutto teso verve la vita e verve la realtà, ammonitore e giudice di uomini e di event). Noi crediamo, col Segre, che esse rispondessero e si riferissero a precise situazioni e ad uomini veri (non a fantasmi, come farà poi in parte il Petrarca), e i fossero realmente inviate ai loro destinatari, come erano inviate le canzoni appunto e i sonetti, e che fossero insieme - agginngiamo - diffuse presso i letterati come opere d'arte e di poesia. Né deve meravigliare che Guittone potesse scrivere ad un carissimo Frate e Padre suo congratulandosi per la malattia di lui e mostrandogli in quale stato di grazia egli si trovasse a cause della sue infermità fisica; ciò non solo è conforme ai dettami del cristianesimo, ma anche alla mentalità medievale, e soprattutto alla coerenza spirituale di Guittone, che abbandonò

moglie e figli per seguire la sua vocazione religiosa. E in fondo, dalla conversione in pod, l'arte è state sempre per Guittone solo il mezzo più redditizio per assolvere ai suoi doveri di frate dell' 'Ordi-

ne dei Cavalieri di S. Maria, l'arma più efficace, infine, per la sue opera di apostolato, perseguita nei decenni della sue attività, da «vero bon trovatore, - in piana, e 'n sottile rime e 'n care - e in soavi e saggi e card motti».

MARIO MARTI

da Ritratto e fortuna di Guittone d'Arezzo, in *Realismo dantesco e altri studi* Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 133-45

## **Il “dolce stil nuovo”**

La lirica del Trecento nasce accompagnata dall'arte: non rozza, immediata, né primitiva (almeno in quel senso che più generalmente s'attribuisce a codesto epiteto), bensì consapevole d'è propri mezzi, non aliena da ricerche retoriche e linguistiche, poggiata su di una vasta e sottile cultura, dotata a suo modo, e secondo l'estetica del tempo, di discernimento critico. La corrente che, all'inizio del secolo, segna gli orientamenti e i limiti del gusto letterario, è quella del “dolce stil nuovo” e col suo influsso, pur mescolato, intorbidito, diviso, durerà, oltre il Petrarca, fin nella prima metà del secolo seguente. Influsso esteriore: visibile in determinati e sempre più convenzionali atteggiamenti del contenuto e della forma; influsso intimo e assai più profondo: nella coscienza artistica che opera in molti poeti, e anche nel Petrarca, guidandoli nella ricerca d'una espressione raffinata e nobile d'è propri sentimenti, d'una lingua sempre meno volgare, lavorata con delicatezza, scelta n'è vocaboli secondo l'ideale d'un gusto aristocratico e prezioso. Di questa vasta risonanza letteraria del dolce stile giova non dimenticarsi se si vogliono intender davvero, nella loro formazione e n'è loro limiti, le opere poetiche nate in un determinato clima di raffinata cultura. Ma pur giova non confonder l'ampia e un po' vaga zona d'influenza con il nucleo centrale dond'essa promana, e che è, per sé, ben limitato e chiuso nell'ambito d'una scuola poetica, la cui storia ritrova i suoi documenti più certi e notevoli in alcuni luoghi, ormai famosi, degli scritti danteschi.

E noto che Dante, incontrando in un balzo del suo Purgatorio il rimatore lucchese Bonagguia Orbicciani, mentre ci offre il nome (da noi, per convenzione ormai antica, adottato) della scuola o gruppo letterario cui egli appartiene, definisce poi questo “dolce stil novo” uno scrivere quando Amore spira, significando al di fuori ciò che quello detta dentro, e a quel modo proprio che esso detta; venendo poi a più precisa determinazione storica, afferma che i nuovi poeti seguono il dettatore più da vicino che non i siciliani e i toscani del Duecento.

In un'altra pagina del Purgatorio egli esalta, come maestro e precursore della nuova lirica, il bolognese Guido Guinizelli: e lo chiama “il padre suo e de li altri suoi miglior che mai rime d'amor usar dolci e leggiadre” e dai “dolci detti” di lui fa derivare tutto “l'uso moderno” (Purg. XXIV 49-63; XXVI 97-99, 112-114). D'altron-

de già in un sonetto giovanile l'aveva citato come il "saggio" (Vita nuova, XX, alludendo certo alla novità e alla forza del pensiero di lui: maestro dunque lo considerava e per la dolcezza della forma e per l'elevatezza dei concetti. Quanto agli altri discepoli del Guinizelli e rappresentanti dell'"uso moderno", che è la nuova lirica volgare, varie testimonianze, di Dante stesso o d'altri della sua cerchia, ci permettono d'indicare con sicurezza i nomi, pochi ma nobilissimi, e cioè, con lo stesso Alighieri, il Cavalcanti, Lapo Gianni e Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia. All'opera di questi, con piena consapevolezza critica, Dante attribuisce infine la trasformazione dell'idioma volgare in lingua letteraria: e nelle loro poesie addita gli esempi concreti di quel linguaggio illustre, aulico, curiale e cardinale, del quale deduce logicamente la necessità. Che se poi si vuol vedere in che senso e con quali tendenze si verifichi codesta ricreazione artistica dell'eloquio popolare, si dovrà leggere soprattutto quel brano dove Dante esalta il suo volgare, "fatto sublime dalla dottrina, perché fra i tanti rozzi vocaboli dei Latini, fra tante incerte costruzioni, tanto difettose pronunce, tante rustiche cadenze, così elegante, schietto, compiuto ed urbano lo vediam scelto, come dimostrano nelle loro canzoni Cino da Pistoia e l'amico suo", cioè l'Alighieri stesso (De vulg. eloq. I 17).

Riacostando fra loro le sparse notazioni di Dante, integrandole a vicenda e più con l'osservazione attenta delle opere dei singoli poeti, non sarà difficile, a parer nostro, giungere a una rappresentazione critica precisa e soddisfacente, della scuola del "dolce stil novo", illuminata nelle sue intenzioni e nei suoi propositi, nel suo atteggiamento estetico, e, ciò che più importa, nella sua reale importanza storica. E anzi tutto, poiché fra i sei poeti più su ricordati è una affinità generica di concetti e di forme manifesta ad ogni lettore attento e storicamente riconosciuta in ogni tempo, e d'altra parte le qualità stesse che li rinniscano fra loro giovano anche a distinguerli da tutti gli altri rimatori contemporanei: così si dovranno respingere senz'altro le opinioni di quei critici che vorrebbero allargare i confini storici dello "stil novo" fino ad accogliervi tutti i poeti della società borghese rinnovata nella seconda metà del Duecento, o, peggio, tutta o quasi la lirica italiana dei primi secoli. Il dolce stile, prima di diventare una tendenza assai diffusa del gusto, fu il convegno ideale - qualcosa di meno che un'accademia con i suoi regolamenti, qualcosa di più che un libero rapporto d'amicizia - fra pochi giovani poeti: ambiente di cultura chiusa ed eletta, che nel mondo letterario, sul finir del Duecento, ha un suo posto ben distinto, e al

quale in particolar modo si contrappone coscientemente nello stile e n'È concetti, la così detta lirica realistica e borghese.

Il che non vuol dire che lo "stil novo" si stacchi in maniera assoluta dalla letteratura anteriore e contemporanea e sia proprio come pur è stato detto autorevolmente, una "rivoluzione"; mentre è certo che, nonostante la novità d'È sentimenti e la nobiltà dell'espressione (onde i suoi poeti si innalzano sull'arte troppo più rozza ed inefficace degli altri rimatori), esso si riattacca con stretti e robusti vincoli non pur alla letteratura del Duecento, ma a tutta la cultura filosofica e religiosa del Medioevo; e non d'Italia soltanto. Centro del mondo poetico degli stilnovisti, oggetto di discorsi e di discussioni, quando non di confessioni liriche, è, come ci avverte ancor Dante, l'Amore. E questo Amore, è, senz'alcun dubbio, un amore umano; non come altri ha pensato, un simbolo soltanto, un'idealità, un'astrazione filosofica. Senonché, per intender appieno la ricchezza e la complessità dei fatti psicologici che al concetto d'amore si ricollegano nella poesia degli stilnovisti, giova ricostruire, sia pure in sommario, nella sua formazione storica, la varia e raffinata cultura che quella poesia appunto presuppone. [...]

A tutta questa varia e vasta letteratura psicologica vuol essere ricollegato lo "stil novo": l'Amore, di cui Dante parla nel passo così famoso del Purgatorio, e dietro la dettatura del quale "sen vanno strette" le penne d'È giovani rimatori, viene ad esser dunque, così illuminato, quasi una sintesi di tutta la vita multiforme e segreta della coscienza. Anche più da vicino, e con più precisa affinità, il dolce stile si ricongiunge alla dottrina d'amore elaborata dagli ultimi poeti di Provenza e introdotta fra noi da alcuni lirici toscani del Duecento, e soprattutto da Chiaro Davanzati. Ne riprende alcuni concetti, sparsi ancora ed incoerenti, e li unifica, li coordina, li arricchisce, organizzandoli, come disse benissimo un critico, "in una profonda persuasione sentimentale": essenziali, fra essi, l'idea d'È rapporti di gentilezza con virtù e d'amore con gentilezza e la concezione d'amore come sorgente di perfezione morale ed elevazione a Dio. Per questo aspetto nel quadro generale della cultura contemporanea, la scuola poetica fiorentina ci apparirà, come è giusto, non più che un momento, certo assai notevole, dell'affermarsi di una nuova coscienza e religiosità laica, che propone ed esalta il valore morale dei sentimenti umani.

Cotesta affermazione sorge, in tempi non lontani e in maniera più o meno indipendente, ma con forme non dissimili, nella Francia meridionale, con lo sviluppo estremo della poesia cortese, da

noi con lo "stil novo", e anche nella nazione germanica con Walther von der Vogelweide. Il "dolce stil novo" ebbe certamente importanza più larga e profonda che non gli altri movimenti da noi ricordati - non foss'altro perché da esso prese le mosse l'arte luminosa di Dante - ma a quelli, e più in generale a tutta la lirica psicologica del Medioevo, dev'essere senza dubbio riaccostato da chi voglia intenderlo davvero nÈ suoi limiti.

Vero è che, se a noi giova per comprendere più intimamente la sostanza del dolce stile inquadralo nella storia culturale di tutta una età, per Dante che lo definì "novo" e per i contemporanei di lui, ciò che più dovette aver peso nel giudizio fu codesta novità appunto, e cioè il carattere distintivo che, nel quadro di quella storia dà alla scuola fiorentina la sua fisionomia peculiare e rinnovatrice. In che esso consiste? Su questo problema s'è appuntata più specialmente la curiosità dÈ critici, e intorno ad esso son nate le discussioni più ferventi e accanite. Alcuni vi han scorto un progresso di natura filosofica e si son sforzati di ricostruire in un sistema logico la dottrina del dolce stile e uno fra gli altri, e con maggior chiarezza, l'ha fatto consistere nell'accordo, tentato dal Guinizelli, fra la tradizione poetica della Provenza, che aveva creato la teoria dell'amore ideale, e la filosofia scolastica per la quale a Dio solo può rivolgersi l'amore razionale e virtuoso: accordo ottenuto esaltando la donna sì, ma intesa come immagine di alcunché di spirituale e divino. Senonché questa tesi del Vossler, che fra le molte proposte è certo la più lucida e coerente, se può, entro certi limiti, illuminare l'opera del Guinizelli e di Dante, rimane estranea, per non dir altro, a quella del Cavalcanti: né le donne degli stilnovisti possono dirsi propriamente simboli, se non forse della loro stessa femminilità e della virtù beatifica e perfettiva che ne irraggia al cuore dell'amante. Vero è che un organismo ideale, un sistema filosofico nel quale tutti i poeti del "dolce stil novo" si accordino non esiste: e nella storia del pensiero speculativo la loro scuola non rappresenta niente di più che l'applicazione, spesso frettolosa ed arbitraria, di certe idee e schemi generali a taluni problemi particolari ed empirici. Ché se, a proposito di taluno fra questi poeti, si potrà parlare con sicurezza d'una larga cultura filosofica, non è possibile dir la stessa cosa di tutti. E infine, anche ammesso, come vuole un critico, che "senza il movimento scientifico dell'epoca, lo stil nuovo non sarebbe nato", rimane pur sempre vero che, a farlo nascere, ha contribuito assai più la tradizione letteraria franco-italiana e l'impeto d'un nuovo e tutto istintivo umanesimo: insomma un clima determinato di fine intel-

ligenza e d'acuta sensibilità.

Invero il "dolce sul novo" non appartiene, nella sua essenza e direttamente, alla storia della filosofia medievale (se pur da quella riprenda talora schemi, classificazioni e persino talune forme linguistiche). E neppure appartiene alla storia della poesia propriamente intesa, come altri studiosi han voluto, per i quali la novità di esso consisterebbe "nello stile, inteso nella sua più nobile e - diciamo pure - moderna accezione, non come scelta e ordine di parole, di frasi, di costrutti, secondo le inani regole retoriche dell'ornato, dell'eleganza, del ritmo, sibbene come espressione fedele e diretta degli stati dell'anima, lucidamente intuiti dalla fantasia": espressione sincera cioè di un contenuto profondamente sentito. Il che è qualità generica, comune ad ogni vera poesia, e quindi anche a quella degli stilnovisti in quanto è tale: non giova tuttavia a spiegare il raccogliersi di alcuni poeti in un gruppo determinato. Senza dire che una tal dottrina trascende di troppo i limiti dell'estetica medievale.

Come tutte le così dette scuole poetiche, in sé stesso e intrinsecamente, lo "stil novo" appartiene alla storia della cultura o, se si vuole più sottile specificazione, della cultura artistica: di quella cioè che costituisce la base, per dir così, naturale, su cui le opere d'arte singole si formano e crescono. E più precisamente ancora potremo definire lo "stil novo" come il fissarsi di un determinato atteggiamento del gusto: il raccogliersi di alcune menti interessate ai problemi della poesia, con passione di creatori e coscienza di critici, intorno ad uno speciale contenuto poetico e a certe regole formali e retoriche, a una singolare maniera cioè di interpretare e di rappresentare le cose. Quanto alla novità così solennemente attestata da Dante dovrà esser ricercata, sulla linea della tradizione letteraria (cui il dolce stile si ricollega), in un approfondimento e raffinamento dell'indagine psicologica. Approfondimento di concetti: ovvero creazione di schemi più numerosi più agili e duttili, che si giova di una più vasta e attenta cultura quale è quella che si va diffondendo ogni giorno di più tra i laici. E raffinamento di forme: ritrovamento cioè di una lingua più schiva e delicata, più limpida e più sensibile, atta ad esprimere in immagini nuove le pieghe più recondite e meno afferrabili della coscienza. L'accento del poeta critico batte con maggiore intensità ora sul progresso del contenuto, ora su quello dello stile. Del contenuto: come nel luogo più volte citato del Purgatorio, dove la conoscenza raffinata dei problemi d'amore, posseduta da' nuovi poeti, è contrapposta a quella troppo più grossolana ed estrinseca della vecchia maniera. Dello stile: come n'è passi ricordati

del De vulgari eloquentia, dove è proclamata la ricchezza, l'eleganza, la pieghevole adesione a una materia difficile e delicatissima, della lingua nuova. Ma e l'una e l'altra affermazione s'accordano nella consanevolezza d'una cultura privilegiata, piena di fede nella sua verità e nella sua efficacia. Determinare con precisione la materia di cotesta cultura non è possibile (allo stesso modo che è impossibile ricostruire il sistema filosofico dello "stil novo"). Si può indagarne gli sparsi antecedenti; si può anche additare alcuni concetti essenziali e di uso più frequente nÈ canzonieri di questi poeti: la relazione da essi istituita fra gentilezza (o nobiltà) e virtù, fra amore e gentilezza, e l'idea d'amore come moto dell'anima verso la sua perfezione morale, tendenza al Sommo Bene, del quale la bellezza terrena è ombra e vestigio; aluri schemi avremo occasione d'indicare, esaminando da vicino l'opera dÈ poeti singoli, e più specialmente vedremo, per opera del Cavalcanti e dÈ suoi imitatori, farsi strada una più minuta attenzione alle distinte facoltà od attività dell'organismo, le quali prendon figura e diventan personaggi d'un dramma ideale ed asuratto, se pur sostanziato d'umanità. Altri elementi d'affinità riscontreremo nella lingua: nell'uso di certe parole ("virtù", "valore", "pietà", "mercede", "gentilezza", "umiltà", "ira", "superbia"), le quali acquistano un significato nuovo e singolare, quasi direi scientifico; in certe disposizioni del sentimento, che ritornano dall'uno all'altro di questi poeti, sia pure con minore o maggior vigore; in certi schemi metrici e retorici; perfino in certe immagini e movimenti lirici, che, nell'uso frequente, diventan convenzionali. Ma, pur tenendo debito conto di questi fattori sparsi che insieme collaborano a ricostruire in noi la rappresentazione di quel determinato atteggiamento del gusto, che fu il "dolce stil novo", occorre non dimenticare che l'elenco di essi, lungi dall'esaurire la novità e la peculiarità vere della lingua e dello spirito stilnovistico, può offrirne soltanto le caratteristiche più esteriori e immediate. La novità della lingua è piuttosto in una voluta ricerca di levità fantastica e di rarefazione spirituale, per cui ogni immagine ed ogni parola ci trasportano in un mondo ideale e raffinato, dove i sentimenti si sviluppano nella purezza incontrastata dello loro linea e nulla di corporeo viene mai a toccarli e sminuirli. E lo spirito peculiare dello "stil novo" è nella persuasione di possedere meglio e più intimamente la realtà della vita amorosa, e in genere psicologica, e di saperne dare una rappresentazione più adeguata: in altre parole, nella coscienza, che è fede, di una cultura accresciuta e rinnovata rispetto agli uomini dell'età precedente. Vi è in tutto ciò alcunché di giova-

nile, e comunque di ingenuo: una superbia, come spesso accade, non scevra da pedanteria. Ma vi è anche una forza vera: il culto del sentimento, che, nella sua purezza spirituale, eleva l'uomo al di sopra della mentalità volgare, non è solo ostentato come un privilegio ma vissuto dagli stilnovisti con sincerità: e nella rappresentazione della vita psicologica la loro arte è veramente, se pur più povera di colore e di concretezza, più intima anche e più sottile. Comunque è necessario che s'adoperi a intender gli aspetti di questo ambiente schivo ed aristocratico - il senso d'un'aristocrazia, che non è più di nascita bensì di sentimenti, di scienza, d'intelligenza artistica, di cultura insomma - chi vuol capir davvero le parvenze d'una poesia nata e divulgata in un cenacolo chiuso, che ha le sue fragili delicatezze e i suoi limiti prestabiliti.

NATALINO SAPEGNO

da *Il Trecento* Milano, Vallardi, 1955, pp. 11-18

## Guido Cavalcanti

Egli ebbe per sé la ventura di incontrarsi d'un tratto con i corpi, con i volti vivi, di sentire nel significato piú vasto del termine il volume e il peso delle figure che avvengono nell'estrema tensione dell'anima e del pensiero. Questo senso della figura che rapidamente si attuava nell'unica figura possibile per un poeta di tanto fervore, faceva che essa, per l'intenso stupore e la meraviglia sempre nuova della scoperta, diveniva assorta e lontana, e pur cosí vitale, si perdeva nella luce eccessiva da cui era investita. Importa ora osservare che quella luce rara e ineffabile nella sua trasparenza, impossibile ad identificarsi ed a ripetersi in qualsiasi ora e in qualsiasi città del mondo, quella luce di cui Guido non parla mai ed è non di meno sempre presente, è la luce interiore di lui che nasce per noi soltanto dalle cadenze chiare, dagli accenti aperti del suo verso. A quell'irraggiungibilità della donna, a quel suo tradursi nell'immagine della sua eccessiva virtù, come controcanto piuttosto che come commento, corrisponde nel poeta un senso per ora nascosto di pericolo, di paura, di perdimento che riflette il posto occupato in lui da quell'immagine che si è addensata unica contro il nulla, la morte [...].

Lo sconforto che ne deriva al poeta è tanto piú drammatico quanto piú chiaramente egli riesce a sentire che la propria natura spirituale non ha altra via per attuarsi che il possesso definitivo di quella immagine. La paura di cui Guido ci parla che altro significherebbe infatti se non che al di fuori di tale possesso l'anima, mancandole insieme all'oggetto destinato ogni ragione di forza e di vita, finirebbe nel perdimento piú buio ed informe? Avvinto da un desiderio tanto acuito ed esclusivo, egli intende che l'irreversibilità della propria vicenda non ammetterebbe per lui un ritorno alla disposizione interna d'attesa e di perplessità, in cui proprio la figura della donna aveva fra tutte preso rapidamente campo e straordinario rilievo. A questo carattere di irreparabile, a quest'aria di avventura mortale egli vede pervenire ora il significato di quella figura, e tuttavia il motivo della paura interiore appartiene ancora fortemente alla dialettica della sua vita [...].

