

Marco Massimo Giovanni Michellini



APPUNTI DI LETTERATURA ITALIANA



LE ORIGINI E IL DUECENTO

ARTIFEX EDIZIONI

Marco Massimo Giovanni Micheli

APPUNTI DI LETTERATURA ITALIANA

**LE ORIGINI E
IL DUECENTO**

ARTIFEX EDIZIONI

PREISTORIA ED ORIGINI DELLA LINGUA ITALIANA

Storia della letteratura e storia della poesia

Poesia è virtù che manifesta
E stringe il vero in simboli profondi;
È fuoco sacro sull'altar di Vesta,
Luce di tempi, sinfonia di mondi.

(Arturo Graaf – *CONSIGLI A UN POETA GIOVANE* – XI)

Accade molto spesso che i concetti di letteratura e di poesia vengano tra loro confusi e considerati equivalenti; in realtà essi sono ben distinti e come tali vanno tenuti se non si vuole incorrere in errori grossolani. Rispetto a quello di poesia il concetto di letteratura è più ampio, e quindi più generico: accanto ai testi poetici, che non hanno un *significato* necessariamente e realmente compiuto (o meglio, il significato è solo una parte della comunicazione che avviene quando si legge o si ascolta una poesia, mentre l'altra parte non è verbale ma emotiva), essa ne comprende altri che nascono da un proposito di ragionamento e di riflessione, quindi – per semplificare – dal desiderio di commuovere, persuadere, esortare, satireggiare, ecc., o anche, dall'istintiva esigenza di sfogo personale.

Va inoltre detto che la storia della letteratura considera sia gli scrittori che appartengono in senso stretto alla storia della poesia, ma anche molti tra quelli che per il contenuto delle loro opere sembrano piuttosto appartenere alla storia della filosofia, della scienza o delle dottrine politiche. In altre parole, il concetto di storia della letteratura tende a coincidere con quello, ancora più generico, di storia della cultura; e se ne differenzia solamente poiché, nell'analisi di un materiale che può sembrare a prima vista alquanto eterogeneo, la storia letteraria circoscrive l'ambito delle sue competenze dedicandosi ad esaminare, non tanto il contenuto – sia esso teorico, pratico, autobiografico, ecc. – dei testi extra poetici, quanto il loro aspetto formale, lo strumento espressivo che li accomuna (anche solo parzialmente) alle opere di poesia.

Naturalmente l'elemento comune è costituito dal linguaggio, che assume diverse connotazioni a seconda che lo si consideri come strumento della conversazione quotidiana, della scienza, dell'oratoria o della stessa poesia, ma che rimane pur sempre il medesimo nella sua funzione e nella sua qualità di mezzo espressivo. Neppure le peculiari

differenze che esistono fra il linguaggio scritto e quello parlato, tra il linguaggio filosofico o quello scientifico, possono impedire che tra i diversi piani dell'uso linguistico venga ad attuarsi un continuo scambio, e che tutti i "linguaggi specializzati" facciano richiamo ad un fondo comune, senza il quale verrebbe a mancare la possibilità stessa della comunicazione e della comprensione reciproca.

Oggetto specifico della storia letteraria – che viene a coincidere con quello della filologia, della storia della lingua, della storia delle poetiche e della stilistica – è dunque lo studio delle trasformazioni e dello sviluppo del linguaggio, in quanto esso si determina volta per volta in un sistema di forme, in un complesso di procedimenti tecnici, in un distintivo atteggiamento del gusto, e si riflette in una retorica e in una concezione, implicita o esplicita, dell'arte. È chiaro quindi che la storia della letteratura attinge il suo pieno significato e il suo valore solo in quanto, caso per caso, si risolve in storia individualizzante delle singole opere letterarie, e più specialmente di quelle in senso stretto poetiche. Queste ultime per altro richiedono, per essere veramente intese, di venire analizzate nei loro elementi formali, di essere riportate nel quadro di una tradizione di istituti linguistici e retorici, e – più in generale – in un clima storico e culturale chiaramente definito. Tutte le opere poetiche – e ciò vale ancor più per quelle più grandi e significative, nelle quali sembra riassumersi la coscienza profonda di un'epoca – non si capiscono se non in rapporto con la cultura del loro tempo. Anche gli eventi artistici, insomma, come del resto tutti i fatti in cui si sviluppa la dialettica della vita spirituale, non costituiscono una sorta di realtà indipendente, con una sua evoluzione autosufficiente, ma vivono e si evolvono nella totalità del processo storico. Per questo motivo la storia letteraria si richiama continuamente a tutta la storia, anzi – sebbene sia determinata secondo una particolare prospettiva e sulla base di una serie specifica e circoscritta di documenti – essa stessa è storia della civiltà umana nel suo complesso.

Le origini della lingua italiana

I primi documenti di una certa rilevanza culturale nella nostra storia letteraria si incentrano soltanto tra la fine del XII e l'inizio XIII secolo. Ma la progressiva trasformazione in volgare del latino parlato nella tarda età imperiale era in corso già da parecchio tempo, tanto l'idioma volgare era entrato con forza nell'uso delle classi meno colte. Se volessimo in qualche modo fissare gli estremi cronologici di tale trasformazione possiamo scegliere – in maniera del tutto convenzionale, visto che le date sono palesemente inefficienti a determinare i fenomeni dello spirito – come inizio il 476 (cioè l'anno che segna la rottura definitiva dell'unità politica del mondo romano e la nascita dei regni barbarici in Italia), e come fine il 960, anno in cui compare il primo testo di una certa ampiezza scritto nella nuova lingua. Del resto, già dai primi secoli dell'era cristiana si poteva scorgere questo processo di trasformazione linguistica, tanto che un anonimo maestro del III secolo correggeva nell'*Appendix probi* gli errori più frequenti che venivano commessi nella lingua del suo tempo (*vetulus non veclus, auris non oricla, calida non calda, columna non colomna*, ecc.).

Non è certo senza curiosità che i glottologi hanno esaminato il povero latino delle antiche carte notarili, per scoprirvi le prime tracce del linguaggio nuovo che le plebi venivano lentamente elaborando, in margine alla loquela dotta tramandata dai padri e sempre meno viva nell'uso e nella coscienza dei parlanti. Già nei documenti del settimo e dell'ottavo secolo appaiono denominazioni di luoghi e forme sintattiche prettamente volgari, ed il discrimine sottile che separa l'idioma quotidiano dalla nuova forma nascente, si indovina con facilità sotto l'andamento, che pur si sforza di mantenersi il più possibile corretto, di certe scritture notarili:

Wernefrit gastaldius mihi dicebat: "Ecce missus venit inquirere causa ista; et tu, si interrogatus fueris, quomodo dicere habes?". Ego respondi ei: "Cave ut non interroget; nam, si interrogatus fuero, veritatem dicere habeo". Sic respondit mihi: "Ergo tace tu viro qui est missus domni regi". Modo me invenisti et non te posso contendere.¹

¹ *Breve de inquisitione*, Siena, 715. «Guarnifredo gastaldo mi diceva: "Ecco è arrivato il messo ad inquirere questa causa; e tu, se sarai interrogato, come dirai?". E io gli ho risposto: "Bada che non mi interroghi; perché, se sarò interrogato, dirò la verità". Mi rispose così: "Taci dunque a quegli che viene come inviato del re". Ora mi hai trovato, e non posso sottrarmi a te.»

Della fine dello stesso secolo cui appartiene il documento appena citato, o del principio del secolo seguente, è il cosiddetto *Indovinello Veronese*, steso sulla pagina bianca di un codice di preghiere e allusivo all'arte dello scrivere, che è forse il più antico discorso verseggiato giunto fino a noi in un idioma romanzo:

Se pareba boves, alba pratalia araba,
albo versorio teneba, negro semen seminaba.²

«Il primo documento dove l'uso d'un volgare italiano, consapevolmente ed esplicitamente distinto dal latino e sintatticamente articolato in frasi autosufficienti, trova registrazione e riceve sanzione ufficiale»³ è un *placito capuano* del 960, nel quale – per una controversia di confine tra l'abbazia di Montecassino ed un piccolo feudatario – viene riprodotta, in un contesto che è ancora latino, per quanto sregolato e volgareggiante, la formula testimoniale in volgare pronunciata davanti al giudice:

Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte sante Benedicti.⁴

Del 1087 è la cosiddetta *postilla amiatina*, una specie di scongiuro, conservata su una carta notarile, che presenta una veste latineggiante, ma che può essere così ricostruita:

Esta carta è de Capucottu
e ll'aiuti dellu rebottu
che mal consigliu gli mise in corpu.⁵

Fra i documenti più tardi ricorderemo le frasi in volgare che si leggono sotto le pitture scoperte fra i ruderi della basilica inferiore di San Clemente a Roma, relative ad un miracolo compiuto da questo santo; il frammento cassinense di un *Pianto della Madonna*; il *Sant'Alessio*⁶ marchigiano, di ambiente benedettino; il *Ritmo laurenziano*, che prende nome dalla biblioteca di Firenze che lo conserva, nel quale un giullare toscano chiede al

² Spingeva avanti i buoi [cioè le dita], arava i bianco prato [il foglio di carta], e teneva il bianco aratro [la penna d'oca], e seminava una nera semente [l'inchiostro].

³ A. Roncaglia, nel volume collettivo *Le origini*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pag. 190

⁴ So che quelle terre, entro quei confini che qui si descrivono, le ha tenute in possesso per trent'anni l'amministrazione patrimoniale di San Benedetto.

⁵ Questa carta è di Capocotto [soprannome, simile a Testacalda] e gli dia aiuto contro il ribaldo [o addirittura il Maligno?] che malvagio consiglio gli mise in corpo.

⁶ Poemetto giuntoci mutilo, che propone la casta virtù del giovane Alessio votato a Dio e forzatamente costretto al matrimonio.

Vescovo di Jesi di donargli un cavallo; il *Ritmo cassinense*, conservato a Montecassino, che presenta un contrasto tra un saggio orientale, tutto teso al distacco dai beni terreni, ed un occidentale dallo spirito pratico, tutto intriso di buon senso e preoccupato del mangiare e del bere. Sono invece un falso settecentesco dell'abate Baruffaldi i quattro endecasillabi che costituiscono l'iscrizione del duomo di Ferrara, e che erano stati datati come poco posteriori al 1135. In essi, con una certa genialità e per gusto squisitamente campanilistico, l'autore dichiarava d'aver letto sopra ad un affresco (ovviamente perduto) una frase che con la data antica del tempio e del suo autore («Nicolao scoltore»), assicurava a Ferrara un primato come culla dell'italiano scritto.

Tuttavia non si deve credere che il linguaggio volgare sia sorto soltanto in quel torno di tempo che abbiamo fin qui delimitato e che possiamo rinvenire nei documenti. La ripugnanza ad usare nelle scritture un idioma che si considerava basso e plebeo⁷, estromettendo il latino tradizionale, dovette durare a lungo ed assai viva: e fu soprattutto sotto la spinta di esigenze pratiche (come, ad esempio, riportare esattamente le parole di un testimone) che tale ripugnanza infine fu vinta. Altresì, è anche assurdo il pensare – sebbene sia incontestabilmente vero che un linguaggio non nasce mai né muore da un giorno all'altro, ma è il frutto di una lenta e progressiva evoluzione – che il nostro italiano altro non è se non l'antico latino, quale a poco a poco si è venuto trasformando nell'uso parlato attraverso i secoli. Questa è soltanto una mezza verità, che richiede d'esser meglio esaminata e approfondita, per liberarla dagli errori e dai pregiudizi ai quali può dare luogo.

Il latino letterario s'era forgiato all'epoca della Roma repubblicana sulla base di un idioma quotidiano, depurato, regolamentato e nobilitato: è logico quindi pensare che alle origini il divario tra il latino parlato e quello scritto doveva essere alquanto modesto. Ma mentre la lingua scritta, per sua natura stessa conservativa, emanazione sociale e culturale di quell'élite che l'aveva formata e codificata nelle sue norme severe, finiva per restare immobile nelle sue strutture essenziali, quella parlata invece non cessò mai di evolversi, fino a divenire, in epoca imperiale, un'entità libera e vivace. Dunque, il latino parlato, o volgare (da *vulgus*, popolo), riceveva di volta in volta diversa intonazione e coloritura a seconda delle classi, degli ambienti, dei diversi mestieri e dei luoghi: cosicché gli antichi poterono discorrere di un *sermo plebeius*, *proletarius*, *rusticus*, *militaris*, a designare

⁷ E perciò appunto si denominava volgare, con designazione dispregiativa, che rimase poi, più o meno sentita e rispondente ad una profonda persuasione, fino a tutto il Cinquecento.

rispettivamente linguaggi o gerghi dei plebei, dei proletari, dei campagnoli, dei militari; e distinguere un sermo cotidianus, o familiare, e un sermo urbanus caratteristico propriamente di Roma. È chiaro che latino letterario e latino volgare non si pongono fra loro come due lingue diverse, bensì nello stesso modo in cui oggi, da un lato, la lingua degli scrittori, mutevole nelle singole determinazioni, ma pur generalmente caratterizzata da un lessico scelto, da precisione di costruzioni ed eleganza di forme; e, dall'altro lato, i numerosi dialetti e i vari gerghi di classe e di mestiere, più semplici e spontanei, e tanto più vicini a loro volta alla lingua scritta quanto più cresce l'autorità e la cultura di coloro che ne fanno uso. Sebbene tanto gli idiomi letterari quanto quelli parlati si vengano col tempo a poco a poco trasformando, pur le storie di queste trasformazioni si svolgono, per così dire, su due strade diverse e parallele. L'evoluzione del latino letterario è documentata ampiamente nelle opere degli scrittori, da quelli dell'età di Cesare a quelli del Medioevo, fino agli scrittori umanisti del nostro Rinascimento, che alla tradizione più antica e pura vollero coscientemente e non senza sforzo collegarsi. Il latino parlato, invece, specialmente nelle sue varietà più umili ed incontrollate, nelle sue differenziazioni regionali, nel suo progressivo evolversi, ci sfugge quasi completamente e dobbiamo accontentarci di ricostruirlo per frammenti, in base alle interpretazioni delle notizie fornite dalle iscrizioni e dai graffiti, dagli antichi glossari e perfino da certe opere letterarie. Inoltre bisogna ricordare che nel momento in cui l'impero romano impronta della sua civiltà tutti i paesi dell'Europa occidentale, estende ovunque l'uso della sua lingua, assorbendo popolazioni allofone, che se all'inizio potevano subire passivamente l'influenza linguistico-culturale romana, in un secondo tempo, con la decentralizzazione dell'Impero e la sua conseguente perdita di prestigio, divennero forze attive nel processo di alterazione della lingua: in altre parole, nel momento stesso in cui il latino volgare riduceva al silenzio gli idiomi originari dei popoli vinti, doveva pure venire a patti con talune forme peculiari della loro pronuncia o assorbire qualche vocabolo o qualche movenza dell'antico linguaggio e insomma alterarsi più o meno profondamente.