Proprietà essenziale di questa alternativa drammatica è di consumarsi tutta quanta nell'intimo e direi nel sangue del poeta fino a che

risulti soltanto una particolare accezione nel sentire e nel canto. Egli non ne prospetta i termini in modo da costruire e disporre il calore sotto l'urto interrogativo della mente che accentua e rincalza; ma comincia direttamente dall'effetto lirico. La voce nasce in lui quando il dolore ha già mortificato e pervaso ogni sua facoltà: l'aggettivo «sbigottito» e l'avverbio «sbigottitamente» danno il tono e la misura diretta di questa penetrazione: d'altro canto un verso come «Tu m'ài sí piena di dolor la mente», per quanto si sappia che il termine dugentesco avesse un significato assai piú vasto del nostro, per effetto poetico del linguaggio riesce a suggerirci il gelo, il vuoto e lo sperdimento che avevano reciso alle radici ogni sua possibilità di pensare e di percepire la varietà delle cose della terra. Questa drammatica trasparente ottusità, mentre lasciava che il dolore spaziasse e ricadesse in lui come una cosa inerente al suo sangue e al suo respiro, escludeva, insieme al bisogno di comunicare e all'idea stessa di società, l'eloquenza e la ricerca riflessa. L'ordine e l'armonia interiori, attraverso tante vicende si ricompongono nell'atto chiaro del dire e del confessare. La potente coralità della sua voce compatta che lascia intendere appunto quell'ordine sia pure negativo e cioè come tutte le forze in lui fossero sottoposte ad uno stesso destino, schiacciate da uno stesso peso e animate da un unico umore, non si dirige verso l'esterno, ma ripiega tutta su di lui ed ivi perfettamente esaurita nasce alle sue risonanze. La natura di essa non è pertanto mutata se non di qualche tonalità; ancora le circola intorno quel silenzio assorto e nitido in cui, come prima i fenomeni e le rivelazioni, ora i movimenti interni e le figure traslate avvengono con la medesima sorpresa e miracolo.

E per concludere sull'arte di Guido si ricordi come, portata fuori dei termini del suo quotidiano conflitto, da elementi nuovi - l'esilio e il viaggio a Tolosa - tragga la medesima, l'unica voce ormai connaturata con la sua persona spirituale. E poiché a proposito di questa persona si è parlato di incertezza e di malinconia, mi piace richiamare alla nostra attenzione la sua forza precisa che colloca immediatamente nel suo significato ultimo e decisivo gli avvenimenti; il suo accento grave e lucido di tristezza, ben al di là di un'inclinazione riflessa alla solitudine e di un gusto del proprio isolamento, ci parla di un dolore totale che rimane miracolosamente ancora uno strumento di vita. Assai piú oltre di una voce privata, la sua incide nell'essere intero dell'uomo fino a restituircene una nozione disperata e pure composta. È la prima nozione fondamentale

della vita e dell'essere che ci dà - e in quale legittima concreta maniera - la poesia italiana.

MARIO LUZI

da *L'Interno e il Limbo* Firenze, Marzocco, 1949, pp. 48-52

## **Il «Novellino»**

Il tipo piú caro alle menti medievali è la piccola sentenza, la breve battuta, la facezia pronta e inattesa. Si tratta d'un atteggiamento istintivo dell'uomo che sa conversare con intelligenza e considera le azioni e le parole del prossimo con sguardo acuto e distaccato, sí che ne possa cogliere il tratto piú malizioso. Presuppone una finezza intellettuale lieve e serena: tanto che la «facezia» fu particolarmente cara agli umanisti, che la considerarono un vero e proprio «genere» letterario, e lo stesso Castiglione la consigliò nella conversazione del suo umanissimo «cortigiano» [...].

Il suo gusto è di particolare derivazione letteraria: richiede una leggera condizione ironica e una sensibilità cerebrale, che meglio s'incontrano presso i «letterati». Nel Medioevo, infatti, la facezia s'è diffusa e mantenuta principalmente nell'ambiente dei «chierici», come aneddoto erudito e libresco [...].

Essa costituisce per questa cultura uno dei suoi elementi piú sicuri e originali. La sua invadente presenza nella tradizione medievale risponde a una tendenza mentale di portata generale: in realtà, tradisce il tipo enciclopedico, acritico ed episodico della comune cultura, quale si presenta alla vigilia delle grandi letterature romanzesche. L'aneddoto rappresentava l'aspetto piú palese della letteratura «amena»: finiva col diventare un riposo dello spirito e uno stimolo dell'intelligenza.

Non è sempre possibile, anche rispetto al contenuto e all'intenzione morale, distinguere la facezia dallo *exemplum*: la prima può considerarsi come una sottospecie di quest'ultimo; e anch'essa era chiamata ad appagare un'esigenza didattica, dimostrativa, parenetica. L'esempio, la facezia, l'arguzia, la sentenza sono tutte forme che si possono comprendere sotto la comune denominazione di «aneddoto». E le fonti a cui il Novellino attinge e che predilige nella sua fondamentale ispirazione, offrivano un contenuto narrativo che è ancora «aneddoto» e non già «novella» [...].

La brevità è quindi essenziale a questo tipo di racconto: la sua efficacia è affidata soprattutto alla rapidità caustica e sapida, e a volte anche salace, della sua sintassi; la parola dev'essere pronta e sicura come un semplice gesto. Tutta la sua vita artistica si esaurisce nell'istante, ma la sua capacità espressiva si continua nel sorriso, come una forza morale che si comunica all'intorno, oltre il suono e l'arco delle parole succinte: un piccolo sasso che fa incresparsi le acque

ferme nello stagno.

Si veda la novella XXVII: «Uno grande moaddo (= uomo saggio) andò ad Alessandria (d'Egitto), ed andava un giorno, per sue bisogne (= per affari) per la terra (= nel paese). Ed un altro li veniva di dietro, e dicevali villania e molto lo spregiava: e quelli non faceva niuno motto. Ed uno li si fece dinanzi e disse: «O che non rispondi a colui che tanta villania ti dice?». E quelli, sofferente (= paziente), rispose e disse a colui che li dicea che rispondesse: «Io non rispondo, perch'io non odo cosa che non mi piaccia».

Di solito una parole di così felice intelligenza ha bisogno di educarsi e trasmettersi in un ambiente raffinato, come può essere quello delle corti; e perciò spesso sono i «cortigiani» e i «giullari» che ne conoscono il costume. Si veda la novella XLIV che mette in scena quel Marco Lombardo ricordato con onore da Dante come uno che «seppe del mondo» (Purg. XVI, 25): «Marco Lombardo fu nobile uomo di corte e savio molto. Fu, a uno Natale, a una città dove si donavano molte robe, e non n'ebbe niuna. Trovò un altro uomo di corte, lo quale era nescente appo lui (= ignorante a confronto di Marco), e avea avuto robe. Di questo nacque una belle sentenza, che quello giullare disse a Marco: «Che è ciò, Marco, ch'io ho avuto sette robe, e tu niuna? E sí sei tu troppo migliore e piú savio di me! Quale è la cagione? E Marco rispose: «Non è per altro se non che tu trovasti piú d'È tuoi (= cioè simili a te, ignoranti), ch'io non trovai d'È miei».

A volte è una decisione improvvisa, un'azione imprevista che suscita l'ammirazione: ma la parola l'accompagna e la chiarisce, ed essa vale sempre piú dell'atto. Per esempio, la novella XC: «Lo 'mperadore Federigo andava una volta a falcone (= a caccia con il falcone), e avevane uno molto sovrano (= eccellente, eccezionale), che l'avea caro piú d'una cittade. Lasciòllo a una grua (= lo lanciò contro una gru). Quella montò alta; il falcone si mise alto molto, sopra di lei. Videsi sotto un'aguglia (= aquila) giovane: percossela a terra e tanto la tenne che l'uccise. Lo 'mperadore corse credendo che fosse una grua: trovò come era. Allora con ira chiamò il giustiziere e comandò ch'al falcone fosse tagliato il capo, perché aveva morto lo suo signore (l'aquila è regina degli uccelli e rappresenta la maestà imperiale)»: Questa stessa novella, ampliata e arricchita di dettagli, è rinarrata dal Bandello: eppure è piú efficace nel Novellino, dove appunto la brevità meglio s'addice al «tema». Si noti inoltre che la fonte era di tradizione orientale, come del resto fa capire il tipo dell'aneddoto.

Soltanto in casi rari l'aneddoto giunge alla novella; ma anche allora i termini psicologici, e in genere narrativi, sono appena accennati, e la rapidità espositiva crea un diverso fascino: quello della cosa narrata schiettamente, senza ornamenti retorici, come puro segno della realtà umana. Siamo ancora assai lontani dall'arte dispiegata, costruita, potentemente organica del Decameron; ma c'è già nel Novellino il gusto della «novella» e soprattutto l'ambizione di creare con una serie di piccoli «fatti» e di brevi «aneddoti» un clima morale e sociale, una immagine degli uomini attraverso alla parola facile, adorna, spiritosa.

Questa economia verbale dà al primo contatto l'impressione d'una povertà o elementarità di linguaggio e di stile. Pare che l'autore voglia segnare il semplice schema narrativo, ai fini di aiutare la memoria, anziché tentare il vero e proprio racconto. La prima impressione del lettore comune è quella di trovarsi dinanzi ad appunti, che altri potrebbero sviluppare: abbozzi e non narrazioni organiche. Tanto più se ci si riaccosta al Novellino con il gusto scaltrito della novella boccacesca o di quella del Rinascimento. Di fronte all'ampio sviluppo che la novella assume a partire dal Decameron, il racconto del Novellino può sembrare allo stato informe. Ma può anche risultare con la freschezza d'un linguaggio primitivo e ingenuo all'orecchio raffinato del letterato stanco di tanta letteratura troppo adulta e consapevole. In realtà le due impressioni sono entrambe ingannevoli: ché la narrazione del Novellino ha ben poco di comune con l'arte del Boccaccio, anche laddove lo stesso «spunto» novellistico ci autorizzerebbe al raccostamento e al confronto; e, viceversa, non è affatto vero ch'essa sia ignara o sprovvista di coscienza tecnica e stilistica, ma, al contrario, risponde a un preciso modello «letterario», e, nonché costituire la timida nascita d'un «genere», rappresenta invece il tramonto e l'usura d'una forma narrativa che aveva qualche secolo di storia.

SALVATORE BATTAGLIA

da *Contributi alla storia della novellistica Napoli, Pironti e figli*, 1947, pp.120-25

## Dino Compagni e Giovanni Villani

Accanto a questo mondo dello spirito e dell'immaginazione c'era il mondo reale, il mondo della carne o della vita terrena, come si dicea, che si potea maledire, ma non uccidere. Era la cronaca, memoria di per di d'È fatti che succedevano, inanime come il dizionario, o come la lista delle spese. Quelli che ne scrivevano con qualche intenzione artistica, la dettavano in latino e la chiamavano storia [...].

Ma in Toscana il Malespini avea già dato l'esempio di scrivere la cronaca in volgare. E Dino Compagni seguì l'esempio, scrivendo in volgare i fatti di Firenze dal 1270 al 1312. Attore e spettatore, prende una viva partecipazione a quello che narra, e schizza con mano sicura immortali ritratti. Non è questa una cronaca, una semplice memoria di fatti: tutto si move, tutto è rappresentato e disegnato, costumi, passioni, luoghi, caratteri, intenzioni, e a tutto lo scrittore è presente, si mescola in tutto, esprime altamente le sue impressioni e i suoi giudizi. Così è uscita di sotto alla sua penna una storia indimenticabile.

Questa storia è una immane catastrofe, da lui preveduta e non potuta impedire. E non si accorge che di quella catastrofe cagione non ultima fu lui. O piuttosto ne ha un'oscura coscienza, quando con quel tale «senno di poi» dice: - Oh se avessi saputo! Ma chi poteva pensare? - Ma Dino peccò per soverchia bontà d'animo; gli altri peccarono per malizia, e Dino li flagella.» Era Bianco; ma più che Bianco, era onesto uomo e patriota. li pareva che que' Neri, qu'È Bianchi, quei Donati quei Cerchi, non fossero divisi da altro che da gara d'uffici, e gli pareva che partendo ugualmente gli uffici quelle discordie avessero a cessare. Gli pareva pure che tutti amassero la città, come facea lui, e fossero pronti per la sua libertà e il suo decoro a fare il sacrificio d'È loro odii e delle loro cupidigie. E gli pareva che uomo di sangue regio non potesse mentire né spergiurare e che nessuno potesse mancare alle promesse, quando fossero messe in carta. E anche questo gli pareva, che gli amici stessero saldi intorno a lui e che ad un suo cenno tutti gli avessero ad ubbidire. Che cosa non pareva al buon Dino? E con queste opinioni si mise al governo della repubblica. È la prima volta che si trova in presenza [...] la morale d'È libri e la morale del mondo. E la contraddizione balza fuori con tutta l'energia di una prima impressione. Il brav'uomo al contatto del mondo reale cede di disinganno in disinganno, e cia-

scuna volta rivela la sue ingenuità con un accento di meraviglia e d'indignazione. Immaginatevelo alle prese con Bonifazio VIII, Carlo di Valois, Corso Donati, ciò che di più astuto e violento era a quel tempo. L'energia del sentimento morale offeso è il segreto della sua eloquenza. Qui non ci è nessuna intenzione letteraria; la narrazione procede rapida, naturale, sino alla rozzezza. Vi è un materiale crudo e accumulato e mescolato, senza ordine o scelta o distribuzione, ignota è l'arte del subordinare e del graduare; mancano i passaggi e le giunture; il fatto è spesso strozzato; spesso il colorito è un po' risentito e teso: difetti di composizione gravi. Pure le qualità essenziali che rendono un libro immortale, stanno qui dentro, sincerità dell'ispirazione, l'energia e la purità del sentimento morale, la compiuta personalità dello scrittore e del tempo, meraviglia, l'indignazione, il dolore, la passione del cronista, ci comunica a tutto moto e vita.

In tempi meno torbidi, Giovanni Villani scrisse la sua Cronaca di Firenze sino al 1348, continuata dal fratello Matteo e dal nipote Filippo. Mira a dar memoria d'è fatti, pigliandoli dove li trova, e spesso copiando o compendiando i cronisti che lo precessero. Sono nudi fatti, raccolti con scrupolosa diligenza, anche i più minuti e familiari, della vita fiorentina, come le derrate, i drappi, le monete, i prestiti: materiale prezioso per la storia. Ma questa cruda realtà, scompagnata dalla vita interiore che la produce, è priva di colorito e di fisionomia e riesce monotona e sazievole.

La cronaca di Dino e le tre cronache d'è Villani comprendono il secolo. La prima narra la caduta d'è Bianchi, le altre raccontano il regno d'è Neri. Tra' vinti erano Dino e Dante. Tra' vincitori erano i Villani. Questi raccontano con quieta indifferenza, come facessero un inventario. Quelli scrìvono la storia col pugnale. Chi si appaga della superficie, legga i Villani. Ma chi vuol conoscere le passioni, i costumi, i caratteri, la vita interiore da cui escono i fatti, legga Dino.

FRANCESCO DE SANCTIS  
da Storia della letteratura italiana

## La città di Dino Compagni

[...] Da qualche giudizio corrente si potrebbe ingenerare l'idea che la personalità di Dino si affermi nella sua opera come individualità immediata e prepotente, come brutto termine di paragone, passato tale e quale dall'agitazione alla espressione: aiutano questa credenza le notizie che, ingrandite, hanno a lungo circolato sull'energica e irriducibile partigianeria dell'uomo - di crucci e di vendette evidentemente, come si conviene a un tipo ritenuto esemplare del costume comunale, segnatamente fiorentino a definizione desantisianiana di attore e di testimone, giusta per quanto non abbastanza precisa, non bastò a mitigare l'immagine; ed essa restò quasi più rispondente a un altro Dino, il beccaiò detto Pecora, tante volte e tanto severamente riprovato nella Cronica, piuttosto che al nostro. Credo che non si possa intendere il valore della Cronica se non si riconosce che la forza che la sostiene è di natura morale piuttosto che passionale, non importa se la moralità di Dino è destinata a esprimersi spesso con gli accenti della passione; e sarebbe ancora troppo generico se non si riconoscesse di che specie è codesta moralità appassionata. Il che è assolutamente impossibile se si indulge più del giusto a rappresentarci un uomo di parte e anche peggio un fazioso; a correggere d'altronde questa falsa opinione non valgono i pur giusti apprezzamenti sulla mitezza del carattere e sull'equilibrio e sull'avvedutezza del senno politico che, ripassate con infinita pazienza le «Consulte»: e le «Provvisioni», il Del Lungo non mancò di fare, si può dire, sul vivo dei quotidiani interventi, e tanto meno il bonario compatimento che il De Sanctis ostentò per il «buon Dino», per il «povero Dino», gratificandolo d'una ingenuità e d'un'inesperienza che certo non ebbe: questi rilievi sull'indole e sull'ingegno possono sragionarlo da ogni sospetto di violenza, ma lasciam aperto il quesito perché un uomo così moderato o così debole si dimostrasse poi scrittore tanto drastico. Per spiegarci sia quella moderazione, che non fu debolezza né inettitudine, sia questa fermezza non credo ci sia nulla di più opportuno che riflettere sulla sua posizione politica, poiché la polis è tutto il mondo del Compagni, e l'uomo e il cittadino fanno tutto uno, e anche la sua morale è essenzialmente morale civica.

Chi si accinga a studiarlo per quel che è veramente, cioè per l'autore della Cronica, può lasciar relegati tra i vaghi antefatti o digressioni gli altri pochi testi che gli vengono riconosciuti: la Croni-

ca non ne presuppone nessuno e, diremo di più, non lascia immaginare che un mondo ideale, morale e formale potessero preesistere o comunque vivere al di fuori o al di sopra della tremenda esperienza della polis. Le poesie attribuite a Dino staranno tutt'al più ad indicare quel grado di civiltà e di elevazioni che un simile esercizio sempre dimostra e che non era estraneo in Firenze neppure ai popolani delle Arti: potranno nel loro elaborato e nel sincretismo della tematica mostrarci che il Compagni aveva per lo meno orecchiato alle porte della poesia cortese e non era all'oscuro delle correnti e dei modi culti nel suo tempo; ma non potranno guidarci verso il fuoco morale o espressivo della Cronica. Eppure, se si dovesse dar corso al gioco dei precorrimenti e delle corrispondenze, le note dalle quali si esplica più singolare la personalità di Dino poeta ci riportano appunto in quella sfera del civis: come quando nel sonetto a Cavalcanti che il Del Lungo ritiene scritto dopo i provvedimenti del 1295, i quali aprivano ai Grandi una possibilità di ritorno ai diritti pubblici mediante l'iscrizione alle Arti (possibilità di cui si valse Dante ma non lo sdegnoso Guido), sembra rammaricarsi che la cortesia dell'amico voglia mantenere ogni visibile prerogativa mentre sarebbe tale da poter nobilitare qualsiasi altra condizione. «Ahi con saresti stato om mercadiere!» esclama appunto il popolano e il mercante, che è per questo nella pienezza dei diritti politici della democrazia fiorentina.

O nella Canzone del Pregio se c'è un momento nel quale esce dalla maniera implicita all'insegnamento (ensenhamen) provenzale evidentemente è quando fissa con la sua serietà le regole del buon operare del Rettore o del Mercante, i fondamenti, cioè, del reggimento democratico fiorentino:

Se buon pregio vuole aver Rettore  
siegua sua legge, e poi ami giustizia  
e strugga e spenga a suo poder malizia  
con grande studio e franchezza di core:  
tenga masnada a corte e buon legisti  
che chiar conoscan dal falso il diritto,  
e buon notar da non falsar lo scritto,  
e notte e giorno sovente i' requisiti:  
a nul perdoni,  
né grazie doni,  
ad amici e nemici sia straniera,  
ed estimi più caro onor c'aver;  
E che giudica, innanzi il paragoni.

S'aggrada pregio aver a Mercatante,  
drittura sempre usare a lui convenne;  
e longa provedenza li sta bene,  
e che impromete non venga mancante.  
E sia se può di bella contenenza,  
secondo a che mistiere orrato intenda;  
e scarso a comperare, e largo vanda  
fuor di rampogne con bell'accoglienza.  
La chiesa usare,  
per Dio donare,  
il cresce in pregio; e vender ad un motto,  
ed usura vietar torre del tutto,  
e scriver bello, e ragion non errare.

Nello studio di Vittorio Mistruzzi si trovano tutte o quasi tutte le ragioni che hanno consigliato la critica recente a restituire all'anonimato il poemetto dell'Intelligenza nonostante che il Del Lungo spingesse la sua convinzione nella paternità di Dino fino ad andare rintracciando accuratamente concordanze di locuzioni e costrutti con la Cronica, concordanze che possono valere a riconquistare il poemetto alla Toscana, ma non alla penna del Compagni. E a questo proposito, rovistando nella selva delle ipotesi, delle confutazioni, delle attribuzioni agli Arabi, ai Siciliani a un Fiorentino, a un Fiorentino che abitava al Pignone, a un medico, a un fisico, a un astrologo che dal Trucchi al Settembrini, dal De Sanctis al Böhmer, al Grion, al D'Ancona è cresciuta intorno a queste 309 affatturate e stucchevoli strofe, e apprezzando la varietà di tono e di piglio o cipiglio con le quali proposte e risposte erano suggerite, insinuate o intime, mi veniva da pensare, mi si perdoni la confessione: «quale meraviglioso romanzo si potrebbe cavarne», purché un Musil italiano volesse affondarvi le mani.