«Fin che durò la coesione strutturale della società intorno alla classe dominante e poterono agire con continuità ed efficacia le forze di trasmissione della cultura elaborate da quella classe, le tendenze innovative rimasero infrenate e disciplinate, e le differenze tra lingua letteraria e uso parlato restarono contenute entro l'ambito stilistico. Ma con la crisi della società, s'allenta il circolo vitale della cultura, si restringe il pubblico letterario sensibile al prestigio dei vecchi modelli; e di fronte al dinamismo della lingua parlata, la

scuola risulta impotente ad assicurare il mantenimento della norma classica, insufficientemente assimilata dalle masse popolari»⁸. Per cui, quando nel V secolo si rompe la compagine dell'impero e si affievoliscono a poco a poco i rapporti fra le varie regioni che ne facevano parte, i diversi volgari latini poterono evolversi più speditamente e senza ostacoli, ciascuno con le sue differenze ed alterazioni. E questi latini volgari altro non sono che le antiche forme dei linguaggi tuttora parlati nell'Europa romana: quei linguaggi che si è soliti definire romanzi, o più esattamente neolatini. Gli idiomi romanzi derivano gran parte del loro lessico dal latino antico; ed anche quei vocaboli che essi ripresero dai Germani, dai Greci e dagli Arabi non bastano ad alterarne la sostanza: scostandosi dalla morfologia e dalla sintassi del latino classico non fanno che riprodurre, accentuandole, certe condizioni peculiari del latino parlato.

I linguaggi neolatini sono moltissimi (parte di essi sono tutt'ora vitali) e si possono raccogliere in alcuni gruppi fondamentali: gli idiomi portoghesi, spagnoli e catalani nella penisola iberica; i francesi, provenzali e franco-provenzali nelle Gallie, in parte della Svizzera e del Piemonte; gli italiani, i sardi; i romanci o ladini nel Friuli, nel Trentino e nel Canton dei Grigioni; ed infine i romeni nella antica Dacia. Alla loro origine tutti i volgari hanno carattere di linguaggi parlati e non scritti, ma nel corso del tempo passano anch'essi all'uso scritto, contrapponendosi al latino, e divenendo a loro volta nuovo idioma letterario. Questa trasformazione del linguaggio coincide, com'è naturale, col nascere di una nuova cultura e con la sua espansione in un mondo più vario e più vasto. Naturalmente non tutti i volgari riescono a compiere questo passo: nei confini di ciascuna nazione un solo idioma s'elabora e si trasforma, sollevandosi sugli altri fino ad assumere la funzione di lingua letteraria. Quel volgare perde allora in parte le sue caratteristiche locali per adeguarsi al suo più vasto compito, e pur mutando anch'esso tende ad una relativa stabilità lessicale e regolarità sintattica.

Ciò che qui ci interessa analizzare è la nascita della lingua italiana, o meglio la sua formazione, che si sviluppa appunto con la letteratura fra il XIII ed il XIV secolo, ma preparata e favorita da particolari condizioni sociali, economiche e politiche. In quegli ultimi secoli del Medioevo le differenze fra i vari volgari⁹ sorti in Italia erano già

⁸ A. Roncaglia, nel volume collettivo *Le origini e il Duecento*, Garzanti, Milano 1965, pag. 22-23.

⁹ In riferimento alle varie lingue regionali (toscano, siciliano, umbro, ecc.), di parla qui di idiomi volgari e non di dialetti, poiché – per quanto il termine dialetto identifichi un sistema linguistico di ambito geografico limitato, che soddisfa solo alcuni aspetti e non altri delle umane esigenze espressive – essi si definiscono in rapporto ad una lingua dominante. Solo con il graduale processo di evoluzione del volgare toscano (che va dal Tre al Cinquecento), ed il conseguente prestigio acquisito come lingua letteraria nazionale, relegherà le

notevoli: per alcuni, come quelli della Toscana, la distanza che li separava dal latino parlato era minima, in altri invece appariva maggiore o addirittura massima. Gli urti ed i contatti politici, nonché i frequenti rapporti commerciali, mantenevano vive e costanti le relazioni fra le varie parti della penisola, creando l'uso quotidiano del linguaggio tra uomini di terre diverse, e ciò favoriva da una parte l'attenuazione delle maniere più spiccate e delle forme più tipiche di ciascun idioma, dall'altra l'assorbimento di vocaboli e modi dell'idioma altrui, così da giungere ad una sorta di lingua comunemente intesa. Coloro che, nelle varie regioni d'Italia, dettarono le prime scritture in volgare, furono spinti ad adoperare un idioma che, pur mantenendo certe peculiarità locali, non corrispondeva però esattamente a nessun determinato volgare; e ciò perché intendevano da un lato essere compresi da un pubblico più vasto, dall'altro perché erano spinti dal bisogno di dare alla lingua una certa uniformità di costruzioni ed un lessico scelto. In particolar modo una tale tendenza ebbe a manifestarsi negli scrittori della corte di Federico II di Svevia, che crearono i primi tentativi di una poesia lirica nazionale. Sebbene il fondo della lingua da essi adoperato sia il volgare siciliano, si tratta di un siciliano singolarmente trasformato e raffinato, ripulito di tutti quei vocaboli che potevano sembrare troppo realistici o plebei, modellato nei costrutti sull'esempio del latino, arricchito di locuzioni tolte ad altri volgari, e infine non estraneo a certe cadenze della lirica provenzale. La lingua poetica della scuola siciliana divenne per un certo tempo la lingua letteraria della nazione, restandolo anche dopo la fine della potenza sveva (1266): una lingua che per certi aspetti risultava convenzionale ed artificiosa, che per desiderio di ricercatezza diveniva povera e monotona, e che rispondeva ai chiusi costumi di una ristretta classe di persone colte; una lingua destinata perciò ad intristire lentamente, poiché non si rinnovava di continuo nella ricchezza e freschezza inventiva dell'uso popolare.

Ben presto, però, il primato dell'attività letteraria passò alla Toscana, e la lingua poetica, pur conservando in parte le caratteristiche che gli erano state impresse dalla scuola Siciliana, venne in vario modo arricchendosi di nuove forme e maniere: sia perché le liriche più antiche e veramente siciliane, trascritte in copie sempre più numerose nella nuova terra di adozione, vedevano alterarsi in parte e gradualmente la loro veste linguistica, diffondendosi poi così deformate in ogni parte d'Italia; sia perché i nuovi poeti, e soprattutto quelli del dolce stil novo che a Firenze rinnovarono i modi di quella

altre parlate al rango di dialetti.

nostra prima poesia, non potevano non risentire di quell'ambiente linguistico nel quale vivevano ed operavano. Ma per quanto fiorentina, la loro era pur sempre una lingua idealizzata e convenzionale, uniforme e povera di rilievo, delicata ed aristocratica. Fu Dante Alighieri che diede alla lingua italiana una maggior ricchezza di suoni e varietà di costrutti, una maggiore aderenza all'uso vivo e rinnovatore della lingua del popolo, imprimendole al tempo stesso il sigillo della tradizione fiorentina.

Dopo Dante, ovviamente, la lingua poetica ha continuato a mutare secondo l'indole, l'educazione intellettuale, le compiacenze ed i diversi e originali problemi artistici dei singoli scrittori. E la storia della lingua poetica è, appunto, la storia stessa della nostra letteratura. Tuttavia non si è venuta lentamente modificando solo la lingua letteraria, poiché anche l'idioma parlato dalle classi medie e colte della penisola, lo strumento immediato dei commerci e delle relazioni intellettuali, politiche ed economiche fra le varie parti d'Italia, ha subito mutazioni: eppure ancor oggi esso è, nella sostanza, quello che Dante con l'esempio additò e promosse, e cioè il volgare di Firenze, che grazie ad una maggiore severità di costrutti, di suoni, di scelta dei vocaboli, di complicazioni ed arricchimenti dovuti agli apporti variamente determinati dagli altri idiomi regionali, poté elevarsi al rango di lingua poetica nazionale.

L'estetica, la poetica e la poesia del medioevo

La teoria, che domina incontrastata per secoli, dell'arte come imitatrice della natura e della vita umana, quindi adeguazione parziale ed imperfetta della verità, risale agli antichi. Da ciò deriva, da un lato, l'impulso a negarla, come fece Platone e come ripresero a fare gli apologeti cristiani nel II e nel III secolo, considerandola quasi un'attività inferiore, quando non addirittura diabolica. Dall'altro lato, invece, viene la necessità di giustificarla nell'uso pratico, poiché, seducendo gli spiriti, può contribuire a dirigerli al bene e a perfezionarli. Questo problema di dare all'arte una giustificazione era stato, nell'estetica dell'antichità, considerato addirittura superiore a quello di indagarne l'essenza e la natura. Per cui, mentre Platone era giunto ad escludere la poesia dal suo piano di ideale educazione dell'uomo, Aristotele invece aveva affermato che l'arte purifica gli affetti dell'animo, sottraendoli all'atmosfera di passione che li circonda nella realtà e sollevandoli su un piano di serena contemplazione (catarsi); ed altri avevano supposto che l'arte fosse indirizzata a produrre piacere, e piacere tanto più alto e nobile quando della bellezza verbale si valesse a diffondere verità dottrinali e elevate esortazioni morali (estetica pedagogica). Il problema dei rapporti fra l'arte e la morale, cui il nascente cristianesimo aveva dato nuovo rilievo ed impulso, doveva far prevalere sopra tutte le altre nel medioevo la dottrina della poesia come strumento di educazione intellettuale ed etica, e cioè la dottrina moralistica e pedagogica dell'arte. La quale, mentre offriva una nuova giustificazione alle nuove letterature cristiane, un'arma di difesa contro gli arcigni negatori della poesia, porgeva anche il mezzo di accogliere ed esaltare le grandi opere classiche, amate ed ammirate pur sempre nonostante il loro contenuto pagano. Strumento essenziale della giustificazione dell'arte diventa allora l'interpretazione allegorica, la quale s'affatica a scorgere, oltre il senso letterale delle cose e degli scritti, il significato reale, l'insegnamento profondo di verità e di virtù: strumento anche questo non nuovo e non ignoto ai classici, ma che nel medioevo acquista un'importanza che non aveva mai avuto prima di allora. Né cotali interpretazioni allegoriche si applicano soltanto agli scrittori classici o del primo medioevo, bensì lo sforzo degli esegeti si rivolge anche ad indagare il contenuto profondo e segreto delle Sacre Scritture; a rintracciare il significato

vero dei vocaboli con bizzarre etimologie, sulla scorta di una pseudoscienza codificata in opere famose come quella di Isidoro da Siviglia, o l'altra, di cui si valse anche Dante, di Ugucione da Pisa; a scoprire nelle manifestazioni della natura un insegnamento religioso e morale. Inoltre l'allegoria diventa ideale e canone dell'arte nuova: il contenuto religioso e morale tiranneggia la forma, riducendola a funzione servile, puramente materiale o tecnica; la parola non è più che segno di un'idea, la quale soltanto ha importanza; il discorso poetico è veste esteriore di un discorso logico, che il lettore deve scoprire, rivolgendo ad esso soprattutto la propria attenzione. La poesia, pertanto, considerata nella sua essenza, è finzione retorica, figura, simbolo, rivestimento bello e diletto d'una realtà che le rimane estranea. Sotto questo aspetto allegorico vogliono essere considerate nell'intenzione degli scrittori (anche se, come accade, in alcune di esse la forza dell'ispirazione trascende di gran lunga i limiti della dottrina estetica nella quale furono concepite) le opere più famose della letteratura europea medioevale, dal "Roman de la rose" alla "Commedia", fino ai "Trionfi". Vero è che una così netta separazione fra il contenuto e la forma, fra l'idea profonda ed il segno esteriore, fra l'insegnamento segreto e la veste letterale, doveva portare ad una considerazione speciale della forma in sé, intesa come arte pratica, guidata e regolata da norme intellettuali. Già gli antichi, che l'originalità dell'arte avevano riposto appunto in special modo nella novità ingegnosa della forma, s'erano fermati a costruire, parallelamente alle speculazioni propriamente estetiche, tutta una poetica o retorica, cioè una sistemazione delle leggi che paiono regolare i rapporti delle forme verso uno scopo ideale di bellezza: e si capisce che tale teoria poetica veniva ad esser poi una traduzione in termini pseudo-scientifici delle direttive fondamentali del gusto classico. In questi discorsi sulla tecnica dell'arte, dei quali i più cospicui esempi ci sono offerti dalla letteratura romana, si rispecchiano, oltre l'errore della considerazione intellettualistica, il gusto raffinato e naturalmente elegante degli antichi e il senso aristocratico degli scrittori, che spezzando il volgo profano tendevano a far dell'arte un dono raro e prezioso riservato ai più intelligenti ed ai più colti. Nel medioevo il gusto si trasforma, facendosi più sottile e raziocinante e giungendo spesso a confondere il bello col difficile, l'arte schietta con l'artificio; rimane e s'accresce l'atteggiamento intellettualistico, che adegua l'arte alla tecnica e ad una sorta di pratica meccanica; e rimane anche, nei letterati, l'orgoglio aristocratico e chiuso della loro professione accompagnato dal disprezzo della gente volgare. Le norme retoriche, che presso gli antichi avevano serbato più a lungo il loro carattere naturale di suggerimenti e

consigli, si trasformano in regole fisse minutamente elaborate, nell'atmosfera di una cultura che disprezza la semplicità e apprezza tanto più l'artificio quanto esso risulta più faticoso e lo considera tanto più nobile quanto più oscuro e difficile ad imitarsi. Non è possibile intendere appieno, nelle loro intenzioni d'arte, i primi tentativi della prosa e della poesia volgare in Italia, se non li si riconduce a questa atmosfera retorica della cultura latina medioevale: una retorica che ama le sottigliezze formali, lo stile fiorito, il linguaggio studiato, ma nel complesso si giustifica come un bisogno di nobilitare l'espressione artistica, anche a costo di porre un abisso fra l'artificio e le architetture dello stile e l'ingenuo erompere degli affetti.

Lo stile epistolare e oratorio (che è il genere di letteratura nel quale culmina e trova la sua massima applicazione questo generico atteggiamento del gusto) è oggetto di studi pazienti nelle scuole famose di retorica, dove si elaborano le artes dictandi o summae dictaminum; e fuor delle scuole lo stile epistolare ed oratorio diventa pratica delle cancellerie e delle curie, dei giuristi e dei notai, codificato in esempi insigni, quali al principio del medioevo le "Variae" di Cassiodoro e sull'inizio del 1200 la raccolta di lettere dettate da Pier della Vigna, e si ripercuote ammirato e imitato nei trattati filosofici, nelle enciclopedie scientifiche, fin nel caldo ed esuberante linguaggio dei mistici. In questa atmosfera si elaborano i tipi di prosa o stili prosaici, dei quali, sopra tutti gli altri, quattro ne distinse e predilesse il medioevo, tutti fondati non già sopra una diversa intonazione del sentimento, bensì sulle particolarità del suo no e dell'ornatus esteriore. Lo stile tulliano è quello che più si avvicina pur deformandola ai modi dell'arte latina, fondandosi sulla pseudo ciceroniana "Rhetorica ad Herennium" e sul trattato ciceroniano "De inventione": esso pretende di innalzare il tono della prosa mediante l'uso ingegnoso delle metafore, delle allegorie, delle perifrasi e in genere delle più varie e complesse figure di parole e di pensiero. Lo stile isidoriano – che aveva il suo modello più cospicuo nei "soliloquia" di Isidoro da Siviglia – è una vera e propria prosa rimata, nella quale gli elementi del periodo si dispongono, ordinandosi in clausole o membri legati fra loro dalla rima o dalla assonanza, ovvero richiamati l'uno dall'altro alla stregua di un parallelismo affatto meccanico dei concetti: di una siffatta tecnica non è difficile scorgere traccia negli scrittori della latinità decadente, per es. in S. Agostino; ma nel medioevo essa assume un'importanza ed una diffusione preponderanti. Distaccato dalla serietà e dalla passione del contenuto, elaborato astrattamente in una sfera di ideale perfezione, lo stile isidoriano sembra talora crescere su sé stesso e caprioleggiare vanamente, guidato, piuttosto che da

un ritmo logico del pensiero, da quello tutto esteriore e musicale che appaga soltanto l'orecchio. Meno usato, forse, per la sua maggiore difficoltà, pure assai ammirato era lo stile ilariano (così detto da un inno che si attribuiva ad Ilario di Poitiers), nel quale il periodo era formato di tanti membri costituiti ciascuno di due spondei e mezzo e di una parola parossitona, e si chiudeva con un quadrisillabo parossitono. Ma il più famoso dei quattro era lo stile romano nato nelle cancellerie papali e diffuso poi ovunque nelle scritture medioevali: si fondava sull'uso del cursus, e cioè di una studiata cadenza metrica ritornante nel seno e specie in fine di ciascun periodo. Naturalmente nelle scritture i quattro stili non sono sempre distinti fra loro: bensì agli elementi ritmici dell'isidoriano e del romano si mescolano i colori retorici del tulliano, riuscendo al risultato di una prosa complicatissima e spesso oscura, ma sempre frondosa e adorna.