Poiché dunque tutto sembra concorrere nella figura del cittadino, sarà bene soffermarci un momento a definirla il più possibile da vicino, sia pure sommariamente, nel tempo e nelle vicende da cui prese il suo significato e la sua qualità. L'indagine, nei limiti nei quali può esserci utile, potrebbe ugualmente procedere sul testo della Cronica come sui documenti di cancelleria che la ricerca storica ha riportato alla luce dal Del Lungo al Davidsohn, al Doren, all'Ottokar; è un primo apprezzamento sulla fedeltà dello storico, a parte alcune inesattezze e omissioni che si possono imputare alle stesse virtù di sintesi proprie di Dino, anche se qualcuno volle fondare proprio su di esse le sue riserve sull'autenticità della Cronica.

Nel 1280 in seguito all'arbitrato del Cardinale Latino le gravi discordie di parte che avevano tormentato la città per vari decenni sembrarono risanate, ma l'equilibrio ristabilito era fittizio poiché in realtà i Guelfi erano usciti dalla lotta con ben altra potenza dei loro avversari e cominciarono ben presto a dimostrarlo alterando a loro vantaggio i patti intercorsi. Erano più che altro contese di Grandi. Se è vero che toccò ai popolani influenti di provvedere a che la città non precipitasse di nuovo nelle violenze e nelle divisioni. Nacque allora nel 1282 per iniziativa popolare, quel governo delle Arti che con il nome ora di secondo, ora addirittura di primo popolo segna una svolta decisiva nel corso della storia del Comune e dà inizio alla democrazia Fiorentina. Tutti conoscono la struttura che assunse allora lo Stato, con l'esecutivo a Priori, in carica per soli due mesi, la tutela della legalità, ai magistrati di fuori, il Podestà e il Capitano del Popolo, in carica per sei mesi, il potere effettivo ai quattro Consigli i quali garantivano una tale partecipazione al governo della città e imponevano così stretti limiti all'autorità dei pur effimeri signori, che il regime giustificò appieno l'attributo di impersonale che gli fu da alcuni storici accordato. La sostanza di codesta struttura è essenzialmente popolare, vale a dire mercantile e borghese, anche prima che il nuovo popolo del 1292, i terribili «sacratissimi»: Ordinamenti di Giustizia, le diano un aspetto di accigliata esclusiva e onnipotente dominazione popolare. È già quella del 1282 una costituzione che consacra la sovranità del popolo delle Arti, siano pure esse le sole sette maggiori, nelle sue Capititudini, nei suoi Savi e Richiesti, in coloro che ogni Sesto della città manda ai Consigli, gelosi delle loro prerogative, ombrosi di ogni abuso di potere da parte delle cariche che pure sono elettive. Nella città ormai così definitivamente guelfa da non temere più i pochi Ghibellini riammessi tra le sue mura, il popolo della produzione prende così ferma coscienza della sua forza, da dare nella costituzione che la sancisce l'idea della saggezza unita a quella della fierezza. Nella sua maturità politica, ponendosi come arbitro, sospetta l'antighibellinismo, ormai artificioso, come un pretesto al sormontare dei Grandi della sua stessa parte guelfa: è circospetto anche verso le guerre esterne perché la guerra è un'occupazione da Grandi e i servizi e i sacrifici dei Grandi che sanno portare le armi sono pericolosi servizi, pericolosi sacrifici. Lo si vide nella guerra aretina quando, dice il Compagni: «I Guelfi fiorentini e potenti avevano gran voglia andare a oste ad Arezzo; ma a molti altri, popolani, non pareva sì perché diccano la impresa non esser giusta; e per sdegno

aveano con loro degli uffici». Della vittoria di Campaldino infatti i Grandi menarono poi gran vanto e cercarono di farla pesare sulla riconoscenza popolare per riacquistare influenza. La risposta fu quell'afforzamento di popolo che col nome di Ordinamenti di Giustizia spinse forse la potenza popolare fino alla demagogia ma alzò un tale imperioso fortilizio ai diritti conquistati con l'unità, ore, di tutte le Arti, che in una città dove la prepotente vitalità degli interessi non riposava un giorno, mai, come osserva il Del Lungo, nessuno osò apertamente sfidarlo; e pose chi in qualche modo lottasse contro la sovranità popolare nella condizione di lottare contro la legge. Non per questo la lotta si era esaurita; e la causa principale fu, come notano, mi pare acutamente, il Salvemini e il Davidsohn, che per quanto il popolo delle Arti nella sue unità avesse ottenuto tutto il potere, non aveva però potuto cacciare i Grandi da Parte Guelfa, vale a dire dalla roccaforte e dal sancta sanctorum del guelfismo che era la ragione stessa del Comune fiorentino; e Parte Guelfa era uno Stato dentro lo Stato.

Dino Compagni fu uno dei costituenti del «popolo del 1282». Poteva avere allora tra i 25 ed i 30 anni. Di famiglia assai ragguardevole di popolani grassi, era stato immatricolato nell'Arte della Seta, del «Convento di Calimala», nel 1280 e in quel 1282 era stato per la prima volta eletto console della sua Arte che lo innalzerà ancora a quella carica nell'86, nell'89, nel '91, nel '94, nel '99. In codesta qualità si trovò a essere uno dei sei fondatori della nuova costituzione. «Il perché, alcuni popolani gustando le parole si porgeano, si raunorono insieme sei cittadini popolani, fra' quali io Dino Compagni fui, che per giovanezza non conosceva le pene delle leggi, ma la purità dell'animo e la ragione che la città veniva in mutamento. Parlai sopra ciò, e tanto andammo convertendo cittadini, che furono eletti tre cittadini capi dell'Arti; i quali aiutassono i mercatanti e artigiani dove bisognasse.»

Meritava conto che Dino sottolineasse qui più che altrove la parte avuta in concreto, qui proprio all'inizio della Cronica che risponde anche all'inizio del reggimento popolare come la fine risponde alla degenerazione e all'attesa di un nuovo ordine. Il fatto ha, credo, importanza determinante nel corso della sua vita pubblica che è quanto dire della sua vita, tout court, e nell'interpretazione che se ne può dare attraverso il suo stesso racconto. Essere stato tra i fondatori del regime popolare delle Arti vorrà dire poi sempre credere nella bontà degli istituti e delle leggi che il popolo fiorentino allora si dette e, forte di quella fede, giudicare severamente chiun-

que operasse a scazarli o a corromperli. Scorrendo la Cronica, e seguendo il Del Lungo e il Davidsohn tra le carte delle «Consulte» non trovo nulla che non si possa spiegare con questo semplice dato: l'essere il Compagni divenuto la coscienza giuridica e la coscienza morale di quel sistema politico che il popolo fiorentino si era conquistato con la sua vitalità economica e la sue fierezza e al quale egli, giovane, aveva dato l'avvio: l'appoggio a Giano della Bella contro le insidie dei Grandi non rassegnati, l'inclinare nella deprecate divisione, se mai, ai Cerchi, d'altronde non risparmiati dalle sue taglienti censure perché, Grandi ancora vicino al popolo, pareva «fussino stati dolenti» della cacciata di Giano e mostravano ossequio agli Ordinamenti; e, una volta che le fazioni si convertirono in una vera e propria scissione di Parte Guelfa, l'accostarsi nettamente ai Bianchi come al partito della legalità democratica contro le manovre aperte e coperte dei Grandi raccolti nel partito dei Neri, i quali con l'abilità diplomatica e il denaro avevano saputo legare alla loro cause la Curia di Bonifacio VIII. Tutto questo corso politico, a non voler ricordare altro che le fasi più appariscenti, acquista una rigorosa coerenza se noi ci riconduciamo all'atto che nella sue giovinezza il Compagni si trovò a compiere e soprattutto alla coscienza giuridica e alla coscienza morale che acquistò, mantenne e impersonò, del sistema politico che ne era conseguito. Ma, cosa ai nostri fini anche più importante, è codesta coscienza che appuntisce la penna dello storico quando, estromesso dalla vita pubblica dal trionfo de Neri e cioè dell'illegalità, si accinge a rappresentare anche lui la selva oscura del proprio tempo. Se la forza energica e tanto compatta, ciò si deve al fatto che Dino identifica la sua moralità con la moralità dello Stato democratico, del quale si tiene testimone e in un certo senso garante. Le sobillazioni, le insidie, le segrete intese, e le pubbliche ipocrisie tutti quei subdoli movimenti rotti da improvvise violenze e da atti sfrontati che caratterizzano la vita della «città partita», prendono il loro colorito brusco e il loro lapidario rilievo nella moralità del Compagni perché non è questa la prima volta che una forte tensione morale si traduce in una potente facoltà visiva e di rappresentazione; ma, dobbiamo aggiungere, in quanto la moralità del Compagni non è individuale attitudine a giudicare e drammatizzare, ma fermezza, lucida, implacabile che ha lo Stato democratico nello scrutare con gli occhi di un suo testimone i propri eversori, e la legalità i propri nemici e i propri deboli e corrotti tutori. Meglio che un generico e sia pure appassionato patriottismo, meglio che una generica e sia pure robusta costituzione morale, e infinitamente meglio

che la tempra del partigiano, questa posizione, che a me pare evidente il Compagni abbia fatto sua, ci aiuta a intendere la misura delle sue antipatie, e delle sue simpatie, il senso delle sue condanne e giustificazioni, il suo destino politico, i suoi intendimenti e addirittura i suoi procedimenti di scrittore. [...]

In questa storia che si modella ormai sulle persone e sulla vita della città, senza per questo perdere le sue intrinseche ragioni di storia, Dino non può evidentemente tacere di sé, per quanto ciò, incredibile a dirsi, non abbia mancato di fare scandalo tra certi commentatori e dar nuova esca ai dubbi. Quel che egli ci racconta è in stretto rapporto con la posizione morale e politica più che assunta, impersonata, fino dagli anni ormai lontani della giovinezza e del rinnovamento di popolo: difesa della costituzione, difesa dell'unità popolare. Consultato in qualità di Savio dai Priori, dei quali uno è Dante non nominato, prese dunque parte alla decisione di esiliare i capi delle due fazioni: tra questi Guido Cavalcanti che, se era amico caro di Dante, non era certo estraneo all'affetto di Dino, come abbiamo veduto. Poiché i partigiani dei Donati non si volevano partire e tramavano con i Lucchesi, i signori vedendo che i Lucchesi appunto venivano ad appoggiare codesti banditi riluttanti a scrissero loro non fussono arditi entrare su loro terreno e aggiunge seccamente il Compagni: «io mi trovai a scrivere la lettera: e alle villate si comandò pigliassino i passi». È ancora il tono di colui che nei suoi atti fa sentire e coincidere il trionfo del potere popolare. Ma quella risolutezza che, torno a ripetere, è dell'uomo in quanto gli proviene dalla forza dello Stato, viene meno quando, indebolito dalle profonde divisioni lo Stato popolare, continuare a praticarle sarebbe ostentazione tribunizia e malefica. Non c'è quindi contraddizione, ma duttile sensibilità politica che impone questo trapasso, quando vediamo Dino ricorrere alle arti della mediazione tra la parte dei Donati radunata in Santa Trinità a congiurare per la cacciata dei Cerchi e i Priori indignati per questa sfida. Dino sa che l'unità del popolo non reggerebbe questa volta a un attacco e cerca di scongiurarlo. E può anche darsi che la parte avversa stimolando la Signoria perché li punisse mostrasse di vedere più a fondo sotto le apparenze conciliative infine adottate dai Donati: resta che il problema politico, al di là della circostanza, era di impedire una definitiva rottura: e tale problema è nettamente sentito dal Compagni che appunto e qualcosa più che un uomo di parte. Quando si accusa per questo d'ingenuità il «buon Dino», si commette invece l'errore di considerarlo implicato in questa guerriglia di consorterie e di rivalità fami-

liari: in realtà egli aveva lo sguardo più lungo, lo sguardo di un uomo di Stato, o per meglio dire dell'uomo dello Stato democratico. Lo stesso senso di responsabilità lo guida dal Cardinale d'Acquasparta, paciaro in Firenze. Non sfugge al Compagni che sotto la specie di quella missione conciliatrice c'è la volontà d'abbassare la parte d'È Cerchi e innalzare la parte d'ÈDonati: se n'era accorto anche il popolo e per questo si era levato «uno di non molto senno il quale con uno balestro saettò uno quadrello alla finestra del vescovado». I Donati avevano anche troppo diffamato i Cerchi e i loro seguaci come Ghibellini e si erano anche troppo apertamente proposti al Papa come unica garanzia di Parte Guelfa, perché l'offesa subita dal Cardinale non andasse riparata: «i signori, per rimediare allo sdegno ricevuto, gli presentorono fiorini MM nuovi. E io gliel portai in una coppa d'ariento e dissi: ' Messere, non li sdegnate perché siano pochi, perché senza i consigli palesi non si può dar più moneta '. Rispose gli avea cari; e molto li guardò, e non li volle». Se in genere questi due anni, 1300 e 1301, sono gli anni di fuoco dell'esperienza politica del Compagni, le settimane a cavallo tra l'ottobre e il novembre del 1301 possono definirsi le settimane di passione dell'uomo di governo, e, di riflesso, dello storico che è in questo caso un politico elevato alla potenza morale; e tanto più quanto più grande è stato l'insuccesso e mortificante la condizione di non poter omai più influire sul corso delle cose. Vale ricapitolare brevemente lo stato della città: con l'intrusione dei Cerchi nelle discordie di Pistoia, la divisione preesistente si era trasformata in una vera e propria scissione di Parte Guelfa. I Neri appoggiati alla Curia dall'alta banca fiorentina erano riusciti con l'abilità della propaganda a mettere i Bianchi nella luce di tiepidi Guelfi per non dire di criptoghiellini. Bonifacio VIII, animato dall'ambizione di imporre la supremazia della Chiesa, delega all'ufficio di paciaro Carlo di Valois, con il disegno sempre meno recondito di scalzare il potere della parte bianca, con la quale finisce per identificarsi quel che rimane del legittimo regime popolare e della costituzione, in una città ormai divisa in tutte le sue classi. La stessa evoluzione delle cose aveva portato Dino dalla parte dei Bianchi: eletto ancora al Priorato il 15 ottobre egli si trova a fronteggiare l'insidia mortale. E il peggio è che si tratta di una partita da giocare al coperto, sotto le apparenze di una fase diplomatica conciliativa. Quel che lo scrittore ci dice allora delle manovre dei Neri coperti dal Valois, e via via dei loro atti sempre più temerari e della confusione e delle debolezze e viltà della parte avversaria è pari soltanto alla tensione dell'uomo di

governo il quale vede pericolare il regime e le istituzioni che sono la ragione stessa della sua vita politica. A colui che è impegnato nell'estremo tentativo di salvataggio dello Stato democratico i discorsi insidiosi dei Neri al Valois: «Signore mercè per Dio, noi siamo i Guelfi di Firenze, fedeli alla casa di Francia: per Dio, prendi guardia di te e della tua gente, perché la nostra città si regge da Ghibellini» equivalgono all'ozioso sentenziare o ai vili e subdoli proponimenti dei Bianchi che tengono la ringhiera a impacciata mezo il di; e eravamo nei più bassi tempi dell'anno e impediscono qualunque risoluzione. L'arroganza sfrontata e provocatoria di Noffo Guidi non è più condannabile dell'inerzia e della pavidità dei Bianchi. A questo punto il Compagni, sul tono di una recriminazione, perviene all'unica e perciò molto eloquente distinzione di forma e sostanza quando ammette che la rottura della legalità non può essere rintuzzata che da una pari illegalità, se il potere legittimo non ha forza sufficiente a difendersi o ha le mani legate dalla situazione diplomatica: «i Guelfi bianchi non ardivano mettersi gente in casa, perché i Priori gli minacciavano di punire e chi raunata facesse: e così teneano in paura amici e nemici. Ma non doveano gli amici credere che gli amici loro gli avessino morti, perché procurassero la salvezza di loro città, benché il comandamento fusse».

Coscienza politica, giuridica e morale erano state finora tutt'uno; la crisi dello Stato democratico incrina visibilmente quella univoca compattezza e la politica del Compagni in questo periodo riflette a un certo punto lo stato caotico della città, ma appare ancora ispirata al criterio di evitare roture, di non raccogliere le provocazioni, di stare, benché ad occhi aperti, anzi sbarrati, al gioco diplomatico che nell'apparenza si sta conducendo: e in effetti, per quanto si cerchi di intendere il senso di certe bonarie manate sulle spalle appioppate dai critici del «povero Dino», non ci riesce facilmente di immaginare un atteggiamento più politico nel rappresentante di un Comune che dopo tutto è guelfo e nel guelfismo ripone la sua fierezza patriottica, alla presenza di un paciaro della casa di Francia, espressamente mandato dal Papa, liberamente accettato per questa missione dal Consiglio generale della Parte Guelfa e dei 72 mestieri d'Arte, tutti favorevoli alla venuta del principe «salvo i fornai che dissono che né ricevuto, né onorato fusse, perché veniva per distruggere la città». Dino cerca con un ultimo appello all'unità di toccare il cuore dei suoi concittadini: mette in opera il suo «santo e onesto pensiero nella Chiesa in cui il patriottismo fiorentino ha più probabilità di ritrovare le sue vibrazioni e recita la sua forte allocuzione in San

Giovanni; viene eletto un consiglio di XI cittadini di ambedue le parti che assistano i Priori, si decide di accomunare gli Uffizi tra cittadini Bianchi e Neri si accolgono le profferte di collaborazione dopo molte resistenze, data l'incostituzionalità del provvedimento, Dino acconsente anche ad indire con un mese di anticipo, le elezioni del Priorato misto. È una politica di conciliazione spinta all'estremo, tra difficoltà di ogni genere sotto la pressione della piazza. «I signori erano stimolati da ogni parte. I buoni diceano che guardassono ben loro e la loro città: i rei li contendeano con questionii; e tralle domande e le rispose il di se ne andava: i baroni di messer Carlo gli occupavano con lunghe parole. E eosì viveano con affanno.» La diffidenza e i sospetti sono tali che un invito di Carlo di Valois ai Priori a parlamentare in S. Maria Novella, fuori della porta, viene interpretato come un tranello per ucciderli: «e ciò non venne loro fatto perché non ve ne andorono più che tre; a' quali, niente disse, come colui che non volea parlare, ma sì uccidere.»

Finalmente il giorno 4 novembre i Neri gettano la maschera, gli Ordinamenti vengono calpestati: la città prende l'aspetto crucciato e sinistro dei tempi d'emergenza. Tra gli infingimenti di Carlo, i tradimenti delle vicherie, il malfido comportamento del Podestà, l'opera dei Priori si rende sempre più difficoltosa. Infine, di una delegazione mista di cittadini, il Valois trattiene i Bianchi e manda liberi i Neri. È il segnale che dà libero sfogo alla violenza: e Corso Donati è rientrato in Firenze. «La sera apparì in cielo un segno meraviglioso, il qual fu una croce vermiglia, sopra il palagio de' Priori. Fu la sua lista ampia più che palmi uno e mezzo; e l'una era di lunghezza braccia XX in apparenza, quella attraverso un poco minore; la qual durò per tanto spazio, quanto penasse un cavallo a correre due aringhi. Onde la gente che la vide, e io che chiaramente la vidi, potemmo comprendere che Iddio era fortemente contro alla nostra città crucciato. Cominciano la caccia all'uomo, le ruberie, le estorsioni, gli omicidi. Un ultimo appello dei Priori in carica cade nel vuoto. «E però lasciorono il priorato. La partita è perduta. Non rimane a Dino che trasferire la sua amarezza politica sul piano dell'indignazione morale e rappresentarci, infine allo scoperto, le conseguenze di questo sfacelo dello Stato democratico e mostrarci la città, poiché infine città e non altro che città e piazza è lo Stato sfasciato sotto i colpi dell'arbitrio e della violenza, come una forma che riveli d'un tratto la fermentazione biologica che nascondeva nelle sue viscere, mostrarci la città uomo per uomo, chi sono, gettata la maschera, i Donati, i Rossi, i Tornaquinei, i Bostichi, a che si sono

ridotte le millanterie e l'alterigia di un Donato Alberti, di un Manetto Scali. È questo il momento di fissare definitivamente nella sua materia di tenebra e di fuoco l'indimenticabile ritratto di Corso: «Uno cavaliere della somiglianza di Catellina romano, ma più crudele di lui, gentile di sangue, bello di corpo, piacevole parlatore, adorno di belli costumi, sottile d'ingegno, con l'animo sempre intento a malfare, col quale molti masnadieri si raunavano e gran seguito avea, molte arsioni e ruberie fece fare, e gran dannaggio a' Cerchi e a' loro amici; molto avere guadagnò, e in grande altezza salì. Costui fu messer Corso Donati, che per sua superbia fu chiamato il Barone».

Abbiamo già osservato che l'energia morale è la sostanza stessa della prosa di Dino, la materia su cui sono rilevate e sbalzate le memorie e le immagini. Non ci sono evidentemente due morali nel Compagni, intendo dire una morale politica e una morale religiosa. Tuttavia non si può a meno di osservare che in questo momento la morale che era stata intrinseca all'assoluta convinzione politica e quasi la sua punta perforante, estromesso l'uomo politico dalla cosa pubblica e posto nella condizione di non più influire sul suo svolgimento, la morale dello storico, per così dire, rompe il passo, si scatenava nell'invettiva, nella incriminazione, nello scherno ad personam per poi ricomporsi in certe sintesi gravi e cupe come il fragore di una rovina. Sono le pagine più intense e accese della Cronica. In seguito la morsa si allenta man mano che l'uomo da sotto l'orizzonte del suo tramonto politico osserva con il suo sguardo, pur tuttavia inesorabile, crescere la potenza e rinnovarsi la discordia tra i vincitori, Corso facendo ora leva sul popolo minuto contro Rosso della Tosa e i popolani grassi, mentre la parte sbandita, sparita di fatto la distinzione tra Bianchi e Ghibellini, tenta vanamente dall'esterno un'impossibile riscossa. Dino ha ancora di che accendersi al valore di Baschiera Tosinghi poi che il suo sguardo scavalca Firenze e si appunta su Arrigo VII, come quello di Dante dunque, ma non per un superamento dottrinale della disputa ristretta alla polis guelfa, anzi per la speranza di un nuovo ordine da instaurare ancora in quella polis, in questa città. Attesa di un nuovo ordine o attesa di un castigo, speranza o vendetta l'attenzione del Compagni si ferma ancora all'interno della cerchia fiorentina quel tanto che basti a constatare l'orribile fine di Corso Donati, di Rosso della Tosa, di Pazzino de' Pazzi, di Betto Brunelleschi, «pessimo cittadino» il quale, anche se a Dino ciò poté sembrare ormai un'empietà, aveva osato rispondere ai messi di Arrigo «che mai per niuno signore i Fiorentini inchinano le corna». Finita, come è finito Bonifacio VIII, tutta una

generazione di tenaci e arditi contendenti, distrutta dalle morti violente, dagli esilii. Egli è rimasto in Firenze, uomo in un certo senso superiore alle fazioni, coscienza dello Stato democratico e della patria che in esso per lui si identificava, non esposto come altri ai rancori; è rimasto a misurare la rapidità del proprio declino e a osservare «la giustizia di Dio quanto fa laudare la sua maestà» «e come si conoscono aperte le vendette di Dio...» nei malefici presenti e nelle furie sanguinose. Non tanto rassegnato perciò alla tirannide dei Neri che la speranza non prenda il volto della vendetta. Per il resto l'osservatore politico si appunta sulla discesa di colui che le porta, quella speranza, quella vendetta: «E venne giù discendendo di terra in terra, mettendo pace come fusse uno Agnolo di Dio, ricevendo la fedeltà fino presso a Milano...». Si incanta, lui popolaro, non certo irrigidito in principi che nella vita comunale non esistono, nel mitico prodigio della regalità: «Messer Guidotto, veggendo tutto il popolo andarli incontro, si mosse anche lui: e quando fu appresso a lui, gittò in terra la bacchetta, e smontò a terra, e baciogli il piè; e come uomo incantato, seguì il contrario del suo volere». Uscendo dalla dura mischia, dal corpo a corpo della città, per sconfinare nel vago di paesi lontani, verso il dominio della speranza, la Musa di Dino che fu brusca e tagliente diventa affabulatrice. Perfino quel che si riferisce alla politica avversa e all'intrigo dei Neri contro l'Agnolo di Dio, ha ora alcunché di vago e di remoto: i Fiorentini non sono più i cittadini dei consigli, delle cariche, con il loro nome e cognome e carattere, ma soltanto «i Fiorentini».

Con il loro denaro e con la loro arte dell'intrigo s'ingegnano di frapporre ostacoli alla giustizia di Arrigo mentre pendono sulle loro teste minacce e castighi. La Cronica si interrompe prima che Dino debba riconoscere la vanità delle sue speranze e la ineluttabilità dei mutamenti avvenuti in Firenze. Come scrisse il Carducci «il Compagni interrompeva la storia stupenda, mancandogli il cuore, dopo minacciata e aspettata giustizia imperiale sui cittadini pieni di scandali, a narrare tanta tristezza di disinganno». Di lui come di Dante si potrà dire che, uomo legato a una fase politica definita, e scrivendo d'altronde a ridosso degli avvenimenti che ne determinarono il dramma, portato a vedere in una luce apocalittica la natura e il modo del mutamento intervenuto. In realtà si trattò di un moto di assestamento che non compromise profondamente né le istituzioni essenziali né la potenza del popolo. Io sviluppo della prosperità e della vitalità fiorentina fu immenso nei decenni successivi. Ecco in

quale prospettiva nel proemio delle *Istorie* codesti avvenimenti apparivano al Machiavelli, al teorico dell'efficienza: «e veramente, secondo il giudizio mio, mi pare che niuno altro esempio la potenza della nostra città dimostri, quanto quello che da queste divisioni dipende, le quali ariano forza di annullare ogni grande potentissima città. Nondimeno la nostra pareva sempre che diventasse maggiore, tanta era la virtù di quelli cittadini, e la potenza dello ingegno e animo loro a fare sé e la loro Patria grande».

Ci resta ora da fare qualche considerazione sul criterio che dovette presiedere alla concezione di questa storia e sull'animo con il quale fu poi di fatto eseguita. «Le ricordanze delle antiche *Istorie* lungamente hanno stimolata la mente mia» scrive Dino all'inizio del suo libro. Certo, può essere lecito non accordare a Dino tutta l'udienza che si suole accordare a Giovanni Villani quando con più copia di discorso, com'è nel suo stile, ci dice la stessa cosa. Eppure se anche lo sviluppo della *Cronica* assume l'aspetto di un intervento ancora diretto sui fatti, quasi che la penna sia un modo di fare ancora politica o, in mancanza di meglio, vendetta; se anche si polarizza dunque energicamente nei caratteri molto risentiti della requisitoria e dell'apologia, non è meno vero che l'esempio dei classici può aver stimolato fortemente anche uno scrittore sul quale le sollecitazioni pragmatiche dovevano poi prevalere su qualunque intendimento enciclopedico e letterario. E non c'è neppur bisogno di dire che la storiografia classica non manca di adeguati precedenti di questa natura, perché in questa fase attiva, indiretta, della venerazione del classico, le ricordanze non sono ancora divenute modelli e, se possiedono uno straordinario potere di eccitazione, non hanno il potere di conformare la materia vivente. Se dunque noi troviamo che Dino non abbia intonato il proprio racconto a nessun deliberato arieggiamento degli antichi, questo non ci autorizza a disconoscere né il proposito di fare una storia come usavano fare gli antichi, né la serietà dell'impegno che tale proposito sottintende. D'altronde se anche per il Compagni le naturali disposizioni del temperamento espressivo devono fondarsi su un principio di autorità, cosa che sembra inerente alla *mens medioevale*, abbiamo tutta una letteratura retorica, di uso già secolare nelle scuole dell'Occidente, che raccomanda la concisione, la *brevitas*, come la prima virtù della *narratio*. Particolarmente pregiata era la *brevitas* sallustiana, segnalata da Quintiliano. In questo senso l'orientamento del gusto sarebbe nel Compagni in rapporto con una cultura sorpassata, mentre la prosa simultanea di Dante si sviluppa nel senso della *amplitudo* e dell'or-

nato umanistico. Di fatto, sebbene non sia illecito sottintendere una cultura di tal genere, antiquata, sembra impossibile pensare, nel caso del Compagni, a una scelta e non a una necessità. In altri termini, il Compagni riesce a farci sentire la sua espressione densa, fortemente chiaroscurale, brusca negli sviluppi e nei passaggi, come l'unica possibile. Perentoria, originale e quando si tiene conto di questo, si vede quanto sia pericoloso legare troppo strettamente l'apprezzamento del fatto artistico con la condizione della cultura.

Ma un altro proponimento, di ben diversa natura, noi troviamo scritto, nella prima pagina del libro: esso contiene un messaggio di speranza e la finalità morale dell'opera: ed è là dove Dino professa di scrivere «i pericolosi avvenimenti non prosperevoli, i quali ha sostenuti la nobile città figliuola di Roma «a utilità di coloro che saranno eredi d'è prosperevoli anni, acciò che riconoscano i benefici da Dio, il quale per tutti i tempi regge e governa». Anche senza forzare i termini di questo discorso e attribuire un significato catartico al disegno del Compagni, appuntandoci su quell'anno giubilare MCCC che per Dante come per il Villani fu il termine a quo di una necessaria palingenesi, e che si trova segnato nel proemio della Cronica come centro degli avvenimenti; anche senza questa che a me pare arbitraria illazione per uno scrittore del tipo del nostro, è innegabile che è una vera e propria transizione dal male al bene che Dino intende rappresentarci quando si accinge alla sua storia negli anni di Arrigo VII e dell'intravisto riscatto. Non meno di Dante, nel 1300 Dino «si ritrovò per una selva oscura», anche se la via per uscirne non passava per lui da regioni così ardue e remote, ma tra le case orgogliose e tra le rovine e le brecce fatte dal piccone e dal fuoco nella sua città. Codesta via, esclusivamente cittadina e civica, per quanto sia tracciata da Dio e percorsa da un suo Agnolo, che appare tale anche a Dante, conduce alla polis e in nome di questa sarà disseminata di vendette e castighi. C'è una ragione morale fondata - com'è nella natura dell'uomo, nel suo «esser cive» - sulla ragione politica cittadina, a dirigere il lavoro dello storico e a fornire la sua opera dell'itinerario spirituale che sembra richiesto dall'accezione alta nella quale ha voluto usare la parola «cronica»; la storia di un'esperienza che anche in questo caso è comune al singolo e alla pluralità, esposta a insegnamento non certo universale ma civico. In realtà quando Dino conclude: «niente vale l'umiltà contro alla grande malizia» fa qualcosa di più che cercare scuse alla propria sconfitta; mostra di avere anch'egli sentito che il senso del dramma vissuto sconfinava dai termini della politica in quelli della morale religiosa; e

in questo senso noi possiamo intendere l'adesione al mito palinogenetico di Arrigo: «Iddio onnipotente, il quale è guardia e guida d'è principi, volle la sua venuta fusse per abbattere e castigare i tiranni che erano per Lombardia e per Toscana, infino a tanto che ogni tirannia fusse spenta». In questo senso morale dunque, anche se la morale in Dino si traduce come sempre in postulazioni politiche immediate. Il che non pare implichi per nulla che il significato esemplare, che negli intendimenti volle annettere al libro della sua esperienza, sia una conversione dal guelfismo al ghibellinismo, poiché Arrigo significava ben altra cosa per lui che il ripristino di una concezione e di una parte in Toscana ormai tramontate da un pezzo.

Né l'essere un esponente autorevole del glorioso Comune poteva fargli sentire come una indegnità il ripararsi della speranza in Cesare, poiché il Comune è fondato su uno stato di fatto e non su un principio; e la politica del Compagni, come abbiamo accennato, si aggira entro quel fatto e non sfiora i principi.

Ma osserviamo ora come l'ispirazione si comporti di fatto tra il passato e l'avvenire, tra la dimensione del ricordo e quella della speranza. Diremo subito che questa seconda è poco meno vaga di una favola quando non prende il volto della vendetta e cioè non si riconduce a ciò che il Compagni ha direttamente sott'occhio, di arbitri e di crimini e di soperchierie. E quanto al passato, se Livio può consolarsi dei tempi presenti intrattenendosi sull'antichità incorrotta di Roma, il movimento che spinge il Compagni è di natura opposta: esso lo riporta nel mezzo della lotta, senza la temperanza e la rassegnazione concesse dal tempo, con le armi del giudizio o del sentimento appuntite, più che stemperate, da un presente ancora implacato. L'inazione del politico defenestrato si traduce nell'azione dello scrittore ancora politica e in più ferrata dall'inasprita moralità. E la compostezza che dobbiamo riconoscere a un artista di questo vigore non gli impedisce di «stare a' fianchi ai suoi uomini con una drammaticità che tende a fare il passato presente come il presente. Né d'altro canto gli è consentita quella forma di alienazione dalla città, che Dante ritraendosi nell'orgogliosa riserva della sua nobiltà, poté trovare: «faccian le bestie fiesolane strame di lor medesme». Il popolano, venuto al potere dalle Capitadini dell'Arte praticata da generazioni di suoi familiari, rimasto al lavoro tra i suoi popolani, non può né astrarsi né distrarsi dalla sua città, prendere le distanze dalla gente onesta o infida che lo circonda. E lo scrittore rimane confitto nell'inestinguibile fuoco della lotta, nel-

l'eterno presente della polis. Questa nozione del tempo che esiste ma è annullata da un agonismo sempre attuale cancella ogni possibile inattività propria dei cronisti, inaugura autorevolmente i modi della storia; ma anche contrassegna in un modo unico questa transizione dal politico allo storico. Questa storia che è azione, e come tale dramma, non evoca, sorprende gli uomini nel loro «fare». A nessuno è consentito di riposare nel proprio essere, secondo quella concessione nella quale risiede forse la più profonda pietà della storia. Tutti quelli che furono, furono in quanto fecero, e fecero nella materia dura e angolosa della polis o nel magma incandescente della città decaduta da polis; e continuano ad essere tali nel tempo soppresso dalla passione vivente dello scrittore.

Sono questi elementi, tutti dell'ordine della vitalità - ma mi permetto di invitarvi a dilatare il senso di questo termine dalla accezione biologica a quella intellettuale e morale, di coerenza che non deflette, né per fiacchezza né per viltà, di superiore ostinazione - sono questi elementi che fanno dei tre libri della Cronica una compagine unitaria e unica, la materia della quale si assoda senza raffreddarsi, ad altissima temperatura. E gli uomini di una generazione violenta e grandiosa, e i moti e le operazioni vitali della città di Firenze vi sono rimasti bloccati come dentro la lava.

MARIO LUZI

da *La città di Dino Compagni*, in «L'Approdo letterario», IV, 1958, pp. 76-81; 85-92

## **La poesia minore del Trecento**

Il Trecento è caratterizzato, a paragone del secolo precedente (in cui acquista un rilievo predominante l'esperienza della lirica d'amore dai siciliani agli stilnovisti, riflessa in forma consapevole nella dottrina del *De vulgari eloquentia*), dalla straordinaria pluralità e varietà delle voci in cui si esprime il sentimento di cultura letteraria assai più complessa e insieme più dispersiva obbediente a molte sollecitazioni discordanti. Tre grandi nomi consacrati in un canone a buon diritto tradizionale, segnan i momenti essenziali di questa cultura; ma appunto, con la loro grandezza, accentuano a dismisura il distacco e la povertà dell'esperienze minori; mentre, con la loro successione, sottolineano la complessità di cui si è detto, l'irrequietezza e il rapido trasmutarsi dei riflessi culturali e letterari di una struttura sociale, che in un breve giro di anni vede un po' in tutta la penisola frantumarsi le istituzioni comunali, disgregarsi il sistema dei rapporti economici ad esse corrispondente, costituirsi le signorie e i principati, prepararsi in somma, con varie alternative e attraverso lotte aspre e non senza discontinuità cronologiche determinate da specifiche situazioni locali, quello che sarà per secoli l'assetto relativamente stabile della società italiana e della sua cultura. Un'età, dunque per eccellenza, di transizione; segnata da alcune fortissime personalità di orgogliosi pionieri e capostipiti della civiltà moderna, e da una folla di tentativi e di esperimenti, in cui si rispecchia la vita difficile, contraddittoria, irta di delusioni e di utopie, di un mondo che si dibatte nella travagliosa ricerca di un nuovo ordine politico morale ed intellettuale.

Intendere questo travaglio significa infine rendersi conto di quel fenomeno storico complesso e bifronte, che si suol designare, rispetto allo svolgimento della cultura, col termine di *umanesimo*, e al quale si riconnette non a caso, nella secolare tradizione storiografica, per quanto si riferisce all'Italia almeno, un'alternativa vicenda di valutazioni discordanti: ora disposte a ritrovarvi le premesse e i fondamenti della grande lezione rinascimentale e della sua funzione europea; ora, soprattutto conservandone la straordinaria ricchezza di fantasie e di rappresentazioni, di tipi e di situazioni comiche romanzesche e drammatiche.

Il Petrarca infine, sciolto da ogni legame diretto con le vicende della lotta politica italiana e, pur attraverso le varie relazioni con i principi e i signori di cui accetta il patrocinio, sempre attento a

salvaguardarsi un rifugio piú o meno illusorio di libertà intellettuale e poetica, è il simbolo piú schietto del tardo ideale umanistico, con la sua cultura distaccata e fragile, tutta chiusa in un labirinto di sottili esperienze individuali, lirica e idillica, solitaria ed astratta, sebbene intensamente vissuta nella sua astrattezza, la cultura che vive nel Canzoniere e che si proporrà naturalmente a supremo modello dei letterati italiani per almeno tre secoli.

Dante, Boccaccio, Petrarca additano i momenti piú importanti le fasi di un trapasso, di una trasformazione radicale delle strutture politiche, dei costumi, delle concezioni del mondo. In essi l'esperienza culturale attinge a quel supremo rigore che caratterizza le punte piú consapevoli e riflesse di una civiltà. I minori del Trecento sono invece lontanissimi da un rigore siffatto, come pure da quello piuttosto scolastico, ma pur sempre indice di una vicenda intellettuale cosciente delle sue direttive e dei suoi limiti, che aveva guidato e regolato i progressi dell'attività letteraria del secolo XIII. Essi presentano un quadro piú vario, ma piú incerto, piú difficile ad afferrarsi, piú dispersivo e piú ibrido, in cui galleggiano i residui inerti di una cultura già spenta e ridotta a bagaglio di formule astratte, ma anche affiorano a tratti voci nuove, piú facili e cordiali.

Guardate i lirici, ad esempio. Ciò che piú spicca, a paragonedella coerenza della scuola dai siciliani allo stil novo, è proprio il carattere estremamente empirico dei loro tentativi, la loro riluttanza ad accettare un sistema preciso di schemi contenutistici e di linguaggio, la prontezza con cui obbediscono di volta in volta alle suggestioni piú disparate dell'ambiente: insomma una cultura ed un gusto tipicamente informi. Se nei primi anni del secolo registriamo una fioritura di mediocri rimatori che riecheggiano dall'esterno l'insegnamento degli stilnovisti, con una totale capacità per altro di adesione sostanziale; se per contro negli ultimi decenni del Trecento, in un clima di stanchezza e di esaurimento, fiorisce l'illusione arcaicizzante ed erudita dei letterati intenti a risuscitare il fascino di quella lirica preziosa, su un piano meramente verbale di piú o meno decorosa accademia; ciò che conta è piuttosto l'apporto di una folla di piccoli maestri, dei quali è assai piú arduo definire un'immagine e un'impronta stilistica, e la cui importanza consiste forse soltanto nell'immediatezza con cui riflettono i dati di una cultura disgregata e ibrida, adattandoli alle mediocri esigenze della loro incerta e torbida biografia: da Fazio degli Uberti al Correggiaio, dal Vannozzo ad Antonio da Ferrara, da Giannozzo Sacchetti a Simone Serdini da Bonichi al Faitinelli ed al Pucci, dal Soldanieri al Donati

e al Prudenzani. Non a caso alcune di queste figure sono estremamente vaghe e sfuggenti alle ricerche del filologo; e quando anche i dati documentari son sufficienti a permetterci di stabilire con esattezza i limiti dei singoli canzonieri, il risultato non ci appare perciò meno inconsistente per l'affiorare di una molteplicità di elementi contraddittori, che non riescono ad assestarsi, caso per caso, in una fisionomia unitaria.

Ciò che conta é la varietà grande, dall'uno all'altro, degli spunti e dei motivi d'ispirazione; e in tutti la presenza di una sollecitazione autobiografica immediata e di una continua occasionalità dei temi, e insieme l'esigenza di un vario sperimentare di forme e di tecniche e di linguaggi, aperto tutto in un volta agli echi della granda tradizione trobadorica e dantesca, alla suggestiva novità del lirismo petrarchesco, alle eleganze fiorite della poesia musicale, al «parlato» incisivo e mordente dell'Angiolieri, al gusto dei suggerimenti popolareschi, allo squallido mitologismo ornamentale dei grammatici preumanisti. Senza dire che poi tutte queste ed altre reminiscenze e maniere, non solo si succedono, ma si alternano, si intersecano, si mescolano di continuo in uno stesso autore, talora in un solo componimento. Si tratta per lo più, non di poesia, ma di letteratura: di una letteratura per altro irrequieta e mobilissima, che attraversa zone intense, e solo verso il finire del secolo approda ai malinconici esercizi di un generico squallore. Non diversamente, nella sezione dei poemi allegorici e didattici, vedete come dal serio impegno dei testi più antichi si passi solo a poco a poco a modo dispersivo e tutto esterno degli esempi più tardivi, in cui l'allegoria è poco più che un gioco e un pretesto per accogliere e legare alla meglio una somma di minute esperienze di vita, e più spesso di letteratura.