Né minore importanza ha il proposito dell'arte difficile, aristocratica, regolata da rigide norme retoriche, nel campo della poesia medioevale. Domina in esso anzitutto, come anche in quello della prosa, il principio fondamentale dell'imitazione dei modelli consacrati; donde il gusto di inserire versi interi di Virgilio o di Stazio nelle scritture nuove e di comporre centoni con testi di emistichi e di versi classici. Vi penetra il gusto della sottigliezza pedante; l'amore dello stile metaforico, dell'espressione che per esser magniloquente riesce contorta, dei giochi di parole, delle antitesi, delle allitterazioni, delle corrispondenze e dei parallelismi voluti di suoni e di concetti. E mentre s'affievolisce, tranne nei più colti, il senso delle quantità metriche, che avevano regolato l'armonia degli antichi poemi, e si sostituisce ad esso quello più facile e diffuso del ritmo, determinato dal numero delle sillabe e dagli accenti, penetra, come nella prosa così anche nella poesia, l'uso della rima, che i classici avevano usato di rado e soltanto per ottenere particolari effetti di musica e di stile: e la rima, che poi doveva avere tanta parte nella nuova poesia in volgare, è dapprima soltanto anch'essa un ornamento, un artificio che si aggiunge agli altri di suono o di concetto già elencati.

Tratteggiando qui brevemente le linee essenziali d'un determinato atteggiamento del gusto e della cultura, quali si vengono forgiando nei secoli del medioevo, e mettendone in rilievo i presupposti di arte dotta e nobile, le velleità retoriche, i pregiudizi stilistici e gli spiriti artificiosi e complicati, s'è voluto soltanto preparar le basi ad una più attenta e precisa comprensione delle opere letterarie dei primi secoli. Erroneo sarebbe invece dedurne un giudizio negativo della letteratura medioevale, considerata alla stregua di una vacua e faticosa esercitazione retorica. Il gusto letterario di tutti i secoli contiene in

sé, quando lo si consideri astrattamente e lo si esamini nelle sue intenzioni e teorie, ovvero negli esempi che a quelle più direttamente e pedissequamente si conformano, una somma più o meno grande di norme retoriche, di regole, di restrizioni, di canoni tutti più o meno arbitrari ed assurdi; per il resto, in quanto esso forma un sostrato intellettuale, uno schema, una linea tecnica, sulla scorta della quale s'elaborano storicamente determinate le singole opere letterarie, deve essere considerato alla stregua di un atteggiamento generico, di una tendenza, che nelle opere appunto di arte o di dottrina è al tempo stesso accolta e superata, assorbita o trasfigurata nel fuoco di un pensiero o di un sentimento originale. E per questo riguardo anche il gusto medioevale, pur così rigido e dogmatico, non segna un'eccezione rispetto alla legge generale. Le grandi opere dottrinali del medioevo, pur attendendosi a quegli schemi e attuandosi per quel che riguarda le forme del linguaggio secondo quelle sottili e complicate regole stilistiche, non perdono nulla della loro importanza teorica e del loro significato storico. La prosa di S. Tommaso, ossequente talora agli artifici del cursus e non aliena dallo stile isidoriano, non è meno perciò lo specchio lucido e preciso d'un profondo pensiero filosofico. Lo stile dei mistici, composto di un linguaggio arditamente metaforico, ricco di bisticci, d'allitterazioni, di compiaciuti parallelismi, resta pur sempre l'espressione fervida e calda d'un sentimento sincero. La scrittura stessa, così lontana dai nostri gusti di oggi, degli epistolografi ha assolto, nei tempi suoi, ad un ufficio necessario: quello di dar decoro e solennità d'eloquio alle orazioni, agli atti ufficiali e alle conversazioni diplomatiche.

Alla stessa maniera, nel campo delle scritture in versi, accanto a quelli che sono puri esercizi retorici e talora assai insipidi, si osservano in tutti i secoli del medioevo latino opere che, pure non uscendo fuori dei confini di quel gusto poetico con i suoi amori e i suoi pregiudizi, sono notevoli per la ricchezza di sentimento e di pensiero, o per decoro ed eleganza di espressione, o magari per più alti e rari pregi di autentica poesia. Gli avvenimenti politici contemporanei ispirano verseggiatori, per lo più chierici o grammatici o notai, infondendo nei loro scritti col fervore della passione partigiana il senso delle alterne vicende storiche, dei contrasti e delle ambizioni umane: e ne derivano molti poemi di contenuto storico o cronistico. Qualche volta abbandonato il tono paludato della tradizione classicheggiante, ed atteggiandosi nei più facili e fluidi schemi della nuova poesia ritmica, il verso latino si fa voce di esaltazione e di entusiasmo, di satira e di polemica, specchio immediato degli eventi in atto e delle passioni che li accompagnano. Ritmi agilissimi ed intonati con bella vivacità, soprattutto in Francia, in Germania ed in

Inghilterra – ma non ignoti neppure in Italia – cantano la vita libera spensierata e dissipata dei goliardi o chierici vaganti, trasformati in giullari, ne espongono la facile e borghese filosofia rivolta al godimento e agli spassi, ci trasportano nell'ambiente delle taverne, dove l'esistenza trascorre tra gli amori, il gioco e l'ebbrezza, irridendo agli ideali ascetici e smascherando la corruzione dei costumi ecclesiastici.

Contemporaneamente, però, si svolge la ricca fioritura degli inni religiosi, taluni dei quali aridi e dogmatici, molti densi di pensiero o di sentimento mistico, pochi ricchi di un sentimento religioso che li rende cospicui documenti di poesia. Una poesia che, nei ritmi goliardici, nei canti e nelle invettive politiche, negli inni religiosi, è espressione di sentimenti collettivi, semplici e largamente diffusi, canto corale, nel quale tutta una classe di persone, tutta una città od un popolo, ovvero l'intera cristianità credente si riconosce e si rispecchia, diventa talora, sebbene più di rado, voce di un'anima singola, sfogo di un'esperienza solitaria, e cioè più propriamente ed immediatamente lirica.

Nota Bibliografica

ERICH AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1960.

SALVATORE BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Liguori, Napoli, 1965.

GIACOMO DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1961.

CLAUDIO MARAZZINI, *La lingua italiana: profilo storico*, il Mulino, Bologna, 1994.

BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze, 1960.

ANGELO MONTEVERDI, *Manuale di avviamento agli studi romanzi*, Vallardi, Milano, 1952.

ANGELO MONTEVERDI, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.

EMILIO PASQUINI, *Cultura e letteratura delle origini*, in *La letteratura italiana*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

AURELIO RONCAGLIA, *Le origini*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

ALFREDO SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*, Ediz. degli Orfini, Genova, 1934.

ALFREDO SCHIAFFINI, *Momenti di storia della lingua italiana*, Studium, Roma, 1953.

CARLO TAGLIAVINI, *Le origini delle lingue neolatine*, Patron, Bologna, 1972.

BENVENUTO TERRACINI, *Conflitti di lingue e di cultura*, Neri Pozza, 1957.

SAN FRANCESCO D'ASSISI

Nato ad Assisi (1181 o 1182) da Pietro di Bernardone, ricco mercante di stoffe, Francesco riceve una modesta educazione (sa scrivere, conosce un po' di latino e di francese) e nella sua giovinezza conduce un'esistenza scapestrata e godereccia; ma in seguito ad una profonda crisi spirituale, nel 1206 abbandona la casa paterna e si ritira in un eremo, dedicandosi alla meditazione e alla penitenza e fondando, con i primi compagni, una comunità che si propone di diffondere il Vangelo nella più assoluta povertà. Sul trono di Pietro siede in quegli anni Innocenzo III, grande uomo di potere, che tuttavia aveva scritto, ancora diacono, il *De miseria humanae conditionis* che, come scrive il Dionisotti, è stato «il primo libro italiano che veramente abbia scosso e conquistato l'Europa del secondo millennio cristiano», e che, divenuto Papa, va perseguendo un vasto programma di riforma della Chiesa. Gli ideali di umiltà e di amore verso il prossimo che la nuova comunità intende diffondere, bene si inseriscono in questo programma, per cui l'Ordine francescano riceve nel 1210 la prima approvazione verbale. Nel 1219 Francesco si imbarca ad Ancona per recarsi in Egitto ed in Palestina. Durante il viaggio, in occasione dell'assedio crociato alla città di Damietta, egli ottiene il permesso dal Legato Pontificio di passare nel campo saraceno: lo scopo è quello di incontrare il Sultano per predicargli il Vangelo e convertirlo. La narrazione dell'incontro ci è pervenuta, oltre che tramite le opere dei biografi francescani, anche attraverso altre testimonianze sia cristiane che arabe, ed il tratto comune di questi racconti è la natura pacifica del dialogo con il Sultano. Nell'anno successivo le grandi controversie dottrinarie ed organizzative sorte in seno all'Ordine, ormai molto accresciuto, costringono Francesco a tornare in Italia. Il suo timore è che, ingrandendosi senza controllo, la fraternità dei Minori possa deviare dai propositi iniziali; quindi, per dare il buon esempio egli rinuncia al governo dell'ordine in favore dell'amico Pietro Cattani, che purtroppo però muore l'anno seguente. Così, al successivo Capitolo Generale (giugno 1221) viene scelto come vicario frate Elia da Cortona. Nel 1223, con la bolla *Solet annuere*, Papa Onorio III approva definitivamente la seconda Regola francescana che, rispetto alla prima, è più corta e contiene meno citazioni evangeliche. Gli ultimi anni di Francesco sono pieni di sofferenze fisiche e spirituali, riscattate però da esaltanti esperienze mistiche; nel 1224

riceve le stimmate e detta il *Testamento*. Morirà due anni dopo, nel 1226, alla Porziuncola, presso Assisi.

Oltre alle redazioni della Regola e al *Testamento*, ci restano di lui poche lettere e qualche preghiera, scritte in un latino caldo e chiaro, e le *Laudes creaturarum* o *Canticum fratris Solis*, scritto in volgare di sì.

A tale proposito va ricordato che nel secolo scorso si soleva far cominciare la nostra letteratura dal *Contrasto* del cosiddetto Cielo d'Alcamo. Appartenendo però questo testo al quarto o quinto decennio del duecento, un più degno inizio della nostra poesia sembra possano darlo appunto le *Laudes creaturarum* o *Canticum fratris Solis* di S. Francesco d'Assisi, datato da autorevoli fonti al 1224. E questo perché, sebbene esistano documenti volgari antecedenti, le *Laudes creaturarum* – a parte la nobiltà del loro contenuto spirituale – assicurano una migliore continuità fra cultura latina cristiana e cultura volgare, e all'interno della cultura italiana.

Il Canto, come s'è detto, è la sola scrittura in volgare del santo; le fonti francescane che ne descrivono la genesi lo collegano tutte all'episodio, noto anche al biografo Tommaso da Celano, della *Certificatio*: cioè della celeste visione che, due anni prima della sua morte, avrebbe garantito al santo la salute eterna, dopo una notte di tormenti trascorsa a S. Damiano presso Assisi fra il consueto mal d'occhi e la molestia dei topi nella cella di stuoie. Secondo tale versione i versetti sul perdono (23-26) sarebbero stati aggiunti dal Santo quando fece riappacificare il Vescovo con il Podestà di Assisi; mentre quelli sulla morte sarebbero stati aggiunti più tardi in particolari circostanze, ma questo, probabilmente, è un semplice tentativo di spiegare le asimmetrie della struttura compositiva, tentativo che in genere non trova consenziente la critica moderna.

Vengono dette "Laudes" i salmi finali recitati in parte dell'ufficio liturgico: il Canto è dunque come un salmo volgare in canto gregoriano, ma la musica, che doveva essere sillabica (cioè una nota per sillaba), non è stata trascritta. Le stesse fonti di cui sopra precisano anche che Francesco avrebbe voluto che fra Pacifico andasse in giro a dirigere l'esecuzione del Canto, come se i frati fossero jocolatores Domini; e specificano che anche la musica era stata composta da Francesco.

Per ciò che riguarda la sua interpretazione grammaticale, essa oscilla tra due poli: il «per» di molti versetti come causale, dunque lode resa a Dio in quanto creatore; il «per» come segno d'agente («da»), dunque lode resa dalle creature. Ma la prima e più tradizionale interpretazione è quella più comunemente accettata.

Il cantico è prosa rimata, abbastanza vicino alle sequenze liturgiche, che ugualmente si dividono in versetti di pari misura assonanzati fra loro. Studi recenti hanno segnalato la presenza, come in alcuni scritti latini del santo, del *cursus planus* e del *cursus velox*, oltre ad altre formule retoriche. Questa, che all'apparenza potrebbe sembrare una semplice curiosità erudita, in realtà ci mostra come il santo volle rivestire la lode al signore "in lingua di sì" del concedente ornamento retorico. Anche il linguaggio non può considerarsi vernacolo, poiché è solo qua e là spruzzato di umbro.

Benché la fortuna antica del Canto sia stata alquanto limitata, così che non ha fondato una tradizione di salmi italiani, va comunque notato che l'uso paraliturgico del volgare costituisce un fatto di grande rilevanza, e sembra preludere all'iniziativa umbra e francescana, qualche decennio più tardi, delle laudi propriamente dette.