Non è il luogo qui di indugiare in una descrizione dei nomi e dei testi singoli (a ciò sopperiscono abbastanza le notizie introduttive ai diversi canzonieri o poemi o gruppi di liriche). Basterà, dopo aver riconosciuto questo frantumarsi degli elementi di una cultura letteraria in una moltitudine di esperienze individuali, e talora nell'ambito persino di una singola esperienza, dar rilievo alle figure e ai fatti più salienti: oltre i rimatori già ricordati (e il fenomeno, che essi incarnano, di un allargarsi e ramificarsi capillare degli interessi letterari in tutte le parti della penisola), all'alba del secolo, la pungente fantasia satirica e mimica dell'autore del Fiore, la robusta vena gnomica e l'infinita curiosità di Francesco da Barberino; più tardi, la pubblicistica un po' pettegola, ma arguta schietta e fantasiosa di

un Pucci; e, con essa, che è forse l'apporto piú importante e significativo, la dovizia inconsueta dei testi popolari e semi-popolari. Cantàri, serventesi, laude e rappresentazioni sacre, frottole, strambotti, favole e proverbi: è tutta una ricca letteratura, che rappresenta la maggior somma di invenzioni e di modi veramente nuovi in questa poesia minore trecentesca, e, soprattutto nei cantàri, oltreché la piú fertile di schiette, se pur tenui, emozioni poetiche, anche la piú attiva, in quanto è quella che maggiormente opera a svincolare anche la letteratura ufficiale dagli schemi del passato, ad aprirle nuove vie, ad offrirle temi inusitati e fecondi.

NATALINO SAPEGNO

da Introduzione a Poeti minori del Trecento, a cura di N. S.  
Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. IX-XII

## Jacopo Passavanti

A sfogliare l'album degli esempi di fra Jacopo Passavanti in una piú abbandonata lettura [...] sorprende la varietà di sfumature reallizzate da questo poeta di sogni che è il nostro domenicano. Poeta di sogni (e sia pure in senso metaforico soltanto) è invero il Passavanti, creatore di atmosfere sempre un po' stupite e stregate, segnate appena da un velo di mistero. Una velatura di mistero e di magia in cui però tutto è incisivo e stranamente reale, senza incanti e prolungati stupori. Cotesta sostanza avventurosa di sogno e cotesta fascia di allucinata certezza, risultano presenti come entità essenziali nel controllo di tutti gli esempi, senza distinzione della duplice ed opposta luce di cui si tinge questa lunga e diversa galleria. Della quale variazione di luce, dopo averne indicato il fondamento comune, occorrerà tenere il massimo conto, procedendo all'analisi dei toni nei quali digrada e si modifica la vasta pittura passavantiana. Perciò dopo la notizia della prima grande partizione di colore, e il calcolo relativo all'ampiezza e alla intensità nettamente superiore della scrittura negra rispetto alla dorata luce di altri esempi, sarà necessario tenere ancora e soprattutto presente come nell'interno stesso della tinta oscura dominante, ha modo di esprimersi un vasto repertorio di tonalità diverse. E in questo consiste già un'indicazione della ricchezza d'arte e di sensibilità del Passavanti. Una gamma insospettata si sprigiona dalle pagine di paura dello Specchio, dispiegandosi in una serie di gradazioni che rendono piú suggestiva la consuetudine col libro. Il tema della paura che soprattutto signoreggia la fantasia dello scrittore, si iscrive in una molteplicità di scale e di registri. Ma è il valore di queste sfumature che rimane poi da accertare, ed è nell'individuazione di questi toni che consiste il compito essenziale dell'esegesi critica. Perciò si rende inevitabile, ad esaurire il nostro compito di penetrazione del definitivo significato di questa scrittura, un attento lavoro di scandaglio del territorio su cui si estende, nel suo modificarsi, il piú responsabile motivo tematico.

In questa zona che si apre alla nostra indagine, i momenti piú intensi sono forse rappresentati da quei luoghi in cui si genera un'atmosfera di favolosa tetraggine, con sfondi di apocalittico miracolo e di fosca superstizione, come nell'esempio del conte di Matiscona: «Un dì di Pasqua, essendo egli nel palazzo suo proprio, attorniato da molti cavalieri e donzelli e da molti onorevoli cittadini, che

pasquavano con lui, di subito uno uomo isconosciuto, in su uno grande cavallo, entrò per la porta del palazzo, senza dire alcuna cosa a persona; e venendo insino là, dov'era il conte con la sua compagnia, veggendolo tutti e udendolo, disse al conte: - Su, conte, levati e seguitemi. - Il quale, tutto impaurito, tremando, si levò; e andava dietro a questo isconosciuto cavaliere, al quale niuno era ardito di dire nulla. E venendo alla porta del palazzo, comandò il cavaliere al conte che montasse in su uno cavallo che ivi era apparecchiato, e prendendolo per le redine, e traendolosi dietro, lo menava suso per l'aria, correndo alla distesa. E così lo tirava su in alto veggendo tutta la gente della città, gridando il conte doloroso, con dolorosi guai...». La stilizzata visione della demoniaca cavalcata aerea è tutta avvolta in un cupo prodigioso stupore, a cui le grida aggiungono un'eco di disperata angoscia. All'effetto uditivo delle grida (un po' teatrale se si vuole, ma non si dimentichi l'oratoriale volontà che presiede a questi esempi) il Passavanti ricorre assai spesso, e sempre con positivi risultati (e, a proposito di teatralità non si dimentichi neppure la conferma che essa ottiene dalla struttura insistentemente dialogica degli esempi, coerentissima del resto con la sensibilità drammatica dello scrittore). Anche il morto scolaro di maestro Serlo sparisce «urlando con dolorosi guai». E il peccatore, di cui racconta San Gregorio, che intercede un giorno di tregua dalla moltitudine di demoni apparsagli, per rapirne l'anima: «non essendo esaudito, con doloroso pianto, traendo guai, morì, e l'anima sua fu portata da' diavoli alle pene dello inferno» Questa indicazione fonica è simbolo estremamente rappresentativo del destino di dannazione dell'anima e nella musicale posizione di clausola in cui di preferenza è collocata, come avviene in questi esempi citati, assume un'energia stilistica tutta speciale. Su questa particolarità delle clausole si osservi ancora la chiusa dell'esempio del conte: «E così, gridando, sparì dagli occhi degli uomini, e andò ad essere senza fine nello inferno coi demoni». L'ossessionante nero delle avventure fantastiche del Passavanti non ha mai un'intensità così piena come in queste clausole, in cui ritornano queste stesse parole che parlano di grida, di demoni, di pene, di eternità e di inferno, ma con ritmi ed echi sempre vitalissimi.

GIOVANNI GETTO

da *Umanità e stile* di Jacopo Passavanti Milano, Leonardo, 1943, pp. 89-92

## Il linguaggio di Santa Caterina da Siena

Diremo subito che questo [il linguaggio cateriniano] si accosta, nel suo fondamentale atteggiarsi, a quel tipo caratteristico che si può ritrovare in quasi tutti gli scritti dei mistici. Perché se e vero che il linguaggio mistico in sé è una pura astrazione, e che nella realtà esiste solo il linguaggio di questo o di quel mistico, è però anche vero che esiste un atteggiamento espressivo comune a tutti i mistici, che costituisce come una trama storica che raccoglie in un'unica tradizione stilistica questi scrittori, pur restando poi ancor sempre diverso il modo con cui ognuno si inserisce in essa, e nuovo il contributo di ogni singola individualità. Anche un rapido esame della letteratura mistica permette subito di cogliere quello che è un aspetto costante dell'espressione religiosa, quel gusto cioè delle antitesi, delle metafore, dei termini superlativi, quell'amore del linguaggio figurato (come lo chiamavano i retori della vecchia scuola, distinguendo un parlar proprio da un parlar-figurato), gusto che, per esser tipico della letteratura del seicento, è stato da alcuni chiamato barocco. La genesi di tale atteggiamento linguistico è evidente. Essa deve essere ricercata nella natura particolarissima dell'esperienza religiosa assolutamente nuova, intensa ed ineffabile. La corposità, la sensuosità, la stranezza espressiva sono in stretta relazione con la sfuggente realtà spirituale che essi vogliono chiarire e fissare [...].

Anche Santa Caterina rientra in questa tradizione. Anche per lei si è parlato di barocchismo. Espressione questa che va naturalmente presa in senso metaforico, poiché da un lato il suo linguaggio risente della letteratura religiosa medievale e dei testi biblici, dall'altro esso sorge per un bisogno intimo. Ora tutto starà nel capire come spontaneità e tradizione coesistano, e nel cogliere quindi, insieme alla sincerità dell'ispirazione, il tono particolare di essa.

Fra le caratteristiche essenziali del linguaggio mistico vi è quella che si potrebbe dire la «esteriorizzazione» della realtà interiore e spirituale. In esso gli elementi e le situazioni della vita dell'anima sono oggettivati in concrete entità fisiche mediante elementi desunti dal mondo fenomenico. Anche Santa Caterina, per esprimere la sua intima esperienza sfuggente ed intensa, ricorre al mondo esterno. Perciò i suoi modi espressivi vanno, in una crescente progressione, dalla semplice similitudine alla metafora e all'allegoria: le quali sono pur rivelatrici, nella loro qualità particolare, dell'animo della scrittrice che le usa. Con esse s'introducono nel linguaggio cateriniano

in gran numero le piú diverse immagini, ricavate sia dalla società umana sia dalla natura.

Un primo vasto gruppo di similitudini è derivato dal mondo umano. Esse sono tutte documento di quella larga simpatia della santa verso gli uomini, che costituisce una delle note piú intime della sua personalità. Santa Caterina è lontanissima da quel sentimento ostile o almeno pessimistico di fronte alla società che si trova in altri mistici, e fortissimo ad esempio in Iacopone. Ella si sente legata da un saldo vincolo affettivo agli altri uomini, alle loro cose, alla loro vita, che osserva con cordiale interesse, senza distoglierne con disgusto lo sguardo. Così l'amore di Dio verso la sua creatura è illuminato da lei con questa similitudine

«Dio ha fatto a voi e ad ogni creatura come fa il padre che mette alcun tesoro in mano del figliuolo suo e per farlo grande e arricchito il manda fuori della città sua».

E Gesù che espia su di sé le colpe degli uomini è da lei assomigliato alla balia:

«Egli ha fatto come fa la balia che nutrica il fanciullo che quando egli é infermo, piglia la medicina per lui perché il fanciullo è piccolo e debile, non potrebbe pigliare l'amaritudine perché non si nutrica altro che di latte».

Questa similitudine efficacissima appartiene in particolare, a quel gruppo di immagini materne, che ritornano assai di frequente, e che sono quasi una eco di quel sentimento della maternità secondo cui si atteggia essenzialmente la sua vita interiore. Bellissima però fra tutte queste immagini umane è quella introdotta per descrivere l'aspetto esterno e insieme la situazione psicologica di Tuldo, il giovane condannato a morte da lei convertito:

«Volsesi come fa la sposa quando è giunta all'uscio dello sposo suo e volge l'occhio e il capo addietro inchinando chi l'ha accompagnata e con l'atto dimostra segni di ringraziamento».

È questo uno tra gli accenti piú vivi e piú delicatamente umani dell'opera di Santa Caterina e tale da illuminare quest'anima che, tutta raccolta nel mondo del «cognoscimento di sé», sa raccogliere a volte tutto un fremito di pulsante vita in una rapida e chiara sintesi degna quasi di un poeta.

GIOVANNI GETTO

da Saggio letterario su S. Caterina da Siena Firenze, Sansoni, 1939, pp 73-76

## La prosa dei «Fioretti»

Quella dei Fioretti è proprio la prosa del rapimento, della mansuetudine e dell'affetto. Ha una semplicità che non è dei poveri di mente, ma di coloro che sono abituati a sfrondare le cose del mondo. È quasi scarna, e sembra alleggerita dalla mediazione costante sui pochi sentimenti che reggono davvero la vita, fatta trasparente dalla dimestichezza con la povertà che insegna quanto poche siano le cose necessarie a vivere.

E perché chi scrive ha una lunga abitudine alla riflessione, ha lo sguardo sicuro, penetra facilmente i caratteri, delinea con poche parole una scena, riflette in un dialogo brevissimo i personaggi e le consuetudini del loro spirito. Anche qui le impressioni che si staccano dal fondo del libro, sono rare, perché quasi dovunque si tratta di uomini umili e pii. Ma dove la materia cambia, si rivela una vivacità drammatica insospettata, la quale - tuttavia - ha sempre la stessa fonte spirituale. Un giorno, mentre San Francesco è in orazione nella selva, un giovane picchia «in fretta e forte e per grande spazio» alla porta del convento. Frate Masseo apre: «Onde vieni tu, figlinolo, che non pare che tu ci fossi mai più; sí hai picchiato disusatamente?». «E come si dee picchiare?». «Picchia tre volte, l'una dopo l'altra, di rado: poi aspetta tanto che 'l frate abbia detto il pater nostro e venga a te; e se in questo intervallo È non viene, picchia un'altra volta». Il giovane ha fretta: vorrebbe parlare con san Francesco, ma poiché questi è in contemplazione, fa chiamare frate Elia. Frate Masseo tarda a tornare: il giovane picchia un'altra volta come prima. Poco dopo frate Masseo viene alla porta e dice: - Tu non hai osservata la mia dottrina nel picchiare. - Il giovane sa che frate Elia non vuol muoversi, e gli fa comandare da San Francesco di ubbidire. «Udendo frate Elia l'ubbidienza di Santo Francesco, andò alla porta molto turbato, e con grande impeto e romore l'aperse, e disse al giovane: - Che vuoi tu? -». Il pellegrino gli pone la sua questione; Elia gli risponde superbamente: «Io so bene questo, ma io non ti voglio rispondere; va' per gli fatti tuoi» Il giovane replica: «Io saprei meglio rispondere a questa quistione, che tu». «Allora frate Elia, turbato, con furia chiuse l'uscio e partissi. Poi cominciò a pensare della detta quistione...» E non sapendola risolvere, torna alla porta per domandarne al giovane: «ma egli s'era già partito; imperocché la superbia di frate Elia non era degna di parlare coll'Agnolo». Che il pellegrino sia un angelo si presente dal modo

com'è delineata la sua figura, dal modo com'egli arriva alla porta, dalle cose che egli mostra miracolosamente di sapere, dal misterioso significato che ci sembra d'intravedere nel fatto che proprio durante questa visita San Francesco «orava nella selva colla faccia levata verso al cielo»: ma più si sente la sua natura sovrumana in questa scena dove è accennato con un tocco così leggero e reale il profilo flemmatico del frate portiere, e colla stessa sicurezza e con un atteggiamento più riflessivo l'impetuosità di frate Elia.

Questi quadretti rapidi e sottili sono rari, e per la loro brevità si dimenticano. Ma anch'essi guidano a comprendere la fisionomia e i modi dominanti del libro. Come poco basta allo scrittore per cogliere un movimento o un'abitudine dello spirito così poco gli basta per dar l'impressione della santità e della campagna romita. Egli ha una rara esperienza della vita morale: e una sfumatura e certe pause naturali e significative valgono per lui più di molte parole. Ha la sobrietà che nasce dalla lucidità interiore, dall'aver per guida costante un sentimento risoluto: qualità necessaria così al santo come al poeta.

I Fioretti sono il poema dell'umiltà, dell'aspettazione fiduciosa: tutto il resto, tutto ciò che non giova a questo sentimento, non è veduto, è come se non esistesse. La realtà è orientata in un certo modo, e ridotta, come avviene sempre nell'opera di un poeta: nulla vi è di estraneo a quell'orizzonte. E perciò il libro è pieno di armonia, ed è tutto consapevole del suo fine; e quel fine, purissimo, spira nella sue prose come il soffio che dà forma ad una fiala di cristallo.

Bisogna aggiungere, per dire tutta la verità, che il volume è più uguale che ricco, che la sua arte è inconsapevole, che perciò la materia è spesso ripetuta, non molto ordinata né collegata, e a lungo andare anche gli atteggiamenti stilistici rivelano i limiti di quella poesia. I Fioretti nascono da un solo motivo generatore ma questo motivo è poco fecondo. Perciò la lettura continua stanca, e i capitoli famosi non sono molti: quello di frate Leone, a periodi lirici e calmi, come di un inno alla perfetta letizia; quello del lupo che, mansuefatto da San Francesco, «entrava dimesticamente per le case, a uscio a uscio, senza fare male a persona, e senza esserne fatto a lui», e «giammai nessuno cane gli abbaiava dietro»; quello della predica agli uccelli, che alle parole del santo aprono i becchi e distendono i colli e aprono le ali e reverentemente inchinano i capi infino a terra, e poi sollevano in aria con maravigliosi canti e volano per i quattro punti dell'orizzonte, presagio dolce e solenne della fortuna dei poverelli di Cristo. Ma qualche altro meriterebbe la stessa fame:

quello di Sant'Antonio che predica ai pesci, stesi dinanzi alla rive in un cerchio ordinato e grandioso, descritti con lo stesso nitore deal; uccelli, e come accarezzati dallo stesso affetto; e quello di San Francesco che lode a frate Masseo la povertà, ciò che non è procurato dall'industria umana ma apparcchiato dalla provvidenza divina, il «pane accattato», «la mensa della pietra così bella», «la fonte così chiara».

Tutto il libro è una lode, ore sommessa, ore alta, della creazione. Ma quando lo scrittore è dinanzi alle creature semplici - gli animali -, e alle cose che Dio ha fatto per i bisogni immediati dell'uomo, la sua parola si fa più commossa, acquista una tenerezza piena di gratitudine e d'innocenza.

Così la sua ammirazione è per i tuguri coperti di graticci, per i letti fatti di poca paglia distesa sulla nuda terra, per le anime che ignorano il desiderio e l'orgoglio.

In questa solitudine a cui bastano un sorso e un pane, l'anima si fa più fine e più penetrante, si sgombra delle passioni, e la sua parola diviene persuasiva e amorevole. Chi scrisse questo libro, dovette partecipare delle stesse esperienze spirituali di San Francesco: altrimenti non si spiegherebbe la naturalezza la brevità convincente, con cui egli ritrae la facile chiaroveggenza psicologica del progatonista e la sua spontaneità nell'indovinare e soggiogare le anime.

ATTILIO MOMIGLIANO

da Studi di Poesia Bari, Laterza, 1948, pp. 11-14

## **Il «Trecentonovelle»**

Poiché il Sacchetti spigliato narratore di piacevoli beffe e ritrattista della società borghese del suo tempo è una sola cosa col Sacchetti meditativo e moraleggiante che fa con sincerità e impegno le sue prove in una grande parte - forse la maggiore, quantitativamente - della sua attività letteraria, esamineremo qui in che misura e sotto quale aspetto il suo linguaggio (e in particolare la sintassi) ne risenta, e come rifletta queste differenti posizioni spirituali. Apparirà che nel linguaggio schiettamente narrativo la sintassi riproduce con estrema facilità l'animo divertito dello scrittore e la sua spensierata dedizione alla materia mentre quando subentra la riflessione per porre le premesse e dare l'avvio al racconto o per giudicarlo e conferirgli una più ampia validità, lo sforzo di disciplinare strutturalmente gli elementi del discorso fallisce, e il contorno della formulazione sintattica non coincide più con quello del contenuto spirituale.

Il veloce e vivace delineamento di una figura o di un carattere, l'argentina fluidità del dialogo, la prontezza ad afferrare i piccoli particolari significativi, la perfetta adeguazione del linguaggio alla vicenda narrata, che inviterebbe a parlare, come vedremo, di una mimesi sintattica, son tutte caratteristiche dipendenti dall'arguzia, dalla curiosità, dalla nativa vivacità di espressione, dalla lunga e in fondo benevola esperienza degli uomini; caratteristiche operanti solo in connessione con l'ambiente in cui l'autore si muove, perché da questo son ispirati e su questo operano descrivendolo. È la realtà che ispira il Sacchetti, ed egli la dipinge con tratti nervosi e sicuri e, diciamo pure, superficiali, perché è tanto pronto a coglierne ogni tratto, che il ritmo delle apparenze lo afferra e lo lascia senza lasciargli il tempo di andar più a fondo col pensiero. La meditazione subentra in seguito, quando l'impressione dei fatti è già raffreddata: descrizione e giudizio restano così scissi, e la comprensione solo approssimativa. L'interesse spontaneo del Sacchetti è messo a fuoco sulla realtà, sì che il contorno raziocinativo ne riesce progressivamente sfocato.