L'ispirata e commossa bellezza del Canto non deve trarci inganno, facendoci supporre che l'autore, con il suo abbandono contemplativo e sentimentale di fronte alle bellezze del creato, avesse finalità in qualche modo "estetiche": un simile atteggiamento sarebbe inconcepibile per qualsiasi scrittore del Medioevo e, a maggior ragione, per un uomo come Francesco, interamente e concretamente dedicato alla salvezza dell'umanità. L'intento che egli si propone con il Canto è di natura pratica: dare ai suoi fratelli un testo da cantare in lode del Creatore e che possa essere facilmente insegnato e compreso dalla gente devota. Questo spiega la semplicità dell'impianto, delle immagini e dei concetti: la visione dell'universo non è né drammatica né inquieta, ma una lieta distesa di cose meravigliose che celebrano unitamente e incessantemente le lodi di Dio. Dalla contemplazione del cosmo si scende poi «alla visione dell'umanità, che in terra patisce dolori e malattie, ma da Dio riceve forza per sopportarle e perdonare le offese. Si attua dunque, nel Canto, un continuo passaggio dal cielo alla terra, dall'infinità degli esseri creati alla vita spirituale del singolo uomo; secondo un'universale riconciliazione, ma al tempo stesso senza alcun ideale di specie panteistica, e senza che il contemplante della vastità della sua visione tragga motivo per compiacersi di sé, per sentirsi orgoglioso protagonista di questa grandiosa vicenda di cieli e di terre.

Nell'abbraccio fraterno al creato c'è un atto totale d'amore, quasi un ricambio dell'amore col quale e per il quale Iddio ha generato il mondo: e in tal ricambio la prova di un'umiltà, di una soggiacenza, anzi di un annullamento nei voleri del Creatore. Eppure il motivo dell'amore non è espresso da San Francesco in forme astratte, in concetti, ma propriamente in immagini, visivamente colte e intense: Si suole solitamente riscontrare

nel modo squisito di dipintura di tali immagini quasi una prova indiretta della cecità dalla quale il Santo era afflitto negli ultimi anni: le figurazioni dell'universo sono viste piacevolmente, come accarezzate con gli occhi della mente, o come amorosamente contemplate per l'ultima volta»¹.

¹ G. Petrocchi nel volume collettivo *Le origini e il duecento*, Garzanti, Milano, 1965.

Nota Bibliografica

IGNAZIO BALDELLI, *Il “Cantico”, problemi di lingua e di stile*, in *Medioevo volgare da Montecassino all’Umbria*, Adriatica Editrice, Bari, 1983.

DIVO BARSOTTI, *San Francesco preghiera vivente*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 2008.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Il Cantico di frate Sole*, Sansoni, Firenze, 1941.

VITTORE BRANCA, *Il Cantico di Frate Sole. Studio delle fonti e testo critico*, Olschki, Firenze, 1950.

GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

GIANFRANCO CONTINI, *Un’ipotesi sulle “Laudes creaturarum”*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Einaudi, Torino, 1970.

GIOVANNI GETTO, *Francesco d’Assisi e il «Cantico di frate Sole»*, in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1967.

ADRIAN HOUSE, *San Francesco d’Assisi*, Newton Compton Editori, Roma, 2001.

ANTONINO PAGLIARO, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Laterza, Bari, 1958.

ANTONINO PAGLIARO, *Saggi di critica semantica*, D’Anna, Mesina-Firenze, 1961.

ANDRÉ VAUCHEZ, *Francesco d’Assisi*, Einaudi, Torino, 2010.

TESTI IN LINGUA NON ITALIANA

Un dato fondamentale, ma non sempre abbastanza presente alla cultura scolastica, della letteratura delle origini, in Italia come in Francia e negli altri paesi dell'Europa occidentale, è che solo in parte la produzione in stretto e largo senso letteraria si svolge nel volgare locale. La lingua scritta in uso più ovvio è il latino, mentre il volgare, sia nella forma più nobile ed illustre, che in colorazione regionale, rappresenta una concorrenza (nei confronti del latino stesso), di sommo rilievo nazionale sociale o politico, gradualmente intensificata. Anche sul piano ristretto della letteratura, il duecento italiano, come poi il trecento ed i secoli umanistici, accanto al repertorio volgare più comunemente noto, ne offre uno latino estesissimo, senza del quale anche quello volgare non è storicamente comprensibile. Si tenga presente inoltre che in Italia – pur se talvolta accade che lo schema volgare traspaia sotto la veste latina (com'è ad esempio il caso di Salimbene da Parma), e sebbene (come in Francia, e fino al cinquecento) la predicazione tendeva a mescolare le due lingue, mescolanza che veniva assunta anche in istituti mediocrementemente accademici – è pochissimo diffusa la farcitura o interpolazione successiva di inserti volgari entro originali latini, tanto familiare invece, per ciò che riguarda i testi paraliturgici e drammatici, al di là delle Alpi.

La nascita della letteratura volgare in Italia è più tarda che altrove; ed è più tarda per precise ragioni sociali, non come si era favoleggiato, per una più larga conoscenza del latino o per una maggior vicinanza a questo dei nostri volgari. In Francia, invece, accanto alla letteratura latina, si era sviluppata nei due secoli precedenti, una vastissima letteratura volgare, nelle due varianti linguistiche del nord e del sud (lingua d'oïl e lingua d'oc), spesso di alta, se non proprio di suprema qualità, e in ogni caso sempre di impeccabile scolastico decoro. Di esse si fece uso anche in Italia. Il più proverbiale dei generi trattati in provenzale, la lirica trobadorica, ebbe un'appendice anche nel nostro paese. Ma il francese, come teorizzò anche Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, fu sentito specialmente come lingua della prosa didascalica, narrativa e storica, e in quanto tale praticato in Italia; sono testimonianza di ciò il *Tresor*, di Brunetto Latini, e la *Cronique des Veniciens*, del veneziano Martino da Canale.

Arrigo da Settimello

Arrigo, chierico nativo di Settimello, fu studente a Bologna. Divenuto cancelliere del vescovo di Firenze, cadde in disgrazia e la sua carriera venne interrotta. Tra il 1192 e il 1193 scrisse il *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione*, noto anche come *De miseria, Liber Henrici o Elegia (sive miseria)*, nel quale lamenta, sulle illustri orme di Ovidio esule e di Boezio incarcerato, il capovolgimento della sua sorte, e si consola elaborando una morale di tipo stoico, non cristiano, in un'operetta fra le più celebri del medioevo italiano, in particolare presente a Dante. Il poemetto, in distici elegiaci, consta di mille versi esattamente divisi in quattro libri: il primo espone i lamenti di Arrigo, il secondo lo fa disputare con la Fortuna personificata, il terzo ed il quarto lo fanno ammaestrare dalla Filosofia, assistita da altre sette dee: le arti del trivio e del quadrivio.

L'autore del libro ed il libro stesso, grazie anche a volgarizzazioni trecentesche, diventarono popolari in toscana come *Povero Arrigo* o anche *Arrighetto*. Tuttavia, non si deve da ciò desumere che l'operetta avesse un tono dimesso o divulgativo. Su una trama di spunti scritturali, per esempio il libro di Giobbe, si istituisce un fitto tessuto di ricordi e di citazioni da autori, in forma poco meno che di centone; e questi possono essere classici aurei o argentei, ma anche, e forse soprattutto, rappresentanti della grande fioritura del secolo in Francia, che fu infatti latina quanto e prima che volgare; affine è la retorica preziosa di Arrigo, con le sue simmetrie binarie e ternarie, le sue ripetizioni e giochi di parole, il suo vocabolario neologistico.

Arrigo scrive per sfogarsi, per dare voce alla sua realtà interiore; scrive il proprio lamento, nato dalle disgrazie d'una carriera interrotta, intersecandolo ad una filosofia dell'esistere dove l'effimero della fortuna e la *consolatio* boeziana non bastano a circoscrivere la reale portata del suo lirismo: sebbene la critica sia restia ad ammetterlo, Arrigo è la voce di un malessere modernissimo, ventura e sventura delle cose, un autobiografico interprete dell'*hic et nunc* dell'escluso vissuto in termini lirici.

Boncompagno da Signa

Nato a Signa, nel Valdarno a valle di Firenze, tra il 1165 e il 1175 insegnante di retorica, (prima a Bologna e poi a Padova) e gran viaggiatore, è il principale rappresentante italiano dell'*ars dictandi*, cioè della teoria della prosa d'arte, da applicarsi anzitutto alle lettere e alle orazioni, e quindi di rilevante interesse civile, tanto che, almeno a Bologna, i *dictatores* sono anche giuristi. Salimbene da Parma ce lo descrive come un gran burlone – al pari dei suoi concittadini – e ne cita i versi latini giocosi e gli scherzi; ed è sempre Salimbene a farci sapere che Boncompagno, deluso nella sua speranza di un buon impiego presso la curia romana, morì miserabile in un ospizio presso Firenze dopo il 1240.

Scriva di lui il Di Capua: «Aveva tutte le qualità per suscitare l'entusiasmo degli studenti: ingegno, dottrina, spirito, eloquenza, grande memoria, carattere bizzarro e insofferente. Franco, anzi sboccato e mordace, non risparmiava nessuno».

Nella sua abbondante opera, solo in parte stampata, troviamo un *Liber de obsidione Ancone*, unico suo lavoro storico, un trattato di scacchi, il *Libellus de malo senectutis et senis*, nel quale, con spirito arguto, prende in giro le affermazioni di Cicerone che idealizzavano la vecchiaia; ma soprattutto spiccano la *Rhetorica antiqua*¹ (cosiddetta perché in contrapposizione alla *Rhetorica vetus*, cioè il *De Inventione* ciceroniano) e la *Rhetorica novissima* (in contrapposizione alla *Rhetorica nova*, cioè la *Rhetorica ad Herennium*).

Stilisticamente Boncompagno rifiuta la canonizzazione del *cursus*. Questa canonizzazione, che lo scrittore attribuisce alla scuola retorica di Orléans, si ebbe identicamente in quella derivazione della scuola cassinese che è, attraverso Alberto da Morra, poi Gregorio VIII, lo stile gregoriano o della Curia romana. In realtà egli fa spesso uso del *cursus velox* e del *cursus planus*; ma diversamente da quanto accade nello stile gregoriano, egli concede ben poco spazio al *cursus tardus*.

Non solo: Boncompagno esprime anche delle critiche nei riguardi di Cicerone e

¹ Il trattato, ricco di esempi e costellato di personali interpolazioni, coronato d'alloro nel 1215 a Bologna, viene anche chiamato col nome dell'autore, "Boncompagnus".

degli insegnamenti della retorica classica. Secondo il maestro toscano le *partes rhetorice principales* non sono *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*, ma piuttosto *causa*, *persuasio* e *dissuasio*; inoltre la *salutatio* e la *conclusio* sono eliminate dallo schema dell'orazione, la quale consisterà dunque di tre parti fondamentali: *exordium*, *narratio* e *petitio*. Nella *Rhetorica novissima*, egli propone se stesso come modello: questo atteggiamento di distacco rispetto alla tradizione dei classici è condiviso da altri maestri dell'epoca e rappresenta un indice importante della cultura del tempo, incline sovente ad esaltare la novità e la superiorità del presente rispetto al passato.

Tommaso da Celano

Nato nel 1190 circa, fu uno dei primi discepoli del Santo di Assisi, entrando nell'Ordine francescano attorno al 1215. Nel 1221 si propose per partecipare a una missione in Germania con Cesario di Spira per promuovere il nuovo ordine francescano, e nel 1223 fu nominato *custos unicus* della Provincia renana dell'ordine, che includeva Colonia, Magonza, Worms, e Spira. Dopo un paio d'anni tornò in Italia e fu presente a due importanti eventi della biografia di San Francesco d'Assisi: la morte, avvenuta il 3 ottobre 1226, e la sua proclamazione a Santo, avvenuta il 16 luglio 1228. Nel 1260 Tommaso ottenne il suo ultimo incarico: direttore spirituale di un convento di Clarisse a Tagliacozzo, ove morì attorno al 1265.

L'opera letteraria di Tommaso da Celano è indissolubilmente legata al movimento francescano. Egli fu infatti incaricato dal papa Gregorio IX di stendere una biografia del santo di Assisi, la *Legenda prima* (1228-1229); ma essendo risultata questa insoddisfacente per una parte dei francescani (che si dividevano tra Spirituali e Conventuali), la biografia ebbe una nuova redazione, la *Legenda secunda* (1244-1247), supportata da testimonianze di altri francescani che avevano seguito Francesco da vicino.

Diverso è invece il *De contemplatione Creatoris in creaturis*, una novellistica di grande fattura letteraria, in cui gli animali costituiscono, in dialogo, il mondo della natura parlante con l'individuo, e San Francesco diventa un modello di comportamento, un interprete dell'ecosistema spirituale che affiora da quelle bellissime pagine.

A Tommaso da Celano era anche estesamente attribuito il *Dies irae*, una delle vette poetico-musicali della liturgia cattolica, ma anche uno degli inni più suggestivi e famosi, essendo entrato a far parte dell'ufficio dei defunti. Oggi, però, questa attribuzione appare compromessa dalla scoperta di un codice abruzzese della fine del secolo precedente, nel quale non compare ancora la parte finale in distici, palese aggiunta posteriore. Il verso è identico allo stico dispari del *Pange lingua*, associato in strofette di tre versi monorimi; la melodia varia per tre sole, ripetute ciascuna singolarmente e poi ordinatamente riprese. La penultima strofa della parte originale è in rima ricca, anzi derivativa (v. 46-47-48); una rima, invece, è imperfetta (v.43-44-45). La piccola appendice è in distici, l'ultimo dei

quali è sdrucciolo, e “huic” vi appare bisillabo: essa è anche di qualità più scadente.

San Tommaso d'Aquino

Tra le tante opere teologico-filosofiche, gli inni sacri e le preghiere composte da Tommaso d'Aquino (1225-1274), canonizzato da Giovanni XXII il 18 luglio 1323 e proclamato nel 1567 da Pio V Dottore della Chiesa, merita una particolare menzione il *Pange Lingua*, scritto dal Santo, secondo un'attribuzione tutt'altro che incontrastata, per l'ufficio liturgico della nuova festa del Corpus Domini, che era stata estesa a tutta la cristianità l'8 settembre 1264 dal papa Urbano IV con la bolla "Transituros de mundo"². L'inno, che si rifà al precedente omonimo "Pange Lingua" composto circa sette secoli prima da Venanzio Fortunato³, ripercorre l'Ultima cena di Cristo. Come preghiera di adorazione dell'Eucaristia, viene cantato al termine della Messa *in Coena Domini* il Giovedì Santo, quando il Santissimo Sacramento viene portato in processione all'altare della reposizione, e il giorno del Corpus Domini. È anche l'inno dei primi e secondi Vespri di questa solennità.

Il "Pange lingua", dunque, è un inno fra i più insigni della liturgia cattolica, anche se non fra i più puramente poetici, poiché sotto il manto delle immagini urge intellettualmente la sostanza teologica. L'origine del verso qui adottato è nel tetrametro trocaico catalettico del latino, che dalla cesura è simmetricamente diviso; il verso viene interpretato però ritmicamente, nel senso che "trocheo" diventa, anziché una lunga più una breve, una sillaba tonica più una atona. Il verso, che in quest'inno si ripete tre volte,

² Si dice che un giorno del 1263, celebrando messa in una grotta annessa alla Chiesa di Santa Cristina a Bolsena, un prete boemo, che dubitava della transustanziazione, vedesse uscire sangue dall'ostia consacrata: è il miracolo celebrato da un famoso affresco di Raffaello nella stanza d'Eliodoro in Vaticano. Il corporale – cioè la pezzuola su cui il sacerdote posa il calice e l'ostia durante la messa – macchiato di quel sangue, il 19 giugno 1264, fu portato solennemente nel duomo di Orvieto, dove ancora si venera, per volere del papa Urbano IV; questi era stato arcidiacono di Liegi, città nella quale era stata proposta e poi celebrata una speciale festa per l'Eucarestia.