Certo, chi si dichiarava con una certa dose di civetteria «uomo discoloro e grosso» aveva l'ambizione di superare, per dono di intelligenza (vedi la nov. CLI) e per forza di volontà, il livello culturale del suo ambiente, tanto da ritenersi in grado di giudicarlo e di ammonirlo. Ma se il buon Franco si fa, in un certo senso, storico, egli

deve accontentarsi di fissare lo sguardo sulle piccole vicende, o su aspetti minuti delle grandi; e se si fa moralista, muove per lo più il suo giudizio da fatti minimi, di cronaca, e senza troppo premunirsi dal pericolo delle contraddizioni. E alla fine la direzione del nostro giudizio, che ci fa sorvolare su questi timidi tentativi di sistemazione storico- morale e ci trasporta con prontezza e quasi impazienza là dove l'arte del Sacchetti - libera - si può manifestare con tutta la sua naturale festività, è bensì opposta a quella della volontà dell'autore, ma non a quella della sua naturale vocazione; onde ci rallegra constatare poi sulla pagina che quasi tutte le parti migliori fioriscono sulla limpidezza di un cielo non offuscato da nebbie meditative. Comunque, col tentare una dislocazione dai valori puramente narrativi a quelli di maggior peso morale l'autore istituisce nel suo stile un'instabilità di equilibrio che a volte si fissa in una definitiva frattura, a volte ha esiti in cui una delle tendenze prevale sull'altra [...].

Riteniamo insomma che, mentre la meditazione morale dimensiona lo spazio entro il quale si situano le novelle, tuttavia la moralità, quando non si presenti più in incognito, ma in posizione distinta e coi propri attributi, non giunga sempre a una piena soluzione in seno al liquido poetico, e lasci anzi tracce residue che palesano la sua incompiuta elaborazione anche al saggio dell'analisi linguistica [...].

Il gusto per la voce popolare non è del solo Sacchetti, il molto ch'è del solo Sacchetti deriva dalla particolare posizione che questo linguaggio popolare occupa nell'avvio stesso del suo narrare. Si veda, a contrasto, il Boccaccio, anch'egli gran buongustaio di parole ed espressioni popolari. Nel Decameron il linguaggio popolare si adatta e sottostà a quello aulico: il Boccaccio introduce nel tessuto del suo stile, senza deformato, l'espressione popolare, con particolari scopi umoristici o di colore ambientale, simile all'aristocratico che a tratti si diverte a fare il verso al volgo. Nelle parti più vive del Trecentonovelle invece il Sacchetti raggiunge un'espressione linguistica sinceramente e compiutamente popolare: la lingua del popolo tanto s'interiorizza in lui, che ad essa si conforma, su essa s'atteggia il suo linguaggio (e ad eliminare ogni pericolo di malintesi, come parlare di «spontaneità» e simili, ci soccorrono i Sermoni, dove il linguaggio, anche nelle numerose novelle, è tanto meno vivace e scorrevole. La naturalezza delle novelle è una lenta conquista, a cui è tutt'altro che estranea l'esperienza delle Rime). Così nelle novelle non abbiamo più, del linguaggio popolare, sparsi anche se numerosi elementi, ma moduli narrativi, formule sintattiche, tutto quanto

insomma contribuisce a che lo stile del racconto popolare divenga, nelle mani del Sacchetti uno strumento meraviglioso di comicità.

Nelle novelle del Sacchetti affiora dunque, limpida e ormai sicura del suo corso - rotti i frequenti ostacoli di una tradizione stilistica tanto differente - la vena del linguaggio popolare. Vena che, com'è facile sincerarsi, si presenta nei narratori contemporanei solo con deboli tracce, timide apparizioni (a parte certi isolati, quale l'autore della Vita di Cola), e solo nel Cinquecento si fa vistosa e irruente, alimentandola fonti generose. Così la prosa del Trecentonovelle ci appare estremamente singolare tra quella dei novellieri contemporanei, ora caudataria di quella boccacesca, ora incapace di darsi un assetto qualsivoglia (lo scrittore non più paludato non sapeva assumere l'andatura disinvolta del popolano); e differisce nel contempo, nonostante le numerose analogie, da quella dei molti scrittori del Cinquecento che adottarono forme linguistiche proprie della lingua parlata. Perciò, mentre i nostri raffronti con prosatori, e specialmente commediografi, del Cinquecento, e con testi moderni popolari o popolareggianti vogliono indicare la vitalità di questi procedimenti della lingua parlata, ci preme precisare la particolare posizione del nostro autore: posizione, confronto ai cinquecentisti, di maggior «rispetto» per la sua fonte, e questo non perché la sua adesione sia meno cosciente, ma perché essa rappresenta, a conclusione di una singola ricerca di stile, la raggiunta consapevolezza del mondo interiore dell'artista, e non la partecipazione a un programma o a una moda.

Il gusto popolareesco dell'onomatopea e della caricatura, già in precedenza raffinato e stilizzato nella tecnica impressionistico musicale delle Rime, celebra qui con le forme del linguaggio parlato la gioia della sua maturazione. Così, liberatasi dai rigori della tradizione, la sintassi sacchettiana ci si presenta animata da quello spirito immaginoso, osservato nell'italiano dallo Spitzer e indicato recentemente dal Terracini in funzione di una vera e propria caratterizzazione della nostra lingua, che spregiudicatamente utilizza, con finalità ora allusiva ora imitativa, elementi ancora vibranti dell'intonazione di un discorso reale. Va da sé che questi elementi escano, nel Trecentonovelle, dalla potenzialità con cui vagano tra le maree del linguaggio, per assumere la definitezza dell'atto stilistico.

È stata più volte notata nel nostro novelliere l'abilità nel rendere scene di confusione: l'asino inferocito dalle beccate del corvo, il vecchio dottore in preda ai capricci del ronzino, il parapiglia causato dall'orsa legata alle campane, la corsa pazzo del lupo e della botte

e dello sbigottito fanciullo, e così via. Fatto si é che la fantasia del nostro Franco, che si disperde o s'indebolisce quando, ancor lontani i personaggi, deve evocarli e indurli sulla scena, si fa sempre piú attenta e accesa quando questi incominciano a intrecciare la loro pantomima, e riuniti i fili de racconto, e concentrato questo nel breve spezio di un'azione che per lo piú si risolve speditamente, essa s'abbandona ormai senza preoccupazioni al gioco lieve e indiarvolato delle sue creature di un momento.

CESARE SEGRE

da *Lingua, stile e società* Milano, Feltrinelli, 1963

pp. 302-303, 326-328

## **Andrea da Barberino**

L'epopea cavalleresca francese si spoglia, in Italia, della maestosità delle sue forme, dei suoi alti, solenni e commossi accenti, per stendersi ed appiattirsi quasi sempre in una rappresentazione borghese, talvolta, anzi, quasi familiare e casalinga di quel mondo eroico, e, perso quel tono e quell'accento così altamente epico della sua rima fioritura, si arricchisce di motivi e di spunti suggeriti dalla comune vicenda giornaliera. A questo modo essa si adegua ai gusti, alle necessità e agli interessi del nuovo pubblico al quale è destinata e si rivolge. Nelle sue diverse forme, delle ottave dei poemi o cantari o della prosa dei romanzi, non ad un ristretto, eletto pubblico essa parla, ma ad una folla variopinta di uditori e di lettori facili ad esultare e a commuoversi per il trionfo del bene e della giustizia, a esecrare e a condannare senza pietà e, insieme, a intenderne con diletto lo spirito cortese e cavalleresco che essa evoca.

A Firenze, per due secoli, dal Trecento al Cinquecento, si esercita, come del resto in molte altre città, una singolare forma di artigianato poetico: quello dei canterini. Dalla piazzetta di San Martino al Vescovo, nella quale solevano dar convegno al loro pubblico fedele, i canterini o cantatori in panca salivano spesso anche al Palazzo del Comune, per recitare le loro ottave dinanzi ai Priori, dei quali venivano così ricreando i conviti e le veglie. Si sa che il Comune fiorentino ebbe nel Trecento al suo stipendio un ufficiale, detto sindaco referendario, al quale competeva l'incarico di recitare componimenti volgari dinanzi ai signori e alle loro famiglie. Sia che maestro Andrea da Barberino recitasse in pubblico, come alcuni ritengono, i suoi romanzi, sia che li destinasse, come la compilazione in prosa più naturalmente suggerisce, alla lettura negli ambienti borghesi più elevati o signorili, si deve pensare che non a un uditorio plebeo e indotto egli si rivolgesse, bensì piuttosto a uditori o lettori capaci di gustarne lo spirito ed i modi; giusta quanto di lui scrisse il Carducci: «Andrea da Barberino, notaro ed uomo di studi, in servizio dei popolani seri e per lettura nelle camere e nelle sale ricompilò da molti testi molte prose di romanzi».

La Firenze di quest'epoca è politicamente irrequieta: rivolgimenti si susseguono a rivolgimenti: dalla cacciata del duca d'Atene, attraverso la guerra degli Otto Santi, al tumulto dei Ciompi, all'imporsi dell'oligarchia borghese fino all'affermarsi della Signoria dei Medici nella persona di Cosimo. Ma, in questo stesso periodo, conquistate

Prato, Pistoia, Arezzo e, dopo dura lotta, Pisa con il suo prezioso porto, e debellata la minaccia viscontea d'espansione in Toscana, Firenze stabilisce una salda egemonia su tutta la regione. Frattanto, essa tocca l'apogeo della sua potenza economica: la vita delle «arti» vi è ferventissima; le attività mercantili e le operazioni di cambio delle ricche «compagnie» fiorentine assumono proporzioni grandiose; il fiorino conquista i mercati europei ed asiatici. Signoreggia la società comunale del tempo, la «gente nova» che l'esercizio della «mercatura» ha arricchito e nobilitato. In tale società, se pur erede delle idealità cortesi nei suoi ceti più alti, aperta agli spiriti nuovi e così fervida di attività commerciali e mercantili, l'ideale cavalleresco non può mantenere il suo primitivo carattere aristocratico e militare; sopravvive spogliato dei suoi originari attributi.

Di qui il nuovo carattere della narrativa cavalleresca, di qui il suo sfociare in romanzo, in un unico immenso romanzo, nel quale viene ordinatamente a comporsi e a disporsi, secondo gli schemi di una complessa genealogia, la discendenza dei Reali di Francia, a partire da un illustre capostipite quale è Costantino il Grande, fino a Carlo Martello, qui nipote e degenero successore di Carlo Magno. Questo disegno unitario, già evidente nel citato codice della Marciana, riceve, in questi nostri romanzi, uno sviluppo più completo ed una più precisa e concreta definizione.

Per questo ricollegare le origini della dinastia francese al glorioso imperatore romano, le sorti della monarchia francese vengono ad inserirsi nel quadro delle fortune dell'Impero romano; si assegna, perciò, alla causa di Francia la missione che era propria dell'Impero di Roma: la diffusione e la difesa della fede cristiana. A questa missione la dinastia di Francia è chiamata per predestinazione divina: lo provano la miracolosa conversione di Costantino, la consegna dell'Orifiamma, «la santa bandiera» di Francia, a Fiovo, colui dal quale «nasceranno genti che accresceranno molto la fede cristiana» e che per «grandi misteri» deve lasciare Roma, la nascita quasi messianica di Orlandino nella grotta di Sutri, l'apparire dei messaggeri del cielo al suo fianco in Aspramonte, il suo prodigioso intervento in Aspramonte per la salvezza di Carlo, gli eventi soprannaturali che precedettero e seguirono la sua morte.

Che la storia venga in questi romanzi trasfigurata e sconvolta in modo da mutare completamente tutta la vicenda storica e i relativi rapporti, non deve destar stupore. La storia entra in essi solo per quel tanto che l'autore ha voluto che vi entrasse, ossia a fare da sfondo e da cornice alla finzione poetica. Non dunque sono da ascri-

vere ad ignoranza certe arbitrarie trasposizioni, le disinvolute inversioni dei rapporti storici, la facile alterazione del vero geografico, ma a deliberato proposito dei romanzieri, cui quei monarchi ed eroi si sono presentati in una particolare luce romanzesca.

Non si può, per converso, disconoscere che i romanzieri insistano nel dare alle loro opere l'aspetto e l'andamento di storie vere, tanto in esse ricorre frequente la notazione di date, documentate fin nel giorno e nel mese, tanto sentito e realizzato il desiderio e il proposito di prospettare gli avvenimenti entro un quadro cronologicamente ben definito. A questo amore di verosimiglianza storica s'informa anche la diligente citazione di versioni diverse, date da «autori», «cronache», e «cronachette», «storie» e «libri», dei quali si controlla e si discute l'attendibilità.

Gli si accoppia un vivo amore di particolarità geografiche e topografiche, soprattutto manifesto nella cura di seguire puntualmente i personaggi negli itinerari dei loro viaggi, scandendone le tappe, numerando le località da essi toccate, delle quali si illustra la posizione e si cita spesso l'attuale e l'antica denominazione, con un particolare e vivo gusto geografico. In tale gusto sembra possibile cogliere il riflesso di quella brama di conoscenza geografica che, destatasi fin dal Duecento con i viaggi dei Polo, avrà il suo coronamento nel viaggio di scoperta di Colombo.

Nell'ampio orizzonte geografico dei nostri romanzi rientrano, non solo l'Europa, ma ancora l'Asia, sterminata e varia di popolazioni e di regioni, e l'Africa misteriosa, temuta e affascinante al di là della nota fascia costiera settentrionale; e tutto il Mediterraneo è presente, l'occidentale e l'orientale, con le sue isole, i suoi approdi, le sue rotte spesso fortunate.

Ugone d'Alvernia, percorrendo la terra alla ricerca dei regni d'Inferno, ha la ventura di visitare il favoloso paese del Prete Ianni, nel quale crescono gli «alberelli che fanno il pepe, e molti altri alberi odoriferi che tutti fanno spezzierie; e di quelli alberi e molte dolce erbe, che sono in questo loco, è tanto odore ch'è una meraviglia»; il romanziere gli fa vivere una drammatica notte tropicale («ma il cielo in quella notte si turbò, e levossi grandissimo vento, e fessi tanto freddo; ma in sulla mezza notte passò la freddura, poi si levò un vento con un caldo cocente che si pensava di morire, e questo durò insino al die; ma a di si rischiarò l'aria, e tornò il tempo ragionevole»), lo guida alla scoperta di una fantastica rete idrografica, scaturente dalle fontane del Paradiso terrestre («le quali spandono uno fiume, il quale poi in quattro parti detto fiume si divide; e corrono

per quattro parti della terra, e fanno quattro fiumi, l'uno dei quali si chiama Eufrates, il secondo Nilo, terzo Frison, quarto Tigri»), l'arresta stupito dinanzi alla visione dei monti che eruttano fiamme. Ugone, in queste pagine, non è già soltanto il fedelissimo suddito di Carlo Martello che, per soddisfare all'empio capriccio del suo signore, si sottopone all'inaudita prova di un viaggio ultraterreno, né il devoto pellegrino medievale: egli è anche e piuttosto il viaggiatore ardimentoso, l'esploratore intrepido che affronta e investiga l'ignoto, l'uomo che muove alla scoperta di mondi inesplorati, ed osserva con occhio stupefatto ed attento i meravigliosi, infinitamente vari fenomeni che la sua ricerca gli presenta.

In questo mutevole orizzonte, l'Italia ha naturalmente un posto a sé, e la rievocazione dei luoghi italiani ha nella voce dei romanzieri un'intonazione più confidenziale, e quasi commossa perché scende a nobilitare le più povere e remote contrade, a scoprirvi care abitudini di vita italiana. In una grotta «di fuori da Sutri uno miglio», «fatta per bestiame», nasce Orlandino. Nelle strade di Sutri, risuonanti di rumorosi giuochi di fanciulli, scende anche Orlandino a dar prova della sua forza e del suo valore, primeggiando subito fra i coetanei, conquistando la loro ammirazione e simpatia, e meritandosi quella divisa a quartieri, simbolo delle virtù per le quali egli si distingue e che diventerà la sua insegna. Ancora in Italia avviene il suo primo incontro con Carlo, il terribile zio che aveva scomunicato ed esiliato i suoi genitori, ed al quale Orlandino si permette di tirare la barba e di rivolgere «scura guatatura», invano redarguito dal «brutto e spaventoso viso» dell'imperatore e da un suo «grande roncare di gola». Orlando esordisce a corte come generoso difensore dei deboli contro le ribalderie dei prepotenti; né valgono a frenare i generosi impulsi di questo figlio ardimentoso le trepide ansie materne. Sull'alpe d'Aspramonte egli compie le prime prove d'armi; rinchiuso da Carlo nella torre di Monlione, insieme ad Astolfo e ai figli giovanetti del duca Namò, e costretto all'inerzia, mentre l'esercito di Carlo già marcia a bandiere spiegate verso Roma, si sente fremere d'impazienza, e riesce ingegnosamente ad evaderne; ma, più tardi, quando Carlo rinuncerebbe per il momento a farlo cavaliere, proponendogli di attendere per questo il ritorno a Parigi, il suo sdegno si tramuta in fiera collera. Il leoncello che appariva in visione all'imperatore a Sutri, e che gli faceva temere per il suo avvenire grandiosi eventi, ricordandogli analoghe visioni apparse a Cesare e a Filippo di Macedonia prima della loro morte, appare bene dinanzi a Carlo in Aspramonte, quand'egli essendosi temerariamen-

te cementato con Almonte, sta per soccombere alla forza del Saraceno. Orlando e Carlo appartengono a due mondi diversi, talvolta in aperto contrasto: l'uno alla giovinezza impetuosa, l'altro alla vecchiaia sposata.

La figura di Carlo Magno ha in tutta questa produzione romanzesca un suo convincente tono bonario; la statura del grande imperatore risulta impicciolita rispetto a quella tradizionale, ma non invilta; la sua fierezza fonde spesso in lagrime, perché di fronte allo spettacolo cruento del campo di battaglia il suo cuore paterno e il suo sguardo non reggono più; la sua fiducia in una fondamentale bontà umana lo rende spesso vittima dei raggiri e degli inganni dei Maganzesi, l'infida pianta che, allignata a fianco di quella benigna dei Chiaramontesi, protende con accanita pervicacia i suoi rami a guastare i buoni frutti dell'altra, la trista genia che offusca con la tetra ombra dei suoi tradimenti la luce che irradia dalla nobile casa di Francia. Macario di Losanna e Namò di Baviera stanno a fianco di Carlo a rappresentare, rispettivamente con le losche insinuazioni e gli aperti consigli, due forze contrastanti, ma che agiscono sul suo animo con la stessa potenza. Carlo Magno appare stanco e vecchio: appesantito, più che dagli anni, dal peso dell'immenso Impero che ha retto e dagli avvenimenti che si sono torbidamente addensati e accumulati al suo orizzonte, a partire dall'uccisione del padre e dall'usurpazione del trono per opera dei fratellastri, fino al tradimento di Roncisvalle, causa della perdita della «santa gesta» e della disfatta della Francia. Di tanti avvenimenti è rimasta nell'animo di Carlo una profonda malinconia, che le vicende del presente talvolta crudamente acutizzano, facendone stillare lagrime vere. Per questo la sensibilità di Carlo rifugge dal pericolo, dalla guerra, dal sangue, dalla morte; per questo egli è così prudente, così sollecito della salute dei suoi paladini, così paterno. Egli non appare mai in una luce radiosa, neppure negli anni della piena maturità, ma, piuttosto, sempre; in una luce smorzata. Sul suo capo venerando, al quale ossequianti si inchinano le assise dei baroni dell'Impero, più che la corona fulgente dell'impero, noi vediamo inarcarsi un'aureola, i cui contorni vanno gradualmente sfumando nella luce tenue di un crepuscolo. Quand'egli si stacca dal mondo, la sua figura è avvolta da una grandiosa solennità ieratica. E i nostri romanzieri non sono mai irriverenti verso Carlo, non irridono a una sua pretesa debolezza o dabbennaggine, come avverrà in seguito, ma stanno di fronte a lui in un atteggiamento reverente, solo qualche volta venato da una leggera indulgenza.

La lotta di Roncisvalle si colloca come al centro dell'ideale parabola rappresentata dalla storia della dinastia francese. All'indomani di Roncisvalle nasce per la Francia un'era nuova che del glorioso passato conserva intatto il ricordo, proposto ad inimitabile modello. In essa un solo eroe appare degno di figurare accanto ad Orlando: Rinaldino, che di quello ha l'indomito coraggio, il focoso ardore combattivo, e, da ultimo, la rassegnata accettazione di una sorte indesiderata e avvilente. Con lui la corona di Francia potrebbe ritrovare il suo prestigio, se le manovre, perpetuamente sventate e risorgenti, della razza nemica non ne stroncassero di volta in volta ogni possibilità. Di una vita animata da propositi sì chiari e da ideali sì ben definiti, ci sfugge la conclusione; la sua storia, quale ci è rimasta, ci congeda da lui nell'atto in cui egli s'incammina solo verso un'ignota destinazione, lasciandosi malinconicamente alle spalle il mondo delle sante lotte, incontro all'«avventura».

È quest'ultimo un mondo assai più vario e colorito, dai contorni multiformi e fluttuanti, in cui all'eroico si sostituisce l'immane e lo straordinario, alla forza e alla grandezza morali la forza e la grandezza fisiche, al miracolo degli interventi divini il prodigio delle apparizioni diaboliche, ai profondi misteri celesti gl'incantesimi di fonti e di mostri. La narrazione svara dietro a questa caleidoscopica visione del mondo e risulta tutta intessuta di casi e di vicende infinitamente rinnovantisi, le cui fila si accostano, si incontrano, si sovrappongono e si sviluppano all'inverosimile, senza, però, aggrovigliarsi, per tornare poi a dipanarsi e a distendersi ordinatamente.