³ Venanzio Onorio Clemenziario Fortunato (Duplavis, odierna Valdobbiadene, 530-Poitiers, 607) studiò grammatica, retorica e diritto ad Aquileia e a Ravenna; fu uno degli ultimi autori di poesie in lingua latina, biografo di santi, vescovo; è venerato come Santo dalla Chiesa cattolica. La sua opera letteraria comprende circa trecento composizioni, in alcune delle quali racconta le esperienze dei suoi viaggi, con gli incontri con persone e luoghi diversi. Nel *De excidio Thuringiae* narra le vicende della dinastia della regina Radegonda. Altre opere hanno un carattere prettamente religioso, come i poemi e gli inni sacri alla Croce di Cristo, scritti per l'arrivo al monastero di Poitiers di una reliquia donata dall'imperatore Giustino II. Tra questi inni, il *Pange lingua* ed il *Vexilla regis prodeunt*. È a lui attribuito anche l'inno pasquale *Salve festa dies*. Scrisse un'agiografia in versi in onore di san Martino, il poema in quattro libri *De vita sancti Martini*. Altre biografie in prosa riguardano la vita di vescovi, e le agiografie di vari santi e di Radegonda, che sarà in seguito proclamata santa.

acquista una rima tanto nell'emistichio dispari, piano, quanto nel pari, sdrucciolo: in questo gli elementi fonetici sono uguali solo a partire dalla prima vocale post tonica, ma spesso la rima è ricca, oppure identica è anche la vocale accentata, determinando così assonanza.

Fra Salimbene da Parma

Salimbene, della nobile famiglia parmense detta dal nome del suo bisnonno De Adam, nato nel 1221 e morto alla fine del 1287 o poco oltre, è il più vivace memorialista del secolo e un testimone caratteristico della spiritualità francescana. Dopo avere assistito alle grandi manifestazioni di pietà collettiva tenutesi nell'anno dell'Alleluia (1233), appena quindicenne entrò fra i Minori, con grande ira del padre, a cui frate Elia da Cortona, Ministro generale dell'Ordine dei Frati Minori, concesse di sondare la volontà del figlio⁴; ma questi agli interrogativi del padre rispose con le più dure regole del Vangelo, già messe in pratica dal fondatore. Incline dunque a posizioni radicali, era disponibile all'estremismo degli Spirituali e per vari anni seguì l'escatologia di Gioacchino da Fiore, che poi abbandonò per il mancato avverarsi delle profezie gioachimite. Risiedette in vari conventi delle Marche, della Toscana, della Francia e dell'Emilia-Romagna, senza peraltro mai rivestire cariche: il che può essere indizio, data la sua non ordinaria cultura e la sua conoscenza del mondo, di qualche diffidenza verso di lui nella parte più ortodossa dell'ordine.

La sua *Cronica*, che ci resta mutila e nel suo probabile autografo, è una raccolta, fondamentalmente aneddotica, della vita religiosa e politica italiana nei 120 anni che vanno dal 1168 al 1287, traguardata, anche dove tocca eventi di grande rilevanza, dalla cella del suo convento emiliano e, a quanto si può giudicare dalle memorie familiari raccolte sull'inizio del libro, essa era destinata all'istruzione di una nipote monaca: suor Agnese. Non si tratta certo di un'opera propriamente storiografica, ma per un verso essa è la "summa" autobiografica (quanto era consentito da quella cultura) d'un temperamento appassionato, complesso e multiforme, colto e pure portato al realismo più illimitato (magari plebeo) e non ancora ingabbiato in una costumatezza istituzionale e in una razionalità umanistica, spirituale e focoso, attento alla storia e cultore della Bibbia; per altro verso, invece, anche più importante, è un'opera che ci restituisce in modo vivido il flagello delle guerre nello scontro tra Chiesa ed Impero, e che tratteggia le figure di papi e

⁴ Salimbene stesso riferisce anche di un interessamento dell'Imperatore Federico II che, in una lettera a Frate Elia, avrebbe chiesto la restituzione di Salimbene al padre, contrario alla decisione del figlio.

cardinali, come di donne e popolani, mendicanti e profeti, tutti visti da lui da vicino, in una galleria di ritratti e di episodi, insieme coloratissimi e sobri, da avvicinare alla migliore novellistica del tempo, quella del *Novellino*, senza dimenticare – comunque – che una tecnica uguale veniva usata dai predicatori nei loro *exempla*. Interessante, da questo punto di vista è il ritratto che egli fa di Federico II di Svevia: l'Imperatore è qui dipinto come uomo avaro, che combatté la Chiesa solo perché voleva impadronirsi dei suoi beni. Ma pur subendo il condizionamento del pregiudizio ideologico anti-imperiale della Sede Apostolica, Salimbene tuttavia, non sfugge completamente al fascino della figura dello Svevo, da lui in passato conosciuto e stimato, e del quale non manca di annotare le qualità positive.

Il latino di Salimbene ricalca nella sintassi e spesso nel lessico il volgare, e più specificamente il volgare padano, ma il contatto delle due sfere linguistiche si inquadra nel tipo di predicazione usato dal clero soprattutto regolare. Tuttavia, per tensione espressiva, Salimbene appare il maggiore fra gli scrittori dell'Italia padana nel suo tempo, dei quali egli, praticissimo di letteratura volgare d'Italia e di Francia, predilige Girardo Patecchio; ma le sfumature di favella e d'accento, oltre che l'icasticità delle definizioni e la buona costruzione dei "motti", diventano anche materia continua della sua osservazione fedele della verità.

Jacopo da Varazze

La più diffusa raccolta agiografica del tardo medioevo, la *Legenda aurea*, vulgo *Historia Longobardica dicta*, è dovuta ad un domenicano ligure, Jacopo da Varazze. Provinciale del suo ordine per la Lombardia, poi arcivescovo di Genova, dove morì nel 1298 press'a poco sessantenne, Jacopo è fra l'altro autore di prediche (*Sermones*) e d'una "cronaca" di Genova. Il suo nome resta tuttavia legato alla *Legenda aurea*, repertorio di novellistica sacra secondo l'ordine del calendario liturgico, alla quale lavorò dal 1260 circa fino alla morte. L'opera raccoglie circa centocinquanta vite di Santi, scolasticamente esposte più che rappresentate, affidandosi tutte al potere edificante delle biografie. Le vite sono intercalate da una trentina di capitoli dedicati alle principali feste cristologiche, mariane e liturgiche.

Sordello

Mantovano, più esattamente, com'è quasi certo, di Goito, e appartenente ad una famiglia della piccola nobiltà, Sordello è famoso fra i cultori italiani della lirica provenzale. Nel primo quarto del duecento, infatti, a una certa naturale stanchezza della vena collettiva si accompagna un evento politico di decisiva importanza: la pressione esercitata dalla corona di Francia contro la contea di Tolosa col pretesto della crociata contro gli eretici albigesì (càtari), gestita dalla Chiesa soprattutto attraverso l'ordine domenicano. Conclusione di questa vicenda fu l'assorbimento della Linguadoca nel regno, a cui si accompagnò la successione Angioina nella contea di Provenza, mentre era diminuita l'autorità dei Plantageneti d'Inghilterra, pur rimasti in Guienna (Aquitania). Ne derivò il tracollo della letteratura in lingua d'oc, perdurante in limiti provinciali ed accademici, ed in particolare del suo fiore, la poesia lirica, legata all'ambiente delle corti meridionali. La diaspora dei trovatori li portò, spesso in vero esilio, verso le corti di Spagna e verso l'Italia: i marchesi del Monferrato, i Malaspina di Lunigiana, gli Estensi di Ferrara ne furono i mecenati più illustri, non i soli, e tra gli ospiti non mancarono letterati di livello quali Raimbaut de Vaqueiras. Dall'Italia padana provengono alcune delle più importanti sillogi della poesia provenzale; essenzialmente all'iniziativa di un modesto trovatore, Uc de Saint-Circ, operante nella marca trevigiana, si devono biografie ed esposizioni di parecchi rimatori; per invito di signori italiani Uc Faidit (il cognome vale esule) elaborò, verso la prima metà del secolo, la prima grammatica del provenzale.

Per tutti questi motivi è dunque comprensibile che la prima lirica d'arte in Italia sia stata composta in provenzale, e che l'uso sia durato per qualche decennio anche quando, per innovazione siciliana alla corte di Federico II, si era cominciato ad adoperare il volgare di sì. Il più antico trovatore italiano di vera consistenza fu il bolognese Rambertino Buvaelli, podestà in vari importanti comuni settentrionali, morto appunto in tale funzione a Verona nell'avanzato 1221. Gli altri nomi essenziali sono quelli dei genovesi Gianfranco Cigala e Bonifacio Calvo, e del veneziano Bartolomeo Zorzi. Ma alto su tutti corre il nome di Sordello, in grazia del suo comparire nella *Commedia* con la nobile e crucciata figura di un italiano moralista, probabilmente ispirata alla sua opera

Planh per Blacatz, che tratta con sarcasmo i potenti d'Europa. Da un passo del *De vulgari eloquentia* sembra si ricavi che Dante conoscesse di Sordello anche poesie in volgare lombardo, ed una si è perfino creduto di ravvisarla. Sta di fatto, comunque, che la poesia provenzale nutrì, non solo i Siciliani ed altri minori, ma anche Dante e Petrarca; e che per la tradizione erudita nostra, tanto rinascimentale quanto moderna, essa costituì un oggetto domestico di studio, non un corpo estraneo, come fu ed ancora accade, per la centralizzazione linguistica e la forte evoluzione grammaticale intervenuta dopo il medioevo, in Francia.

Un fatto di rilievo leggendario nella biografia di Sordello fu il ratto di una dama del gran mondo, Cunizza da Romano, ratto avvenuto per istigazione o col consenso della famiglia della rapita, tra cui il feroce Ezzelino. Non mancano voci che attribuiscono a Sordello una passione non platonica per la navigatissima signora, la quale doveva finire la sua vita in Toscana, dove Dante, che la celebrò nel *Paradiso*, si ritiene possa averla conosciuta di persona. Alle conseguenze di quest'impresa, e forse di questo amore, va ricondotta la successiva fuga di Sordello – che nel frattempo aveva sposato Otta degli Strasso, donna appartenente a una nobile famiglia di Ceneda⁵ – da Treviso verso la Spagna, il Portogallo e la Francia: sua dimora d'elezione fu la Provenza, dove dal conte Raimondo Berengario IV fu insignito del titolo di cavaliere e gli furono donati alcuni feudi. Nel 1245, quando morì il conte Raimondo, Sordello rimase con il suo erede Carlo I d'Angiò fino al 1265 quando, al suo seguito, poté fare ritorno in Italia, dove gli vennero donati dallo stesso alcuni feudi abruzzesi. Morì probabilmente nel 1269.

Di Sordello ci restano 42 liriche di argomenti vari, con presenza significativa sia del tema amoroso, sia del tema politico, e un poemetto didascalico, *Ensenhamen d'onore* (Precetti d'onore). Il suo componimento più famoso è il *Planh per Blacatz* (Compianto in morte di ser Blacatz), elogio funebre di un barone provenzale che proteggeva i trovatori e trovatore lui stesso, scritto intorno al 1237 in stile satirico. Nel *Planh* Sordello applica il tema folclorico del cuore mangiato, che in altra forma si ritroverà poi nella *Vita nova* e nel *Decamedone*. Il cuore, sede de coraggio, comunica le sue virtù a chi se ne ciba: ciò anima Sordello ad una violenta satira politica alla quale non si sottrae nessun sovrano. Dal punto di vista metrico, il componimento è una canzone in ottave monorime di alessandrini, divisi dalla cesura in emistichi di sei o di sette sillabe (se piani), con due *tornadas* (congedi), che riproducono – come di norma – il finale dell'ultima strofa.

⁵ Sobborgo di Vittorio Veneto, che ne rappresenta oggi la parte meridionale, fu libero comune fino al 1866.

Nota Bibliografica

LUIGI ALFONSI, *Letteratura latina medievale*, Firenze: Sansoni; Milano: Accademia, 1972.

ERICH AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1960.

GIULIO BERTONI, *I trovatori d'Italia*, Orlandini, Modena, 1915.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.

GIOVANNI POLARA, *Letteratura latina tardoantica e altomedievale*, Jouvence, Roma, 1987.

ANTONIO VISCARDI, *Storia delle letterature d'oc e d'oil*, Nuova Accademia, Milano, 1959.

LA SCUOLA SICILIANA

«I Siciliani», come li chiamerà compendiosamente il Petrarca nel suo *Trionfo d'amore*, precisando che «già fur primi», ma facendoli sfilare per ultimi nel corteo dei rimatori, furono i primi trovatori o poeti aulici in volgare di sì. Gli iniziatori di questa forma di poesia erano stati i trovatori in senso stretto, operanti dunque in lingua d'oc. L'invenzione della poesia trobadorica risale agli inizi del secolo XII: il più antico trovatore di cui ci siano stati tramandati i versi è Guglielmo, VII come conte di Poitiers e IX come duca di Aquitania, morto nel 1127. La poesia trobadorica costituì il modello di iniziative analoghe nel corso del secolo: in francese propriamente detto (lingua d'oïl), in medio-alto tedesco e nella lingua letteraria nobile della penisola iberica. L'italiano avrebbe seguito solo nel secolo XIII, e neppure prestissimo.

La definizione di scuola siciliana, benché oggi usata in senso restrittivo, è consegnata, come altre della nostra letteratura delle origini, alle parole di Dante, il quale, in tal modo, appare il nostro primo critico. Pur abbassando leggermente la data reale, l'autore della *Vita nova* – dunque poco oltre il 1290 – fa risalire l'arte della lirica provenzale a centocinquanta anni prima: il trovatore più antico che egli conosca è Pietro d'Alvernia. Nel primo libro del *De vulgari eloquentia*, dopo aver riconosciuto che tutto quanto «gli Italiani compongono in poesia è detto siciliano», Dante rintraccia l'origine di questa abitudine nel fatto che i migliori prodotti poetici dei primi tempi erano venuti alla luce alla corte siciliana di Federico II di Svevia. L'Imperatore ed il suo degno figlio Manfredi, continua Dante, furono principi nobili ed onestissimi, che «vissero da uomini, sdegnando viver da bruti». Così, senza obbedire ad un preciso disegno politico-culturale, ma per moto spontaneo ed irrefrenabile, «chi era nobile di cuore e dotato d'ingegno cercò di adeguarsi alla maestà di siffatti principi, di modo che quanto, nel tempo loro, i migliori fra gli italiani riuscivano a compiere, in primo luogo si manifestava nella reggia di sì grandi sovrani: e poiché la sere regale era la Sicilia, è avvenuto che quanto i nostri predecessori produssero in volgare si chiami siciliano: e questo anche noi teniamo fermo, né i nostri posteri varranno a mutarlo»¹.

Dante attribuisce dunque alla forza catalizzatrice, politica e morale, di Federico II e

¹ Dante, *De vulgari eloquentia*, I, XII, 2-4.

di Manfredi, la formazione di quel gruppo elitario di intellettuali – composto per provenienza ed interessi, ma unito da una fervida vivacità spirituale e da un intenso desiderio di sapere – che farà della Sicilia del Duecento, già arricchita dalle secolari influenze arabe, bizantine e normanne, uno dei centri culturali più attivi dell’Occidente.