In una tela narrativa così varia, sempre più frequente e più viva appare l'immagine della donna. Essa è l'ispiratrice delle imprese più rischiose, colei che, cingendo l'insegna al cavaliere che si appresta a scendere in piazza a giostrare per meritare il suo amore, gli infonde la forza di combattere e di vincere; a lei il cavaliere che torna raggiante di gloria dal torneo offre la sua vittoria, che è dono d'amore ed insieme garanzia di protezione e di difesa. Valore guerriero ed amore sono inscindibili. Il valore guerriero ha tale potere che, tramite la fama, accende d'ammirazione i cuori femminili anche a distanza. E l'amore che ne nasce è una forza primitiva, cui è vano tentare di opporsi; ha l'impeto di un fiume che scorre gonfio di acque ed investe quanto incontra sul suo cammino; trova cuori candidi meràvigliosamente aperti ad accoglierlo ed a colmarsene; diventa la sola ragione di vita, per la quale si superano distanze terrene e differenze di fede religiosa, e si vincono timidezze e pudori; e un sentimento puro che non si riveste di complicate

sovrastruiture, né di complicazioni psicologiche, né vien celato dietro falsi sembianti o contenuto nei limiti della convenienza, ma si manifesta ed esprime con atti ed accenti di una assoluta sincerità. Accende di solito, ad un tempo, il cavaliere e la dama, e, svolgendosi attraverso, una silenziosa corrispondenza di sguardi e di sospiri, o attraverso un innocente scambio di scritti e di «pegni» d'amore, o ancora attraverso le battute di una arguta schermaglia amorosa, sfocia nel matrimonio. Ma se non può essere corrisposto, il che avviene però raramente, si rifiuta di ricorrere a compromessi, corre diritto alle soluzioni estreme, attingendo i toni della tragedia.

Intorno a questi fedeli d'amore si muove un mondo minore, facilmente disposto alla benevola condiscendenza, all'indulgente complicità, al pronto e non sempre disinteressato aiuto: sono scudieri e servi devoti, vecchie fantesche sagge e discrete, damigelle sollecite e compiacenti, cortigiani ospitali e nani in cui statura e malizia stanno in rapporto inverso; personaggi stilizzati che appartengono all'antica commedia e che qui si ritrovano a loro agio, perché presentati in un ambiente ritratto con toni novellistici. Essi vivono ai margini dell'azione, ma, spesso, per opera loro, l'azione, sviluppata attraverso cambiamenti di stato, travestimenti e sostituzioni di persona, perviene infine allo scioglimento, cioè all'«agnizione»: del fratello che ritrova il fratello, del figlio che è restituito al padre, della sposa che si ricongiunge al marito.

La narrazione è sempre condotta con semplicità, con linearità, con candore. A tanta varietà di vicende, a casi così complessi dominati spesso dall'incostante giuoco della Fortuna il narratore tiene pazientemente dietro con ordine, con chiarezza, con meticolosità e serietà estreme. Ma, a tratti, nelle descrizioni delle scene di battaglia, lo stile si fa robusto ed incisivo, il ritmo della narrazione diviene serrato ed incalzante, l'immagine è fissata con potenza icastica. Di solito spontaneo, il romanziere sa a volte assumere atteggiamenti solenni e pose classiche; nelle ambasciate, nelle arringhe, nei serati interrogatori, nelle tempestose assemblee la sua intonazione ha un ampio respiro; in alcune epistole la passione amorosa si accende di disperati accenti espressivi. Ma non è questo il tono costante della narrazione; nelle parti migliori essa si svolge con la freschezza e l'incanto delle cose giovani e nuove; si pensi alla tenerezza dell'idillio fra Galerana e Carlo Magno giovinetto, o a quello tra Lionida e Aiolfo, od ancora a quello tra Bosolino e Chiarita. Il romanziere guarda ai giovani con spiccata simpatia e li presenta sempre in un'atmosfera incantatrice, quanto mai carica di seduzione e propizia al

fiorre d'innocenti idilli; si pensi a Buovo e Drusiana che nascostamente si baciano sotto la tavola, a Galerana che si fa vezzosamente incoronare da Mainetto con una ghirlanda d'erbe, a Lionida, che con perdonabile scaltrezza, squisitamente femminile, corrompe il nano al servizio del re, suo padre, per affidargli una ambasciata ad Aiolfo; a Fioredalisa che, dal suo balcone, sparsi i biondi capelli ad asciugare al sole, sospira guardando il palazzo di Rinaldino.

La passione amorosa è ritratta nel suo nascere con estrema riguardosità, intessuta di sguardi furtivi e pudichi, di pallori e rossori, di sospiri e palpiti invano repressi. Più approfondita l'analisi del sentimento in Fioredalisa che, innamorata di Rinaldino, soffre per la lontananza dell'amato, e deperisce tanto nell'aspetto da destare le preoccupazioni della madre, che ne parla con il marito, ed invano tenta di distrarla dalle sue cupe malinconia con giuochi e dilette e compagnie della sua età, che non fanno che ottenere l'effetto opposto, quello cioè di rincrudire il dolore della fanciulla; e in Lionida, promessa sposa a Aiolfo, che già conosce il morso tormentoso della gelosia. Sono situazioni e toni che si ritrovano nelle pagine del Boccaccio.

Il romanziere, d'intesa con i giovani, irride talvolta ai vecchi per le loro sciocche paure: si pensi all'atteggiamento di Chiarita e delle damigelle sue amiche nei riguardi di Marmonda, balia di Bosolino, che custodisce le armi del giovane ed inutilmente tenta di sottrarle alla loro curiosità; o per le loro stolte vanità, quale quella della matura moglie del re Agolante che s'accende d'amore per il duca Namò e ringalluzzisce al pensiero di potere, al ritorno in patria, vantare «uno amante cavaliere nella Cristianità»; li segue con affettuosa benevolenza e complice malizia nelle loro monellerie; si pensi a Fioravanti che, intollerante del russare del suo vecchio maestro Salardo, gli si avvicina e gli taglia la veneranda barba, e poi si sdraia poco discosto a riprendere i suoi sogni dorati, del tutto ignaro delle gravi conseguenze che il suo fallo avrà per lui; ma soprattutto si pensi ai contrasti picareschi del giovane Orlandino alla corte di Carlo. Il sorriso con il quale il romanziere accompagna questi suoi personaggi prediletti ha una limpida e inesauribile freschezza.

Lo stesso romanziere, talvolta, narrando, assume la veste del sermoneggiatore, e introduce nel suo dire detti proverbiali, sentenze e massime, soprattutto severe nei riguardi delle donne e degli ecclesiastici, secondo una tradizione medievale tra satirica e comica popolareggiante ben nota. Ma questo atteggiamento è meno consono alla sua natura; più sua è certa sottile vena umoristica, che scorre

sotto la narrazione, abilmente intessuta con la stessa trama romanzesca e solo qua e là scopertamente affiorante: si può scorgerla, ad esempio, fusa nella leggiadria dell'idillio fra Rosana e Aiolfo che, aprendosi stupito alla vita, scambia per creatura celeste una faneiulla peccatrice, e più apertamente nel rimpianto dei monaci della badia, della quale è fatto abate Rinovardo, per i tempi felici in cui la vita era meglio goduta. È che Andrea da Barberino - il più cospicuo rappresentante della produzione romanzesca qui raccolta, al quale il discorso qui fatto ha avuto particolare riguardo - è aperto a tutte le forme della vita letteraria del suo tempo, che in sé accoglie e rivive: di volta in volta cronista, predicatore sillogizzante, novellatore e sempre artista.

Il romanziere è sempre affettuosamente presente alla sua narrazione, accompagna i suoi personaggi e si intenerisce alla loro sorte, ma senza mai imporre la sua presenza. Modestamente si riserva solo qualche spiraglio, attraverso il quale poter fugacemente affacciarsi sulla scena per parlare al suo pubblico e suggerire una considerazione.

Di tanto in tanto sfoggia qualche espressione francese che dia colore d'esotico al suo dettato; oppure foggia bizzarre etimologie, divertendosi per il primo al giuoco; ma per lo più il suo stile è piano, discorsivo, fluente, con una sua sobria eleganza ed una sua franca cordialità; non mai trascurato anche quando è più spontaneo, e sempre estremamente rispettoso verso il suo pubblico, del quale non sollecita, ma comunque attende l'approvazione e il plauso.

La sua lingua è vivamente toscana, raramente intrisa di crudi francesismi, anche se nella trattazione di una materia siffatta non era facile resistere alle suggestioni linguistiche delle fonti, dirette o indirette, francesi: e ciò non solo contribuisce non poco a dare carattere di italianità ad una materia, per la maggior parte attinta a fonti non toscane, bensì dà la misura anche delle qualità dello scrittore. È una lingua che si piega duttile ad assecondare le esigenze dello scrittore: «comica», cioè realistica e plebea nella descrizione degli orrori del campo di battaglia, «aulica», cioè affinata e cortese nella rappresentazione della serena vita di corte, «mediana» nella riduzione a dimensioni borghesi di tanti aspetti della vita degli eroi, nella raffigurazione di un incantato mondo di fiaba, che è presente un po' dunque fra le pagine dei suoi romanzi, ma che meglio si mostra nella descrizione del paese dei «piccinacoli», che magistralmente precorre, come ha notato il Flora, quella dello Swift. In essa la lingua si fa minutamente descrittiva e nel rappresentare «certo fumo

piccolo» «fumicare» dalla valle e i «panetti grandi come un fondo di bicchiere» serviti a tavola conserve tuttavia una sue agile freschezza poetica. Qui il narratore, ben lontano dallo sbizzare a larghi tratti, disegna in punta di penna, ottenendo i risultati di un fine miniaturista.

Ma la grandiosità dell'edificio che Andrea da Barberino ha saputo progettare ed innalzare, e la sapienza con cui ha saputo in esso congegnare le singole parti, distribuendole secondo un piano proporzionato ed armonico, rivelano in lui la perizia di un architetto sicuro. In questa costruzione il vecchio e il nuovo felicemente coesistono in un connubio che ha validità per ogni tempo. Di sul vecchio tronco della esausta epopea francese, il romanziere toscano ha il grande merito di aver saputo far germogliare un virgulto fresco e vitale, dal quale non tarderanno ad aver linfa le splendide opere del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto.

[...] La narrazione è sempre condotta con semplicità, con linearità, con candore. A tanta varietà di vicende, a casi così complessi dominati spesso dall'incostante giuoco della Fortuna il narratore tiene pazientemente dietro con ordine, con chiarezza, con meticolosità e serietà estreme. Ma, a tratti, nelle descrizioni delle scene di battaglia, lo stile si fa robusto ed incisivo, il ritmo della narrazione diventa serrato ed incalzante, l'immagine è fissata con potenza icastica. Di solito spontaneo, il romanziere sa a volte assumere atteggiamenti solenni e pose classiche; nelle ambasciate, nelle arringhe, nei serrati interrogatori nelle tempestose assemblee la sua intonazione ha un ampio respiro, in alcune epistole la passione amorosa si accende di disperati accenti espressivi. Ma non è questo il tono costante della narrazione; nelle parti migliori essa si svolge con la freschezza e l'incanto delle cose giovani e nuove [...].

La passione amorosa è ritratta nel suo nascere con estrema riguardosità, intessuta di sguardi furtivi e pudichi, di pallori e rossori, di sospiri e palpiti invano repressi. Più approfondita l'analisi del sentimento in Fioredalisa che, innamorata di Rinaldo, soffre per la lontananza dell'amato, e deperisce tanto nell'aspetto da destare le preoccupazioni della madre, che ne parla con il marito, ed invano tenta di distrarla dalle sue cupe malinconie con giuochi e dilette e compagnie della sua età, che non fanno che ottenere l'effetto opposto, quello cioè di rincrudire il dolore della fanciulla; e in Lionida, promessa sposa ad Aiolfo, che già conosce il morso tormentoso della gelosia. Sono situazioni e toni che si ritrovano nelle pagine del Boccaccio [...].

Lo stesso romanziere, talvolta, narrando assume la veste del sermoneggiatore, e introduce nel suo dire detti proverbiali, sentenze e massime, soprattutto severe nei riguardi delle donne e degli ecclesiastici, secondo una tradizione medievale fra satirica e comica popolareggiante ben nota. Ma questo atteggiamento è meno consono alla sua natura; più sua è certa sottile vena umoristica, che scorre sotto la narrazione, abilmente intessuta con la stessa trama romanzesca e solo qua e là scopertamente affiorante: si può scorgerla, ad esempio, fusa nella leggiadria dell'idillio fra Rosana ed Aiolfo che, aprendosi stupito alla vita, scambia per creatura celeste una fanciulla peccatrice, e più apertamente nel rimpianto dei monaci della badia, della quale è fatto abate Rinovardo, per i tempi felici in cui la vita era meglio goduta. È che Andrea da Barberino [...] è aperto a tutte le forme della vita letteraria del suo tempo, che in sé accoglie e rivive: di volta in volta cronista, predicatore sillogizzante, novellatore, e sempre artista.

Il romanziere è sempre affettuosamente presente alla sua narrazione, accompagna i suoi personaggi e si intenerisce alla loro sorte, ma senza mai imporre la sua presenza. Modestamente si riserva solo qualche spiraglio, attraverso il quale poter fugacemente affacciarsi sulla scena per parlare al suo pubblico o suggerire una considerazione.

Di tanto in tanto sfoggia qualche espressione francese che dia colore d'esotico al suo dettato; oppure foggia bizzarre etimologie, divertendosi per il primo al giuoco; ma per lo più il suo stile è piano, discorsivo, fluente, con una sua sobria eleganza ed una sua franca cordialità; non mai trascurato, anche quando è più spontaneo, e sempre estremamente rispettoso verso il suo pubblico, del quale non sollecita, ma comunque attende l'approvazione ed il plauso.

La sua lingua è vivamente toscana, raramente intrisa di crudi francesismi, anche se nella trattazione di una materia siffatta non era facile resistere alle suggestioni linguistiche delle fonti, dirette o indirette, francesi: e ciò non solo contribuisce non poco a dare carattere di italianità ad una materia, per la maggior parte attinta a fonti non toscane, bensì dà la misura anche delle qualità dello scrittore. È una lingua che si piega duttile ad assecondare le esigenze dello scrittore: «comica», cioè realistica e plebea nella descrizione degli orrori del campo di battaglia, «aulica», cioè raffinata e cortese nella rappresentazione della serena vita di corte, «mediana» nella riduzione a dimensioni borghesi di tanti aspetti della vita degli eroi, nella raffi-

gurazione di un incantato mondo di fiaba, che è presente un po' dovunque fra le pagine dei suoi romanzi [...].

Ma la grandiosità dell'edificio che Andrea da Barberino ha saputo progettare ed innalzare, e la sapienza con cui ha saputo in esso congegnare le singole parti, distribuendole secondo un piano porzionato ed armonico, rivelano in lui la perizia di un architetto sicuro. In questa costruzione il vecchio e il nuovo felicemente coesistono in un connubio che ha validità per ogni tempo. Di sul vecchio tronco della esausta epopea francese, il romanziere toscano ha il grande merito di aver saputo far germogliare un virgulto fresco e vitale, dal quale non tarderanno ad aver linfa le splendide opere del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto.

ADELAIDE MATTAINI

da Introduzione a *Romanzi dei Reali di Francia*, a cura di A. M.  
Milano, Rizzoli, 1957, pp. 12-24

## **Sacchetti novelliere**

La composizione del Trecentonovelle occupa oltre un decennio della vita del Sacchetti e ne impegna visibilmente tutte le facoltà artistiche. Credo pertanto che sia giunto il momento di tirare finalmente le somme del nostro discorso critico e di verificare se esso sia stato realmente utile per illuminare dall'interno il laborioso «antefatto», genesi o preistoria, delle novelle sacchettiane. Dovrebbe essere abbastanza agevole, infatti, vedere a questo punto con chiarezza, sulla scorta dell'itinerario sin qui segnato, come il nostro autore sia giunto al Trecentonovelle dopo una esperienza morale e letteraria senza dubbio seria e fruttifera, e identificare altresì i legami che intercorrono tra quella esperienza molteplice e l'opera creativa del narratore.

Il Sacchetti, quando si accinge a scrivere la sua raccolta, ha ormai lasciato alle proprie spalle tanto la spensieratezza giovanile, gli incauti slanci trasfusi nell'«improvviso» della Battaglia, quando il sottile gusto, già molto più consapevole, dell'elegante letteratura d'intrattenimento, assaporata nelle sue semplici e pure espressioni figurative e ritmiche, realizzata spesso con singolare maestria e perfezione nelle liriche per musica; ha superato inoltre i momenti difficili dell'abnegazione e della rinuncia: quella tenace fatica intrapresa per chiarire alla propria coscienza l'urgere disordinato di certe sue vive esigenze morali, per investirsene anzi con schietta e totale partecipazione; si è indotto infine a circoscrivere, entro la ristretta cerchia degli sfoghi marginali ed episodici, i superstiti risentimenti e gli scatti subitanei dell'umore eccitato, riversando di volta in volta, questa eccedenza passionale nelle rime morali della maturità e della vecchiaia, senza deliberate pretese letterarie, ma piuttosto cedendo ad una necessità di confessione autobiografica e di polemica aperta. Dal punto di vista sentimentale, dunque, il Sacchetti è giunto al Trecentonovelle dopo una progressiva e sempre più intensa presa di possesso della realtà: svolgendo, cioè, i propri interessi umani dalla naturale ma ingenua socievolezza giovanile, dalla inerme e inconscia cordialità dei primi anni, alla conoscenza spesso amara e tuttavia intima e concreta degli uomini e delle vicende del mondo (proprio così: dalla Battaglia al Trecentonovelle, ovvero dalla favola popolare al realismo narrativo).

È naturale che il Sacchetti, dopo la contrarietà e gli sconforti, sopravvivendo e anzi rianimandosi in lui il gusto dello scrivere, ab-

bia ripreso contatto con l'attività letteraria su quel preciso terreno a cui lo avevano condotto inevitabilmente la sua istintiva espansività e soprattutto il suo moralismo ormai disincantato. Dopo il naufragio di molte illusioni, per salvarsi dall'accidia solitaria e dai conturbanti *refoulements* (da cui poteva nascere tutt'al più, sempre che gli fossero soccorsi estro e vocazione adeguati, una sorta di attività lirica affidata esclusivamente alla «memoria» poetica), il Sacchetti era indotto a rivolgersi con occhio ormai sperimentato e asciutto alla vita minore, varia e strana e contraddittoria, della gente comune, ritraendola quale essa si configurava lucidamente nella sua fantasia, dopo che gli era entrata direttamente nel sangue, come una «presenza» perennemente tangibile e niente affatto elusiva. Qui infatti, in queste figure e in questi oggetti (in essi, s'intende, e nei loro intricati rapporti; e, ancora, nel ritmo o nella durata con cui quegli stessi rapporti tendevano a creare le situazioni, a prendere spazio e a distendersi nel tempo), il nostro scrittore ritrovava con certezza un sicuro punto d'appoggio e quindi anche l'occasione ideale e sollecitante per restituirsi nuovamente all'esercizio suggestivo dell'arte. Per questo il Sacchetti, nel *Trecentonovelle*, viene assumendo con naturalezza, come sfondo e tono fondamentale del suo libro, il volto e la voce di una ben definita classe sociale, quella della borghesia cittadina, con ramificazioni estreme sin dentro al popolo minuto oppure, all'opposto, con l'episodica inserzione di qualche grande o eccezionale personaggio (in funzione però di controfigura o di riferimento stravagante).

È evidente, infatti, che nelle novelle sacchettiane il vero protagonista è quasi sempre il multiforme mondo della gente «mezzana» (mercanti e artigiani, medici e notai, osti e gabellieri, dipintori e buffoni; ed anche uomini diversi di chiesa e del contado: abati, pievani e predicatori; tavernieri e contadini): quella gente, cioè, che nell'intenso e dibattuto clima medioevale aveva massimamente avvertito, alla stregua dello stesso Sacchetti, il valore politico e religioso della «comunità»; e che anzi, proprio in virtù di questo sentimento, si era considerata per lungo tempo concorde ed unita, addirittura cooperante con fiducia ad un nuovo e sempre più giusto ordine mondano. Una classe dunque già vitale e operosa, che ora il Sacchetti scorgeva invece, con amarezza, dilacerata e stanca, tra perdersi di guerre, tra violenze e spoliazioni, infiacchita soprattutto nel suo originario slancio creativo, cedevole ai compromessi, ormai solo sollecita del vantaggio particolare; una classe, dirò ancora, primieramente inseritasi nella storia come forza autentica di pro-

gresso civile, e quindi invece decaduta e disanimata nel corso di una lotta senza quartiere e senza esclusione di colpi, dove i «maggiori» (gli spregiudicati, cioè, e i politici più astuti) erano venuti soverchiando i «minori» e li avevano divisi e corrotti. Così la voce del Sacchetti, per nulla divertita o agnostica, ma piuttosto moralmente realistica (vedi nel suo fondo, del resto, la costanza di un accento meditativo e sperimentato, l'ombra di un indelebile pessimismo), aspirava proprio ad interpretare da vicino e a manifestare la vera situazione di un'età perigliosa, già un tempo aperta alle maggiori speranze ed ora tristemente premuta da un senso corrucciato di precarietà e di incertezza, cogliendone i riflessi più accessibili e più pittoreschi di cronaca minuta, vivace e discordi, di esistenza comune e quotidiana. («Questa novella mi fa ricordare quanto il mondo corre oggi in questa terra, e ben lo sa il men possente, quando ha questione col possente; ché, non che gli sia fatta ragione, ma non si truova chi per lui apra la bocca, o chi giudicare voglia contro al più possente. E nelle terre che dicono reggersi a comune, questo vizio più incontra, e la prova il manifesti, ché anni otto o dieci durerà un piato e quando in gran tempo non è spacciato, ciascuno può pensare, come pensò Carmignano, che la maggioranza [il più potente] per non pagare dilunga la questione. E non si vede egli nella iustizia che tutti i poveri uomeni e tapini sono gli esecutori di quella; ma i possenti non la vogliono per loro?»)