Allettandoli con larghi compensi e con incarichi di rango, l’Imperatore riunisce alla sua corte filosofi, uomini di scienza, naturalisti, matematici, astrologi, medici, traduttori dall’arabo e dal greco; partecipandovi di persona, promuove discussioni scientifiche con dotti stranieri; stimola i contatti e gli scambi con la civiltà orientale; fonda l’Università di Napoli e scrive in latino un trattato sulla falconeria. Inoltre, per quanto fosse più versato nelle scienze esatte, egli, come scrive Salimbene nella sua Cronica, «cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire»; e di questa sua attività di rimatore qualche è giunta fino a noi.

Sulle orme del padre, Manfredi continuerà ad attirare attorno a sé i maggiori ingegni del tempo, tanto che il cronista fra Jacopo d’Aqui racconta che alla sua corte «erat schola omnium instrumentorum et cantionum mundi; et iam ipsemet rex Manfredus fuit pulcherrinus et cantor et inventor cantionum; et quia tantum ibi delectabilia abundabant, omnes illuc cucurrebant».

Nell’ambito della corte federiciana, nel clima di intenso fervore intellettuale e di apertura cosmopolita che lo caratterizzava, si attua la prima esperienza veramente vitale della tradizione lirica italiana: non un esperimento episodicamente circoscritto, e perciò senza futuro, ma una iniziativa culturalmente piena di forza, ricca di suggestioni e destinata a dare frutti.

Sembra certo che la nascita della poesia d’arte siciliana risalga a Giacomo da Lentini, detto per antonomasia “il Notaro”, attivo come funzionario nella corte di Federico II tra il 1233 e il 1240, come dimostrano i documenti da lui redatti o firmati: a questa conclusione inducono sia la parte di caposcuola che Dante gli assegna (come poi a Guittone) nell’episodio di Bonagiunta², ma anche la posizione che egli occupa (cioè quella iniziale) nel più ricco ed autorevole canzoniere dei Siciliani e dei loro successori, quello Vaticano. È dunque Giacomo da Lentini che, utilizzando modi e temi della poesia provenzale, crea una lirica del tutto nuova, dalla tematica aristocraticamente ristretta e dalla struttura esterna controllatissima, che si rivela rispondente a quelle esigenze d’eleganza di forme e di raffinatezza spirituale espresse dalla società colta del tempo.

² *Commedia*, Purg. XXIV, 55-57.

Attorno a lui si schierano subito, con l'Imperatore ed il figlio Enzo, da un lato funzionari imperiali come Jacopo Mostacci o Pier delle Vigne; dall'altro personalità appartenenti a nobili casate, come Rinaldo d'Aquino (se veramente imparentato con San Tommaso) o Percivalle Doria; da un altro ancora, gente di bassa estrazione, talvolta forse appartenente al mondo variopinto ed itinerante dei giullari di professione, come Paganino da Serzana o Cielo d'Alcamo.

S'è già detto che la poesia espressa dai "Siciliani" è di stampo rigidamente aristocratico, astratta, intellettualistica e non occasionale. L'amore è il solo campo d'ispirazione, con qualche rara apertura a tematiche morali: si disputa quindi, in termini generici, sulla nobiltà, la virtù, la fortuna, l'amicizia. In una simile poesia non c'è spazio per il contingente, per l'occasionale, e non possono quindi trovarvi posto la storia o la politica, e ciò in netto contrasto con la lirica occitanica che si mischiava anche troppo alle guerre, alle lotte politiche e alle polemiche del quotidiano. L'ideale da raggiungere è il gusto dei trovatori antichi, la loro monocorde – ma sempre altissima – ispirazione amorosa.

La poesia provenzale, almeno nel suo filone fondamentale, applica all'amore profano la dottrina cristiana dell'amore mistico ed è insieme poesia di corte, che assimila il servizio amoroso al rapporto feudale. Questo, in buona sostanza, è ciò che della lirica occitanica rimane inalterato nella scuola siciliana. Il valore sostanziale dell'essere amato è totale, quello dell'amante è nullo: la passione si fonda dunque su una sproporzione essenziale, su un assunto temerario temperato dall'abnegazione per cui il volere dell'amante coincide con la volontà dell'amata. La donna, che è sempre sposata (così ancora Beatrice per Dante), occupa il rango del signore feudale, a cui il poeta-vassallo deve obbedienza e fedeltà totali, senza pretendere nulla in cambio. Naturalmente questa metafisica così teologica come politica, che sicuramente aveva avuto radici sociologiche reali, e che traduceva in fondo un fatto di costume ben comprensibile nei ricchi castelli feudali (come lo sarà poi il cicisbeismo nei salotti del settecento), diventerà ben presto – e in particolare quando, esaurita la massima produzione occitanica, se ne trasmette l'eredità in Italia – un semplice sistema di tropi e di metafore convenzionali. Su questo fondo di cultura ormai indiretta e interamente letteraria va letta la pur onorevole poesia feudale del duecento italiano.

Diversamente da quella provenzale, che era di norma poesia per musica, la poesia siciliana è ormai semplice poesia per la lettura. Ciò produce importanti conseguenze

formali, e anzitutto questa: che, mentre in maggioranza le poesie provenzali classiche hanno identità, come di melodia, così di rime nelle varie strofe, le canzoni siciliane, nonostante eccezioni, cambiano le rime passando da stanza a stanza; hanno insomma, come dicevano i teorici in Linguadoca, *coblas* (strofe) *singulars* (individuali) e non *unissonans*. Anche le loro stanze constano di due parti, la fronte e la sirma, una delle quali, o tutte e due, si dividono a loro volta in due elementi identici o simmetrici, rispettivamente piedi e volte: la stanza risulta pertanto tripartita o quadripartita. Già predominano i metri che si costituiranno poi in tradizionali, cioè l'endecasillabo (corrispondente al decasillabo di Francia) e il settenario; ed accanto alla canzone e a generi meno diffusi s'introduce una importante novità certo dovuta al Notaio: il sonetto, che nella sua prima apparizione è a rime esclusivamente alterne. Inizialmente si pensava che il sonetto fosse derivato dalla fusione di due ottave, meno gli ultimi due versi; oggi però si pensa che esso sia una particolare forma di stanza di canzone.

Il repertorio siciliano, con poche eccezioni di attestazione meno antica, ci è giunto largamente e progressivamente toscaneggiato dai copisti. Ma lo studio del metro e in particolare delle rime prova che il linguaggio, anche per gli autori non isolani, era nettamente siciliano, s'intende di quel siciliano che con immagine dantesca si suol chiamare "illustre", adoperato cioè con intenzioni non dialettiche, o meglio dialettali, bensì letterariamente nobilitato e regolarizzato a ideale imitazione della lingua universale e grammaticale per eccellenza, il Latino.

Il fatto è che la nascita della poesia siciliana, corrisponde ad un innalzarsi – nell'Italia meridionale – della letteratura latina, sia come prosa artistica che come poesia. Questa esperienza letteraria in latino, che ha i suoi centri a Messina, Palermo, Capua e Napoli, e che coinvolge anche gli stessi individui (come nel caso, ad esempio, di Pier delle Vigne), provoca da provenzali a siciliani uno stacco di cultura che non può non tradursi in diversità di risultati poetici. Il giudizio quindi esageratamente negativo che per certi versi ancora grava sulla poesia siciliana, giudicata troppo passiva, pedissequa imitazione della lirica provenzale, non regge di fronte ad un'attenta disamina dei testi: non solo quei nostri primi rimatori sono tonalmente distanti dai modelli – e in più di un caso, dal punto di vista poetico, del tutto originali – perché seppero selezionare della lirica occitanica spiriti, motivi e forme che meglio si adattavano alla loro cultura, al loro gusto e alla loro intelligenza (e già questo, di per sé, significa fare dell'opera una creazione individuale ed autonoma); ma soprattutto, essi si posero in gara con i loro stessi modelli,

rafforzando la compagine concettuale della canzone, attraverso la ricerca di immagini inconsuete, di nuovi schemi metrici e di una sintassi più elaborata e subordinante.

Giacomo da Lentini

«Iacobus de Lentino³ domini Imperatoris notarius» è, come s'è già visto, un funzionario della corte di Filippo II. Tutte le lettere e gli atti a lui relativi, scritti di suo pugno o da lui firmati o che lo riguardano, sono relativi al breve periodo che va dal 1233 al 1240; ed agli stessi anni è riferita anche una sua canzone in cui l'alterigia della donna amata viene paragonata, con un'allusione politica (fatto, come s'è visto, del tutto eccezionale nella poesia siciliana), all'insolenza della guelfa Firenze – cui è contrapposta la saggezza di Pisa – e all'arroganza di Milano, fiera del suo carroccio.

Il Notaro è uomo dalla personalità versatile e dalle alte doti inventive, dotato di un particolare genio tecnico, metrico e stilistico, che gli consentono di avvalersi largamente dell'alta esperienza lirica occitanica, per arricchirla e convogliarla in una nuova poesia d'arte. Il suo canzoniere, che è il più ricco che noi abbiamo per un siciliano, comprende canzoni, discordi⁴ e sonetti. La sua personalità poetica è caratterizzata dall'analisi dell'esperienza amorosa, sentita – in modo originale – come reale proiezione interiore della figura dell'amata, che può dunque in ogni momento essere dolcemente contemplata nel cuore; mentre, più tradizionalmente, l'amore viene descritto come un'esperienza infuocata, che rompe ogni razionalità.

³ Da Lentini è un cognome vero e proprio, non l'indicazione del luogo di nascita.

⁴ G. Contini scrive che i discordi sono «componimenti che, a specchio del turbamento indotto nell'animo dell'amante, hanno una struttura metrica, e in origine anche melodica, asimmetrica».

Federico II di Svevia

Alla cosiddetta scuola siciliana appartiene lo stesso Federico II (1194-1250), per la verità con assai modesti componimenti, per i quali l'Imperatore sembra ottemperare senza soverchio impegno ad un obbligo sociale cui non si sottrasse, si può dire, nessuno della sua famiglia. Di questo, del resto, non vi è da meravigliarsene: poliglotta, enciclopedico, illuminista, naturalista, sperimentatore, Federico II è tutto nella presenza attiva e politica della cultura, di colore in complesso più arabo che latino; «cantilenas et cantiones invenire» è una fra le sue tante doti, è l'ornamento d'uno spirito che «amò molto delicato parlare» e attrasse alla sua corte «d'ogni maniera gente», ma trovò altrove la sua profondità. E del resto egli stesso, nel suo trattato latino *De arte venandi cum avibus*, non esita a definirsi un ricercatore. La lingua usata nei componimenti in versi è all'ingrosso il siciliano, ma con sfumature che paiono poco ortodosse: Federico, da bambino aveva vissuto in Umbria, fu poi in Sicilia dal 1198 al 1212, e successivamente vi soggiornò più volte fra il 1221 ed il 1234; la lingua deve essere quella letteraria lanciata, come pare, dal notaio Giacomo da Lentini, ma senza esclusione di coloriture estranee, acquisite dal sovrano nella vita itinerante per la penisola.

Re Enzo

Figlio naturale di Federico II, nato verso il 1220 non si sa con certezza da quale madre, nel 1239, presumibilmente non ancora ventenne, fu sposato ad Adelasia, vedova del pisano Ubaldo Visconti, giudice (cioè regolo) di Gallura e di Torres, potendo così essere investito re di Sardegna. Fu, per concorde riconoscimento, quello che *plus valuit* fra tutti i figli dell'imperatore svevo, prode combattente e collaboratore politico del padre, in particolare come suo vicario nell'Italia settentrionale. Combatte contro Milano e Parma al fianco di Ezzelino da Romano, il famoso signore della Marca Trevigiana al quale la propaganda guelfa attribuiva un'efferata crudeltà⁵. Catturato dai guelfi bolognesi nel 1249 alla battaglia di Fossalta presso Modena, rimase prigioniero in Bologna fino alla morte avvenuta nel 1272, sopravvivendo al disastro di tutti gli Hohenstaufen. Scrive a tal proposito il Santangelo: «È noto che il Comune di Bologna, se anche custodì rigorosamente l'augusto prigioniero, con la ferma risoluzione di non più cederlo e di non lasciarlo scappare, nondimeno lo trattò con molto onore; ed oltre ad assegnargli un ricco palazzo, gli permise di tenere con sé strumenti e canzonieri e di ricevere chi volesse; onde egli fu continuamente visitato da nobili, frati, letterati, rimatori e uomini di corte, e si fece amare da chi allora lo conobbe; e quando morì ebbe splendidi funerali».

Rimatore come il padre, e come gran parte degli appartenenti alla dinastia sveva (che tuttavia da Arrigo VI a Corradino poetarono nella loro lingua d'origine), Enzo appartiene al filone aulico, in special modo per l'elevatezza stilistico-retorica della canzone *S'eo trovasse Pietanza*, che fu poi probabilmente rimaneggiata dal rimatore bolognese Semprebene, il quale vi aggiunse due stanze. Sono documentati, ma variamente interpretati, rapporti della sua poesia con rimatori bolognesi, fra cui lo stesso Guinizzelli. Per tale motivo Enzo viene presentato da alcuni critici come colui che introdusse la poesia siciliana in Bologna, che si apprestava a divenire il centro dello Stil Novo, favorendo la nascita di un cenacolo di poeti siculo-bolognesi. Qualunque opinione si abbia di questa ipotesi, è comunque interessante constatare come un principe di cui si ignora persino se sia mai stato in Sicilia, abbia scritto in siciliano.

⁵ Dante, *Inf.* XII, 110; *Par.* IX, 29.

Guido delle Colonne

Giudice, cioè alto funzionario, messinese, oggetto di atti scaglionati fra il 1243 e il 1280, dubbiosamente identificato con l'omonimo scrittore che mette in prosa latina⁶ un poema francese del secolo precedente (il *Roman de Troie*, di Benoît de Sainte-More), Guido Delle Colonne⁷, rimatore di qualità eccellente, è citato da Dante con gran lode nel *De vulgari eloquentia*, che nomina pure Rinaldo d'Aquino e rammenta un componimento del Notaro. Il favore di Dante si spiega sia con l'alta perizia retorica del rimatore – in special modo per la sua spiccata attitudine al periodare di tipo più elevato – sia, come scrive il Contini, per «l'euristica delle immagini, in particolare delle scientifiche di tipo guinizzelliano». Di lui ci rimangono cinque canzoni, di cui la più conosciuta è *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*.

⁶ *Historia destructionis Troiae*, scritta su ordinazione dell'Arcivescovo di Salerno Matteo della Porta tra il 1272 circa e il 1287.

⁷ Forse appartenente alla stessa famiglia del rimatore, pure messinese, Odo delle Colonne, del quale ci resta una canzone.

Stefano Protonotaro

La veste originale della poesia siciliana è serbata in alcuni testi che un filologo del Cinquecento, Giovanni Maria Barbieri, ricavò da un codice oggi perduto e introdusse in un suo trattato. Questo uscì postumo solo alla fine del Settecento, ma il manoscritto ne è tornato alla luce in epoca recente, determinando una vivace polemica, dalla quale è uscita confermata non solo l'autenticità, ma anche la sostanziale genuinità della lezione.

Nell'ambito di questi testi genuini va inclusa senza dubbio la canzone *Pir meu cori alligrari* di Stefano Protonotaro di Messina, che visse probabilmente nella seconda metà del Duecento e potrebbe identificarsi con uno Stefano da Messina che tradusse in latino dal greco due trattati arabi di astronomia, dedicandoli al re Manfredi. Stefano è un buon verseggiatore del tipo manieristico (di qualità vicina a Guido delle Colonne) e che, almeno per quanto riguarda la sopra citata canzone, si tiene ben stretto al gusto provenzale.

Rinaldo d'Aquino

Nato tra il 1227/28 e morto tra il 1279/81, appartiene forse alla stessa famiglia di un altro rimatore siciliano, Jacopo d'Aquino⁸, e di San Tommaso, del quale, secondo alcuni critici, sarebbe addirittura fratello. Di lui ci restano un sonetto e dodici canzoni, una delle quali, *Per fin amore vao si allegramente*, il cui registro stilistico è assai elevato (come quello, del resto, di quasi tutta la sua produzione), viene citata da Dante nel *De vulgari eloquentia*. Tuttavia, siccome la critica romantica, fondata sul mito dell'arte come creazione spontanea e popolare, scorgeva la poesia e l'originalità della Scuola Siciliana nelle tonalità più facili ed immediate, classificandone come artificiose e provenzaleggianti le forme più auliche ed intellettualmente impegnate, la fama di Rinaldo d'Aquino resta curiosamente legata ad un modesto *Lamento per la partenza del crociato*, dal tono modestamente popolareggiante. A tale proposito scrive il De Sanctis: «Sentimenti gentili e affettuosi sono qui espressi in lingua schietta e di un pretto stampo italiano, con semplicità e verità di stile, con melodia soave.». E ancora: «L'amante che prega e chiede amore, l'innamorata che lamenta la lontananza dell'amato, o che teme di essere abbandonata, le punture o le gioie dell'amore, sono i temi semplici de' canti popolari, la prima effusione del cuore messo in agitazione dall'amore. E queste poesie, come le più semplici e spontanee, sono anche le più affettuose e le più sincere. Sono le prime impressioni, sentimenti giovani e nuovi, poetici per se stessi, non ancora analizzati e raffinati». La critica moderna, in questo d'accordo con Dante, non solo ha rivalutato l'esperienza poetica ed intellettuale dei Siciliani, ma ha anche segnalato – contro ciò che sosteneva il De Sanctis: «Migliori poeti son quelli che scrivono senza guardare all'effetto e senza pretensione, a diletto e a sfogo, e come viene» – come i toni che sembrano spontanei e popolareschi siano spesso il risultato del rovesciamento, cosciente e stilisticamente sorvegliato, di quelle forme e di quegli spiriti che sono tipici della poesia dotta.

⁸ JACOPO D'AQUINO, combatté con Manfredi a Benevento nel 1266. Di lui ci resta una sola canzone: *Al cor m'è nato e prende uno disio*.

Cielo d'Alcamo

Come la più parte dei critici oggi sostengono, Cielo è molto probabilmente l'italianizzazione del siciliano Celi, forma abbreviata di Miceli (cioè Michele); altri, invece, soprattutto in epoca ottocentesca, affermano che il nome esatto fosse Ciullo, presunto diminutivo di Vincenzullo o richiamo volgare e grottesco tipico nei nomi giullareschi. La stessa incertezza vi è anche sul secondo nome, d'Alcamo, che potrebbe sia indicare la provenienza dall'omonima cittadina fra Trapani e Palermo, o anche un vero e proprio cognome derivato dal toponimo (che è attestato anche a Palermo già alla fine del duecento). Angelo Colocci, umanista rinascimentale, che fu segretario di Papa Leone X, basandosi su fonti di informazione a noi ignote, gli attribuì – col nome di Cielo dal Camo – il *Contrasto* tramandatoci dal Canzoniere Vaticano. Ma il componimento, noto anche dal suo primo verso, come *Rosa fresca aulentissima* è anonimo sia nel manoscritto che ce lo conserva, sia nel *De vulgari eloquentia*, dove Dante ne riporta il terzo verso come esempio di siciliano mediocre. Un giudizio questo che non va alla poesia, ma alla lingua in cui è scritto il *Contrasto*, in quanto Dante lo usa come esempio per chiarire di quale tipo sia il siciliano non aulico, «quale proviene dai nativi di condizione media», di fronte a quello illustre adoperato dai rimatori colti.

Dal punto di vista formale, il *Contrasto* è una disputa dialogica, probabilmente per la recitazione mimata, tra un giullare ed una contadina, che si schermisce a lungo di fronte alle ardenti profferte dell'innamorato. Ma quando costui tira fuori infine un Vangelo (che ha rubato in Chiesa) e su quello giura che la sposerà, la donna cede.

Dalle allusioni presenti ai versi 22 e 24, il testo è databile agli anni compresi fra il 1231 e 1250 (morte di Federico II) e quindi appartiene al nucleo più antico dei componimenti della Scuola Siciliana. Il suo linguaggio, basato sul siciliano ma con vistose influenze continentali, è in sostanza una versione parodistica della lingua letteraria usata dai poeti della Magna Curia di Federico II, di cui l'autore dimostra una conoscenza molto approfondita. L'aspetto, dunque, è solo apparentemente popolare ed il divertimento sembra fatto più per l'ambiente della corte, che non della gente illetterata sulle piazze.

Nota Bibliografica

ROBERTO ANTONELLI, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, 1984.

ROBERTO ANTONELLI, *Seminario romanzo*, Bulzoni, Roma, 1979.

MARIO APOLLONIO, *Uomini e forme nella cultura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1943.

GIOVANNI ALFREDO CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Sandron, Palermo, 1924.

MARGHERITA BERETTA SPAMPINATO, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della Sicilia*, Volume IV, Società Editoriale Storia di Napoli e della Sicilia, Palermo, 1980.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, SEI, Torino, 1943.

GIANFRANCO FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

MARIO MARTI, *Dante e i poeti della scuola siciliana*, in *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Milella, Lecce, 1971.

DANIELE MATTALIA, *La scuola siciliana*, in *I Minori*, Marzorati, Milano, 1961.

ANGELO MONTEVERDI, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.

ANGELO MONTEVERDI, *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Ateneo, Roma, 1971.

SILVIO PELLEGRINI, *La poesia della scuola siciliana*, in *Appunti di storia letteraria e civile italiana*, Gambino, Torino, 1939.

ANTONIO E. QUAGLIO, *I poeti della «Magna curia» siciliana*, in *La letteratura italiana*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

CESARE SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano, 1974.

ALFREDO SCHIAFFINI, *La prima elaborazione della forma poetica italiana*, in *Momenti di storia della lingua italiana*, Studium, Roma, 1953.

I SICULO-TOSCANI

Con le vittorie di Carlo d'Angiò contro Manfredi, morto sul campo a Benevento (1266) e contro Corradino¹ a Tagliacozzo (1268), crolla definitivamente la potenza Sveva in Italia, ma si sfascia anche l'unitario organismo statale che Federico II aveva costituito in Sicilia e nel mezzogiorno; e ciò fece venire meno anche quelle condizioni che avevano permesso alla poesia della Magna Curia di affermarsi e diffondersi. La parte continentale del regno cade sotto la dominazione degli angioini; la Sicilia, invece, con l'orgogliosa impennata dei Vespri, evita di dividerne le sorti e diventa aragonese: la cultura insulare, presa nel suo sforzo antifrancese, lascia cadere un'esperienza lirica che rifugge dall'impegno civile e che ha le sue radici proprio in Provenza ed in Francia.

Un'innovazione capitale, per le sorti della nostra lingua letteraria, fu il trasporto della poesia aulica siciliana in volgare di tipo toscano, anche se non subito solo fiorentino: si ha per esempio a Pisa un gruppo notevole di rimatori, così come, oltre che a Firenze, a Lucca a Siena e ad Arezzo. Del resto, come abbiamo già detto, tra i poeti della scuola siciliana vera e propria, verseggianti dunque in siciliano "illustre", erano pure degli italiani del nord – insigne su tutti il genovese Percivalle Doria – e in particolare Toscani, come un altro importante personaggio politico, Arrigo Testa d'Arezzo, un Compagnetto da Prato, forse Jacopo Mostacci, se veramente era pisano, e Paganino da Sarzana, se è Sarzana in Toscana. Quanto resta dei siciliani è il risultato dell'opera di selezione e di sistemazione compiuto dalla colta borghesia toscana, che, uscita trionfante dalla lotta contro vescovi e conti e libera dai bisogni strettamente pratici, può ora rivolgersi ad interessi largamente ideali, religiosi artistici filosofici: non è un caso che i tre canzonieri più antichi che hanno conservato fino a noi la poesia siciliana (strettamente unita, si noti, a quella siculo-toscana) furono compilati, tra la fine del duecento e i primi del secolo seguente, a Firenze ed in un centro della Toscana occidentale, forse Pisa².

¹ Corrado V di Svevia (Landshut, 25 marzo 1252 – Napoli, 29 ottobre 1268), figli di Corrado IV e di Elisabetta di Wittelsbach, successe al padre all'età di due anni. Nel 1267, a seguito delle preghiere dei ghibellini italiani, scese in Italia e l'anno successivo si scontrò a Tagliacozzo, nell'Abruzzo, con Carlo d'Angiò. Sconfitto, fuggì nell'Italia centrale ma fu catturato e consegnato a Carlo, che lo fece decapitare a Napoli nella Piazza del Mercato.

² Nell'Italia settentrionale di quegli anni si produce pochissima poesia lirica, e quel poco è scritto in una lingua che si distingue appena dal toscano; i centri principali sono Bologna, con Semprebene e pochi altri rimatori, e Faenza, con Ugolino e Tomaso. Dal nord viene il "Serventese lombardesco", che si attribuisce a

I toscani non rinnegano, negli spiriti della poesia d'amore e nella tecnica formale, l'esperienza della scuola siciliana, alla quale anzi si attaccano strettamente; ma la seguono con una certa indipendenza, risalendo spesso essi stessi alle fonti provenzali e cimentandosi in tutti i campi che i trovatori avevano esplorato, compresi quelli ove i siciliani s'erano guardati dall'avventurarsi.

Questi rimatori siculo-toscani – che, nonostante la “stroncatura” di Dante, tentano di forgiare una lingua toscana illustre – non danno comunque origine, nonostante le numerose affinità culturali e stilistiche, ad una vera e propria “scuola”, anche perché le città in cui essi operano sono molteplici: prima fra tutte Firenze (dove troviamo, fra gli altri, Chiaro Davanzati, Monte Andrea, Neri de' Visdomini, Carnino Ghiberti, Bondie Dietaiuti, Pacino Angiulieri, Dante da Maiano e la Compiuta Donzella), poi Pisa (con Meo Abbracciavacca, Lemmo Orlandi e Paolo Lanfranchi), Lucca (Bonagiunta), Siena ed Arezzo.

Fra tutti costoro emerge, per forza d'ingegno e vastità di cultura, la figura di Guittone d'Arezzo che, nonostante i suoi numerosi disistimatori (primi fra tutti Dante e Petrarca), viene riconosciuto dalla critica odierna, ad esempio con Giuseppe De Robertis, come artista d'altissimo spessore. Tutti i siculo-toscani, eccetto Bonagiunta e pochi altri, hanno subito la sua influenza ed hanno gravitato – più o meno durevolmente – nella sua orbita, ripetendone i moduli formali e le idee, orientandosi sul suo esempio verso soggetti morali, politici o religiosi. E per quanto la tematica amorosa rimanga quella prevalente, continuando a sviluppare luoghi comuni sul “fino amore”, non mancano i tentativi di modernizzazione in senso realistico-borghese.

Guittone d'Arezzo

Guittone nacque da Viva di Michele d'Arezzo, camerlengo³ del Comune, all'incirca nel 1230-1235; da una sua lettera, in cui chiede a Marzucco Scornigiani⁴ la restituzione di un prestito fattogli dal padre, sappiamo che fin da ragazzo aiutava il genitore nel suo lavoro. Esiliato per le sue simpatie politiche nel 1257 a 1259, dopo il ritorno lasciò volontariamente la città nel 1263 per dissidi politici e per protesta morale. Nel 1265 abbandonò la famiglia (aveva moglie e tre figli) per entrare nell'Ordine dei Milites Beatae Virginis Mariae, popolarmente detto dei "Fрати gaudenti", un'associazione di laici con finalità religiose, che annoverava tra i suoi compiti soprattutto quello di svolgere un'azione pacificatrice tra le varie fazioni in lotta nei Comuni. Nel 1285 soggiornò a Bologna per affari inerenti al suo Ordine; nel 1293 fece una donazione, ricevendone in cambio un vitalizio, in favore dell'erigendo monastero camaldolese degli Angioli, presso Firenze, dove – probabilmente – morì nel 1294.

Nel corso della sua vita ebbe modo di entrare in rapporto diretto non solo con tutta una serie di famosi rimatori del tempo (da Mazzeo di Ricco, poeta della Magna Curia, a Guido Guinizzelli e Onesto da Bologna, da Monte Andrea, Chiaro Davanzati e la Compiuta Donzella di Firenze, a Bonagiunta di Lucca e Meo Abbracciavacca di Pisa), ma anche con alcuni dei protagonisti più in vista della politica di parte guelfa, ancor oggi familiari ai lettori della "Commedia", come il conte Ugolino, il giudice Nino Visconti, fra Loderingo, Cavalcante Cavalcanti, Corso Donati, Guido Novello e parecchi altri.

La sua vasta produzione poetica, 50 canzoni e 251 sonetti (a cui vanno aggiunte le parti in versi contenute nelle *Lettere*) ci è stata tramandata dai codici come appartenente a due periodi nettamente distinti: quello precedente alla conversione, che comprende rime amorose o di argomento profano e civile, e quello successivo alla conversione, che comprende rime di argomento morale, religioso ed etico. Tale bipartizione appare oggi piuttosto schematica e di "comodo", anche perché non si sa essa possa essere stata autorizzata dall'autore; senza contare che la distinzione tra un "Guittone" delle rime

³ Tesoriere.

⁴ Citato da Dante in *Purgatorio*, VI, 18.

amoroze e un “fra Guittone” delle rime morali potrebbe erroneamente suggerire una contrapposizione di modi stilistici e di sensibilità poetica. Nell’opera di Guittone non esiste traccia alcuna di una crisi spirituale strettamente intesa e la condanna, più volte proclamata nei componimenti, della sua vita passata ha più l’aria di un atteggiamento letterario, sebbene rifletta in tutta genuinità le ansie e le attese che profondamente percorrono lo spiritualismo ed il moralismo del Medioevo. «Le ragioni della conversione Guittoniana – di là dalle sue motivazioni biografiche e sentimentali, a noi del resto quasi inafferrabili – vanno ricercate non tanto in un’improvvisa scoperta del divino, quanto nel maturarsi di un’idealità civile e politica protesa alla conquista di valori eterni, capaci di assicurare l’ordine al quale l’aretino aspira tenacemente»⁵.