Nel Trecentonovelle il Sacchetti sceglie dunque, con decisione e senza smagliature, l'orizzonte ben definito della vita comunale in crisi e si sforza poi di creare i toni, i colori, il linguaggio insomma di quel mondo; di adeguare tutte le sue capacità di scrittore a quella esatta misura, a quelle dimensioni a lui ben note e da lui interamente conosciute. Questo spiega anche perché nelle novelle sacchettiane, nonostante la delusione sottesa e il segreto sconforto, circoli tuttavia un'aria di famiglia e in fondo di cordialità. Appunto perché, sebbene svuotata ormai di profondi ideali e ricca più di vizi che di virtù, quella folla di personaggi minori costituiva comunque l'unica realtà alla quale il Sacchetti, in un mondo sconvolto e pressoché indecifrabile, potesse ancora guardare con un interesse umano non del tutto contaminato da polemiche o ritorsioni, e soprattutto con un superstite spirito di solidarietà e di simpatia. Raccontare diventava quindi per il Sacchetti un altro modo di comunicare, come già nelle Sposizioni: l'unica maniera di sopravvivere, di resistere allo scetticismo e di confortarsi, non evadendo dalla realtà, ma affrontandola almeno là dove essa poteva conservare per lui una zona

ancora capace di sollecitare un dialogo, una partecipazione: sforzandosi, cioè, di stabilire con la gente, alla quale si sentiva intimamente legato, quella sola ed estrema forma di rapporti che gli era ancora consentita («Considerando al presente tempo e alla condizione dell'umana vita, la quale con pestilenziose infermità e con oscure morti è spesso vicitata; e veggendo quante rovine con quante guerre civili e campestre in essa dimorano; e pensando quanti populi e famiglie per questo son venute in povero e infelice stato, e con quanto amaro sudore conviene che comportino la miseria, là dove sentono la lor vita esser trascorsa, e ancora immaginando come la gente è vaga di udire cose nuove e specialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e massimamente quando danno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa... io Franco Sacchetti fiorentino, come uomo discoloro e grosso, mi proposi di scrivere la presente opera; e raccogliere tutte quelle novelle, le quali, e antiche e moderne, di diversa maniera sono state per li tempi, e alcune ancora che io vidi e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute»). Proprio per questo, essendo nato in fondo dalla tristezza e al tramonto di una vita guerreggiata, il *Trecentonovelle* non può essere semplicemente interpretato come la rappresentazione spassionata e scherzosa di una realtà spensieratamente accolta (una sorta d'invenzione letteraria su temi indifferenti o casuali), ma piuttosto il racconto, interessato e intimamente partecipe, di una realtà assunta nella fantasia con piena consapevolezza e dopo una lunga sperimentazione: un racconto, i cui personaggi non sono in verità altro che le figure (qui lasciate liberamente vivere e soltanto con grande discrezione ricondotte, infine, ad una legge) nelle quali, a un certo momento, amò concretarsi la personale riflessione del Sacchetti, il suo non provvisorio né mai rinnegato moralismo («E perché molti e specialmente quelli, a cui in dispiacere toccano, forse diranno, come spesso si dice: queste son favole; a ciò rispondo che ce ne saranno forse alcune, ma nella verità mi sono ingegnato di comporle. Ben potrebbe essere, come spesso incontra, che una novella sarà intitolata in Giovanni, e uno dirà: ella intervenne a Piero; questo sarebbe piccolo errore, ma non sarebbe che la novella non fosse stata»).

Sollecitato dunque da una disposizione sostanzialmente moralistica (ma d'un moralismo che aveva già soddisfatto alle sue più pressanti istanze pedagogiche, nelle *Sposizioni*; e andava ormai esaurendo, nelle ultime liriche, i superstiti fremiti dell'indignazio-

ne), il Trecentonovelle rappresenta veramente, dal punto di vista artistico, la pregnante conclusione delle varie esperienze letterarie sacchettiane. In esso infatti si compie, e felicemente si realizza, quell'istintiva vocazione al racconto che era già sensibile nel Sacchetti, sin dai tempi della Battaglia; ora per altro fortificata dalla meditazione etica, e stilisticamente arricchita dal fruttuoso esercizio delle rime. E si può dire infatti che il Sacchetti, nella sua progressiva ricerca di un'arte assolutamente congeniale, ha cominciato in un primo tempo col prendere contatto con la realtà in una maniera estrosa e descrittiva (le colorite «deformazioni» giovanili, il realismo caricaturale); ha quindi proceduto ad una acquisizione varia ma dissociata di quella realtà, accostandola nei suoi diversi elementi compositivi e trovando per ciascuno di essi la più immediata equivalenza espressiva (colori, voci, figure, ambienti e scene); e infine ha ricomposto, pezzo per pezzo, quella medesima realtà, dopo avere decifrato a suo modo il ritmo vitale che la governa, attraverso un'opera di sapiente e dosatissimo «montaggio»: ha messo, cioè, ordine e equilibrio tra quegli elementi, dapprima divisi e separatamente assimilati, rinvenendo fra essi, nella prosa delle novelle, l'unico possibile punto d'incontro e di fusione. È certo, d'altra parte, che soltanto dopo di avere lungamente riflettuto sui casi della propria e dell'altrui vita e dopo essersi fatto centro di quel mondo che sempre, se pur diversamente, lo aveva interessato ed attratto, il Sacchetti è riuscito a imprimere nella sua arte quell'ordine e quell'equilibrio, quella sicurezza di scrittura, in cui tu avverti nitidamente il limite d'arrivo di una sicura maturazione sentimentale e di una impegnativa carriera artistica.

Nel Trecentonovelle, insomma, le frammentarie esperienze si unificano, trovano i loro collegamenti e i sostegni reciproci, soprattutto perché il Sacchetti ha scoperto, narrando, il modo di riconciliarsi con la vita, di accettarla cordialmente nella sua inesauribile contraddittorietà e di restituirla così, come «tema» ricco e dinamico, al proprio ingegno e alla propria fantasia.

## II

Prima di procedere ad una lettura interna del Trecentonovelle occorre spendere qualche parola intorno a questioni di primo piano: la struttura generale del libro sacchettiano e le moralità che suggellano (se non sempre, almeno con ricchissima frequenza) le novelle.

Se intendiamo per struttura di un'opera il suo predisposto ed

evidente disegno esterno, la presenza visibile di una cornice e quindi di parti omogenee ed equilibrate, in questo preciso senso reperire una struttura nel Trecentonovelle mi sembra davvero impresa disperata. Se si tolgono infatti i rapidissimi e scarni raccordi che all'inizio di ciascuna novella (e non sempre, per altro) tendono a creare un esile legame con quella precedente; se non si tien conto di alcuni raggruppamenti di novelle, mai molto nutriti né perspicui, attorno a qualche tipico personaggio oppure attorno a qualche tema comune; se si tien conto, soprattutto, del valore quasi sempre provvisorio ed essenzialmente pratico del tenue connettivo, oltre che del carattere fortuito e, in ogni modo, irregolare e quanto mai salutarario degli aggregati; se, infine, si tiene presente che il Trecentonovelle allinea con tutta probabilità i vari racconti secondo il loro ordine di composizione, appare chiaro che il Sacchetti non pretese affatto di creare nel suo libro una interna architettura né di distribuirlo in parti e neppure, tanto meno, di consegnarci l'idea di un capo d'opera integrale e unitario, sottratto al flusso del tempo ed iscritto nei termini metafisici di una «durata» eminentemente poetica. La «costante» fondamentale del Trecentonovelle non è da ricercarsi, perciò, in uno schema trascendente, in una orditura simmetrica, preordinata o postuma che sia; ma invece, proprio all'opposto, nella energia dinamica e fluida del suo sempre imprevedibile svolgimento, nella sua libertà d'intreccio, nella sua forza d'espansione e, direi quasi, di amplificazione all'infinito. Quivi i sottili legamenti e le enucleazioni episodiche non realizzano, infatti, neppure un minimo di struttura, bensì appena una sorta di esigui argini temporanei, contro cui per un attimo si arresta acquietandosi, per rilanciarsi quindi più intrepida e avventurosa che mai, l'onda mobilissima e irrequieta di una vena narrativa difficilmente coercibile. La verità è che ci troviamo di fronte ad una raccolta che è organicamente refrattaria ad una misura esatta e conchiusa, proprio al contrario del Decameron (tanto per citare un esemplare capo d'opera), il quale non solo sopporta agevolmente, ma anzi intimamente sollecita, la grazia di una cornice, la magia di un'armonica partitura. Perché nel Trecentonovelle il tempo del racconto non è proprio quello lirico della prosa boccaccesca, ma è piuttosto quello accidentale e fortuito della realtà storica, quale essa appariva, animatissima nei casi suoi e nelle sue figure, alla fantasia e all'anima del Sacchetti.

Nel Trecentonovelle, del resto, ci sono in certi punti dei guasti irreparabili: vaste lacune provocate dalla mutilazione del codice. Or

bene, anche di fronte a queste lacerazioni violente, noi non abbiamo affatto l'impressione che esse arrechino un'offesa eccezionalmente dolorosa o addirittura irreparabile alla presunta unità inviolabile del libro. Osserviamo, al contrario, che la nostra attenzione, dopo di avere accertato, per curiosità o per scrupolo filologico, l'entità del danno e dopo di avere tutt'al più rimpianto l'estensione del materiale sottratto, riesce a scorrere di poi, dall'un lembo all'altro della larga breccia, senza eccessivi sussulti e, anzi, con sufficiente disinvoltura. Il rammarico in definitiva rimane di natura puramente documentaria e non estetica: è cioè strettamente legato alle dimensioni materiali della lacuna e non già ai suoi effetti artistici sull'organismo complessivo dell'opera. Il che significa che noi potremmo anche prolungare con finzione provvisoria, dall'una parte o dall'altra delle due estremità, i confini del Trecentonovelle, oltre i limiti materiali entro cui il suo autore ha deciso di contenerlo, senza per questo sentirne alterato il carattere intimo, che è proprio quello di una vicenda inesauribile e non bloccata. Intendo dire che il Trecentonovelle trova nelle sue dimensioni reali non un limite interiore e invalicabile, ma appena una sanzione provvisoria, un arresto incidentale e in fondo gratuito, perché esso non costituisce che una sezione (quella scritta, naturalmente) di una rappresentazione perennemente mobile, multiforme e inesauribile, della vita.

Dalla esperienza e dalla osservazione quotidiana delle vicende umane, il Sacchetti aveva infatti ricavato, come s'è veduto nelle Sposizioni, soprattutto il senso della precarietà della nostra sorte. Al fondo di questa sua osservazione c'era anche naturalmente una sottolineatura di amarezza, che soltanto la fiducia schietta in una superiore giustizia era poi riuscita in parte a mitigare. Ma la vita restava a ogni modo per lui una perenne e inesauribile sorpresa: un costante intrico, una capricciosa alternanza di gioia e di dolore, di riso e di pianto, di bene e di male. Entro questo giro vorticoso e inafferrabile, egli scorgeva se stesso e gli uomini della sua razza come i personaggi di una rappresentazione che una mano segreta aveva già interamente predisposto e di cui essi erano chiamati a recitare le diverse parti, apprendendole o meglio improvvisandole, di volta in volta, senza conoscerne tuttavia gli sviluppi e l'epilogo. Se dunque nelle Sposizioni di Vangeli il Sacchetti, di fronte all'enigma che avvolge il mondo (per cui misteriosamente i violenti sopraffanno i deboli, e i vizi la vincono sulla virtù, e le male passioni sembrano spengere gli impulsi migliori) e di fronte allo spettacolo squallido della storia del suo tempo, ha cercato, con l'ainto della sua fede

semplice, di trovare per sé e per gli altri un punto di appoggio e di consistenza nel fluire arbitrario e indecifrabile degli avvenimenti (e quella linea di forza o di sostegno egli trovò nell'accettazione, prima dolorosa poi sempre più rassegnata, di una legge divina operante misteriosamente nel mondo); nel Trecentonovelle egli ha poi dimostrato non soltanto di aver conservato quel sentimento religioso, come un rifugio e una via di scampo, come una consolazione da ritrovare e a cui ricorrere ogni giorno, rinnovandosi davanti ai nostri occhi lo spettacolo sempre strano e inatteso di una vita quanto mai contraddittoria e deludente, ma di avere anche voluto rappresentare in ciascuna novella, con interesse curioso e con occhio sempre sorpreso e meravigliato (e perciò anche con animazione ogni volta fresca e rinnovata), quella mutevole alternativa. Quella alternativa, cioè, che ormai il Sacchetti aveva intimamente accettata proprio nella sua stessa visibile incoerenza e arbitrarietà, in virtù di una fede che gliene assicurava con certezza la provvidenziale, se pure inesplicabile, necessità. Garantitosi così di fronte agli scoramenti che aveva patito per l'addietro (e disposto a sfogare nelle varie rime contigue al Trecentonovelle i ritorni di fiamma del suo umore, in gran parte pacificato ma suscettibile tuttavia di momentanei scatti e di accidiosi involuppi), il Sacchetti si è dedicato peregrino al Trecentonovelle con mente sgombra e con spirito alleggerito. Se nelle Sposizioni, infatti, egli ha commerciato con la vita in forma riflessiva e ancora sentimentalmente commossa; egli ora invece, trovate per il suo cuore, dianzi perplesso e a volte paurosamente sgomento, le ragioni che potevano confortarlo contro ogni evenienza (riconciliarlo con la vita o almeno indurlo ad accettarla nella sua non evasiva realtà), poteva attendere, con mano ferma e gusto persino divertito, al racconto inesauribile di quella vita che poco innanzi, anziché avviarne l'estro ed eccitarne la fantasia, lo aveva impegnato in amare e polemiche ritorsioni, in interrogazioni acerbe.

È evidente che al tempo delle novelle quelle antiche domande erano state esaudite e quel vuoto spirituale era stato colmato. Le moralità finali che suggellano i racconti, ci confermano, a questo proposito, una sicurezza; ci attestano un approdo. Sicurezza che si riverbera nel tono distaccato e nitido della prosa narrativa sacchettiana, svelenita da risentimenti e da crucci; tutt'al più appena incrinata a tratti da una nota di malinconia. La malinconia, ben s'intende, di chi guarda ormai la vita con occhio fatto certo e sereno, e anzi ne ricrea senza turbamenti l'intreccio, ne anima la casua-

lità in forme persino scherzose, senza per questo trattenersi, qualche volta, dal rimpiangere o dal desiderare un'esistenza meno legata ad una legge così caduca ed effimera. Questo, secondo me, ci rende anche ragione del vero carattere del realismo sacchettiano: un realismo di cui abbiamo colto la genesi moralistica (che lo ha temprato, come un filtro, dopo le esteriori braverie giovanili), ma che ormai non serba più l'acre e polemica tendenziosità delle rime moralistiche e civili, ma placato si rasserena in ambizioni artisticamente costruttive, investe le figure, le vicende e le cose, per farle lievitare in un'opera assidua e in fondo serena di lucida decantazione. Con che si è anche cercato di risolvere (e il lettore si aiuti con quanto più volte si è detto in precedenza) il problema delle moralità finali, le quali di volta in volta ricompongono, tra l'estrosa e divertita anarchia delle vicende narrate, quella regola e quell'ordine che ormai il Sacchetti aveva acquisito nel proprio cuore e che gli permetteva di attendere come artista, libero e inventivo, alla rappresentazione della realtà.

Le moralità, considerate non astrattamente ma nella loro genesi interiore e nell'economia della particolare natura del nostro autore, si rivelano quindi non come postume applicazioni della riflessione o come semplici clausole consuetudinarie, ma come elementi strettamente integrativi del racconto stesso. Scrivendo il Trecentonovelle il Sacchetti mirava infatti a radicarsi fra i suoi simili, a scegliersi un suo pubblico, a scrivere per esso oltre che per sé. E quel pubblico era appunto costituito da quelle stesse figure che sono venute poi popolando con grande varietà le novelle sacchettiane: gente minuta, ora ingenua e ora scanzonata, ora scettica e ora superstiziosa, ora vigile e ora smemorata; la gente insomma di una classe sociale ben definita, quanto mai numerosa nella Firenze di quel tempo. Per questa gente, come per il Sacchetti che ne volle essere l'interprete e il descrittore fedele, la realtà, anche la più apparentemente burlesca e accidentale, non accadeva mai senza che spontaneamente fiorisse sulla sua bocca il motto o la sentenza, il precetto di vita. Era questo il modo con cui si rivelava, nella coscienza di questi uomini «minori», benché partecipi spesso di corrotti costumi, di frodi e di violenze, di scherzi sconci e di basse trivialità, il sentimento di una religiosità istintiva e schietta, non sempre fervida ed animosa, ma tuttavia in qualche modo sempre vigile a scattare e a suscitare il disappunto e la recriminazione, il timore del castigo o la giustizia dell'espiazione. Così nella contraddittoria e spesso sconcertante alternanza dei casi terreni, nel loro curioso e intricato involuppo nella quasi indecifrabile casualità delle azioni umane o addirittura nella consapevolezza

della precarietà delle ambizioni mortali, lo spirito semplice del popolo, ignaro tanto delle alte consolazioni filosofiche quanto dell'arguto scetticismo dei miscredenti, trovava nell'intimo delle sue coscienze, nel suo innato buon senso, una legge di provvidenziale saggezza, una norma ed una regola vecchissime ma salde, le quali costituivano il suo punto d'appoggio e di orientamento. Così nascevano e si perpetuavano i proverbi, i motti e le sentenze. Ebbene il Sacchetti ha inteso con le sue moralità (le quali tengono assai più della bonomia plebea che non della severità dei teologi) semplicemente sigillare, di volta in volta, il suo racconto «popolare», le sue scene di vita (vere e proprie tranches de vie) ricorrendo ad uno di quei moti, di quelle sentenze che costituivano una manifestazione spontanea, un modo naturale di essere, dei personaggi da lui assunti come protagonisti del suo libro e, prima ancora, come pubblico di esso.

Le sentenze del Trecentonovelle venivano, insomma, assiduamente variando, con naturalezza e con discrezione, il tema costante del moralismo sacchettiano, di certe sue empiriche «costanti» (una sorta di leit-motiv assunto ormai come una nota stessa del racconto), ricomponendo così ogni volta, ma in maniera del tutto spontanea, entro una sorta di logica semplificatrice, le contraddizioni del racconto, il suo scoppio estroso e precipite. E il racconto, dal canto suo, poteva avere per oggetto, in questo modo, una realtà non preordinata né assunta a simbolo, né poeticamente evasa dai limiti che le competevano, bensì infinitamente aperta, esternamente irriducibile ad una legge e ad una norma, fluida ed eccitata, ora come una pantomima o una finzione scenica, ed ora come un grottesco, una beffarda mistura. E quella rappresentazione poteva serbare per il Sacchetti anche una intima gioia, poteva restituirgli il sorriso e la soddisfazione dello scrivere. Perché l'esperienza morale e di fede, che lo aveva preservato dal pessimismo crudo e dall'ozio inventivo, nello stesso momento in cui lo assicurava di una ferma certezza (rispetto alla quale s'attenuavano le pene e si illanguidiva l'eccessivo colore drammatico delle vicende terrene, riscattate da una luce benefica e confortevole), lo restituiva altresì pacificato al mondo dell'arte, che egli veniva poi arricchendo di tutti i casi e di tutti i personaggi da lui conosciuti nella vita e ai quali guardava ormai non già con sorriso scettico né con intenzioni polemiche, ma con affettuosa e partecipe cordialità, come ad un mondo finalmente ritrovato e accolto ormai con serena attitudine («E perciò non si dee mai alcuno disperare, però che spesse volte, come la fortuna toglie, così dà; e come ella dà così toglie. Chi avrebbe immaginato che le perdute

carte giù per l'acqua fossero state rifatte per un lupo, che mettesse la coda per uno cocchiere d'una botte, e sì nuovamente fosse stato preso? Per certo questo è un caso e uno esempio, non che da non disperarsi, ma di cosa che venga, non pigliare né sconforto né malinconia»).

LANFRANCO CARETTI

da Saggio sul Sacchetti Bari, Laterza, 1951, pp. 140-155