Accanto alle *Rime* di Guittone ci sono le *Lettere*, che nascono dalle stesse radici e con le stesse istanze della sua produzione in versi: lettere amoroze giovanili (ma già disposte al ragionativo ed al sermocinante) e lettere moralistiche della maturità. Il fondamento culturale è il medesimo: una vasta conoscenza della poesia provenzale e siciliana e della letteratura latina religiosa e mistica, in modo particolare di S. Agostino e S. Bernardo. La finalità è una sola: insegnare il bene, non tanto al singolo cui la lettera è indirizzata, ma – idealmente – all’intera umanità. Dunque, esse sono come prediche, che recano il segno profondo di una personalità vigorosa che conosce i propri obiettivi e mette in opera con consapevole raziocinio, tutti i mezzi retorici per conseguirli.

«Guittone è, con Brunetto latini, ma nell’ambito della poesia cortese e della poesia e prosa d’arte morale, il principale esponente letterario dell’agiata borghesia guelfa, anzi il fondatore, in quell’ambito, della sua espressione volgare. Per l’oltranza del suo zelo formale, nutrito di cultura provenzale non meno che latina, e spinto in qualche parte della sua produzione a eccessi verbalistici, non di rado enigmistici, molto di là dal punto raggiunto in alcuni sonetti del notaio, Guittone sembra trasferire alla sua regione e alla sua classe e parte, ingigantendola, l’ambizione retorica degli aristocratici e ghibellini siciliani. La sua stessa ascrizione ai Frati Godenti, congregazione ispirata ad un francescanesimo moderato e sempre più lassista, è significativa. Ancor più che la canzone lo alimenta il serventesi occitanico: egli è il vero “cantor rectitudinis” italiano, per usare la definizione che il *De vulgari* applica a Giraut de Bornelh (ma a livello più alto), e senza il suo precedente sarebbero incomprensibili le canzoni morali di Dante»⁶.

⁵ Achille Tartaro, nel vol. collettivo *Le origini e il Duecento*, Milano, 1965, pag. 354.

⁶ Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 75.

Lo stile di Guittone, nel verso come nella prosa, traduce la costante di un temperamento sempre emotivamente coinvolto – di volta in volta – dai diversi assunti della sua ispirazione, e di un'esistenza dominata – in ogni sua fase – da un tenace impegno di intervento sulla realtà contemporanea, nei suoi aspetti più differenziati, ma tra loro profondamente connessi, e che possono riguardare tanto le insidie della passione amorosa quanto il ruolo della donna, tanto la corruzione dei costumi, quanto la politica. L'enfasi suasoria o gli intenti dimostrativi e didattici appaiono, ad esempio, nell'uso insistito di interrogative o nella *correctio*⁷, particolarmente idonea all'andamento ragionativo del suo poetare. Ma non è tutto: il linguaggio di Guittone si caratterizza di una vasta gamma di espedienti stilistici, adottati con virtuosismo magistrale, al limite estremo dell'artificiosità retorica o dell'acrobazia espressiva: dai bisticci di parole alla *replicatio*⁸, dalla sintassi artificiosissima al gioco variabile e vertiginoso delle rime (rime equivoche, rime ricche, rime al mezzo, rime siciliane, estese alla possibilità di corrispondenza di *é* con *è*, oltre che con *ì*, e di *ó* con *ò*, oltre che con *ù*⁹ ecc.). Certo tutto questo concorre ad inturgidire il linguaggio, rendendolo spesso e – del tutto consapevolmente – chiuso ed oscuro; ma tutto quanto può spiacere o risultare sconcertante per il nostro gusto di moderni, non è mai sintomo di un formalismo gratuito, ma piuttosto l'emblema della commozione morale del poeta.

«Le sue Lettere, dissertazioni in prosa poetica (quando non strettamente in versi) dalla sintassi artificiosissima, rinnovano in volgare il modello latino argenteo e patristico dell'epistolografia didascalica. Le sue ballate sacre fanno inoltre sospettare che egli abbia avuto una parte di rilievo nell'elaborazione della lauda, fatto non per nulla umbro (all'Umbria appartiene dialettalmente la Toscana orientale)»¹⁰.

Guittone fu il primo poeta e letterato in volgare a godere tra i suoi contemporanei di grande fama e prestigio. Sul suo esempio fiorì un modo "guittoniano" di fare poesia che si protrasse per parecchio tempo e dal quale non furono immuni né Guido Guinizzelli, né il Dante delle rime giovanili, che pure – nella maturità – assumerà un atteggiamento di critica radicale e tenace verso l'assenza, in Guittone, di un vigore dottrinale e filosofico e,

⁷ Consiste nell'opposizione di due affermazioni, o di due termini, l'una a correzione dell'altra (non... ma...).

⁸ Replicazione, cioè ripetizione ossessiva di un lemma, anche con variazioni equivoche di significato.

⁹ Nel *De vulgari* Dante critica aspramente queste rime imperfette, giudicandole plebee, quindi dialettali ed incolte; ma «la rima detta "aretina", ma ora "guittoniana", sul fondamento delle abitudini siciliane congiunge insieme, non solo separatamente, *é* con *è* e *ì*, e *ó* con *ò* e *ù*, è insomma un fatto culturale e non dialettale». (Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 76)

¹⁰ Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 76.

soprattutto, contro il carattere “dialettale” del suo linguaggio. L’atteggiamento ostile di Dante verrà assunto anche dal Petrarca e ciò determinerà una sostanziale ostilità della critica che si protrarrà fino ai giorni nostri. «Con poche lodevoli eccezioni, particolarmente del Torraca, i seguaci della critica storica, compresi quelli che per ragioni professionali gli hanno dedicato anni di studio, si sono accaniti contro il formalismo e l’espressivismo guittoniano. Senza inveire su codesti mediocri posseduti da un incomposto zelo di poesia pura, si può ricordare quanto più equilibrato sia stato il giudizio del De Sanctis, che, negando a Guittone i tecnici predicati di “poeta” («non è un poeta, ma un sottile ragionatore in versi»; «I suoi versi sono non rappresentazione immediata della vita, ma sottili e ingegnosi discorsi») e di “artista” («È privo di gusto e di grazia»), mette tuttavia in rilievo la struttura intellettuale («una mente esercitata alla meditazione ed al ragionamento») e l’energia morale («dalla sincerità della coscienza gli viene quella forza»); o in altri termini lo depenna dal catalogo dei lirici veri e propri per includerlo in quello dei grandi letterati»¹¹.

I giudizi danteschi sembrano rispondere, dunque, alla necessità polemica, tipica di tutti gli innovatori, di sbarazzarsi prima di tutto dell’esponente più autorevole della vecchia maniera di poetare, che poteva rappresentare ad un lato una presenza troppo ingombrante e dall’altro una minacciosa concorrenza. Se ciò corrisponda al vero, a noi non è dato saperlo con certezza. I testi di Guittone possono aver subito, nelle trascrizioni, interventi significativi; o, molto più semplicemente, è probabile che attendano ancora ulteriori verifiche circa l’esattezza delle moderne trascrizioni filologiche e circa la “municipalità” del loro tessuto linguistico. E per quanto sia vero, come s’è già detto, che senza i precedenti guittoniani sarebbe impensabile l’esperienza politica, etica e civile di Dante, persino nei suoi esiti stilistici dell’invettiva risentita e dolente, va pur notato che la “poesia politica” dantesca ha come orizzonte di riferimento l’universo dell’Impero e non i cieli angusti di un Comune. Restituire quindi Guittone alla sua “municipalità” potrebbe risultare indispensabile ad una sua più piena e positiva valutazione.

¹¹ Gianfranco Contini, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pag. 190-191.

Bonagiunta Orbicciani

Notaio di Lucca (nei canzonieri viene chiamato “ser”), attivo fra il 1242 ed il 1257 e quindi, sebbene passi per un “guittoniano” (probabilmente in virtù della consecuzione dei capiscuola nell’episodio del *Purgatorio*, ma anche all’ordine dei canzonieri antichi e per la sua corrispondenza con Guinizzelli e forse Cavalcanti), egli era più anziano di Guittone. Ed infatti la sua maniera non è massicciamente guittoniana, ma vicinissima ai Siciliani e, particolarmente, ai modi del Notaro, tuttavia mai imitato servilmente. Anzi, la voce di Bonagiunta è bene individuata, caratterizzandosi per la fusione di modi aulici con forme agili e ben distese. Molto incline alla canzonetta e alla ballata, nelle quali introduce delle novità metrico-prosodiche rimaste per lo più senza svolgimento, non rifugge dalla poesia morale, ma alleggerita da un ritmo gradevole, agli antipodi del moralismo cupo di Guittone.

La sua attività poetica si protrasse molto avanti nella seconda metà del Duecento, come prova fra l’altro il suo carteggio con Guinizzelli, del cui “stil novo” fu probabilmente il primo ad accusare il colpo. «Portarne addietro gli inizi non significa affatto allontanarlo dagli stilnovisti: significa, anzi, sottraendo l’iniziativa del suo poetare al capitale ma ingombrante trobar clus di Guittone, farne più agevolmente un ponte fra Siciliani e Dolce Stile fiorentino»¹².

¹² Gianfranco Contini, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pag. 258.

Chiaro Davanzati

È incerto se sia il Chiaro Davanzati del popolo di Santa Maria sopr'Arno, morto nel 1280, o l'omonimo del popolo di San Frediano, capitano di Or San Michele nel 1294 e morto nel 1303, e comunque entrambi combattenti fiorentini guelfi a Monteaperti nel 1260. Di sicuro egli è, dopo Guittone, il più fecondo tra i rimatori duecenteschi. Di lui ci restano 61 canzoni e oltre 100 sonetti, molti dei quali indirizzati o responsivi ad altri rimatori; ma tutta questa mole di componimenti pesa ben poco, come dice il Contini, «sulle bilance della gloria», visto che il suo nome, o anche ogni allusione indiretta ad esso, scompare completamente nella generazione successiva. E ciò avviene perché Davanzati, che è pure il maggior rappresentante della lirica fiorentina prima di Dante, percorse strade che non portavano ad alcun futuro, anche quando ne tentò di nuove. Persino le notevoli innovazioni da lui introdotte nella stanza di canzone, sotto forma di asimmetrie nella corrispondenza delle misure e delle rime, non ebbero alcun seguito. La sua poesia fu caratterizzata da eccezionali doti ricettive nei confronti di siciliani e provenzali, sulle cui tematiche riuscì ad effettuare talvolta variazioni brillanti, e – a guisa di Guinizzelli – fu uno specialista delle comparazioni naturalistiche; ma alla sua opera mancano sia oasi liriche romanticamente e tecnicamente intese, sia le qualità di oratoria e di iniziativa linguistica che avevano caratterizzato fino all'eccesso la personalità di Guittone d'Arezzo. «Mondo immobile, a priori letterario, sottratto alla dialettica; se c'è un'azione originale di Chiaro, essa deve svolgersi entro questi confini. E l'azione c'è. Letteratura per letteratura, il Davanzati attacca la compagine stessa della canzone trobadorica. Il chiaro presumibilmente più maturo [...], rinuncia agli artifici più visibili dell'unitarietà, quali le coblas capfinidas¹³ o quel segno di chiusa che è il congedo-sirma guittoniano. In cambio (e non bisogna sottovalutarne l'ardimento), egli varia da stanza a stanza la misura di determinate sedi; o la natura della rima da irrelata a relata (e le irrelate hanno in lui gran rilievo); o addirittura la forma stessa della sirma. [...] per quanto consenta di vedere l'unicità del manoscritto, anche le andature accentuative non ordinarie

¹³ Ciascuna strofa ripete all'inizio del primo verso l'ultima parola (o parte di essa) dell'ultimo verso della strofa precedente.

dell'endecasillabo si fanno luce in Chiaro con qualche abbondanza. Sono fatti importanti, almeno negativamente, per la mancanza d'udienza reale, e anzi per secoli potenziale. Si può in qualche modo considerare il Davanzati come un Guidi che non abbia poi trovato il suo Leopardi»¹⁴.

¹⁴ Gianfranco Contini, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pag. 401.

Monte Andrea

Con Chiaro Davanzati, ma ad un livello qualitativamente più alto, è il principale poeta fiorentino della fase che precede lo Stil Novo: degli omonimi sembra più facilmente ravvisabile in quello attestato in Bologna fra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, probabilmente un banchiere. Amico di Guittone e di Chiaro, come quest'ultimo serbato prevalentemente nel canzoniere vaticano, e come lui (ma con maggiore ingiustizia) passato sotto silenzio da Dante e dai posteri, si avvicina semmai a Guittone per il formalismo e per la passione di guelfo. La sottigliezza delle sue canzoni più squisite ha qualcosa dell'atmosfera che oggi si direbbe simbolistica; forse ancora più congeniale al suo temperamento è il carteggio con i colleghi, in canzoni o sonetti.

Dante da Maiano

Dante da Maiano, villaggio sotto Fiesole, è un rimatore assente dal canzoniere Vaticano, pure già aperto a manifestazioni stilnovistiche, e di cui manca qualsiasi altra attestazione coeva, forse perché, pur essendo un ritardatario, era più giovane dei fulcri fiorentini di quella raccolta, Chiaro e Monte. Suoi sonetti in un provenzale approssimativo compaiono entro un codice quattrocentesco, la sua produzione volgare solo in una famosa stampa cinquecentesca: di qui il sospetto, avanzato da certa ipercritica, ma smontato con argomenti definitivi, di una falsificazione. Ciò che rimane di Dante da Maiano, sia quando carteggia con Chiaro, con l'Alighieri, ecc., sia quando opera del tutto in proprio, è di uno straordinario arcaismo provenzaleggiante e sicilianeggiante, vero cibeo di luoghi comuni, peraltro, come risulta da diverse sue opere, non del tutto privo di grazia. L'arcaismo del verseggiatore fa sì che, quando un sonetto di tipo antiquato è inscritto sotto il nome di Dante, non si sa mai se possa trattarsi dell'Alighieri giovane o non, invece, del Maianese.

Panuccio del Bagno

Panuccio del Bagno, al quale si riferiscono documenti tra il 1254 e il 1276 (anno in cui risulta essere morto), è il principale rappresentante della poesia pisana del Duecento: nobile – la sua famiglia abitava nel quartiere più signorile di Pisa, quello di San Lorenzo in Kinzeca – e partecipe delle vicende della sua terra, fra canzoni e sonetti morali o amorosi¹⁵, anche una canzone politica contro Pisa, rovinata dalle lotte politiche di fazione e dalla disonesta signoria che la regge. È un imitatore di Guittone, molto attento alla forma e tendente al ragionato, i cui prodotti, eccellenti a livello retorico, sono tuttavia invischiati in una sintassi troppo elaborata, ricca di inversioni e di iperbati, che li opprime e ne offusca la forza poetica e la sincerità sentimentale.

¹⁵ In tutto 22 componimenti.

Compiuta Donzella

Una media figurazione poetica, corrispondente a quella pittorica del cosiddetti preraffaelliti, così efficace ad esempio sul giovane D'Annunzio, si può ritrovare, quando non si voglia salire alla maggiore elettezza degli Stilnovisti fiorentini, in testi come quelli di Dante da Maiano o della Compiuta Donzella. Se la poetessa sia storicamente esistita o sia una mera invenzione letteraria; se il nome sia autentico o se sia uno pseudonimo, come, tutto sommato, sembra meno improbabile, furono questioni di cui molto discusse un tempo. Quale che debba essere la soluzione, e rammentando che tra gli stessi estimatori della Compiuta sembra debba annoverarsi lo stesso Guittone, sarebbe però anacronistica ingenuità procurare di rintracciare nei suoi versi i segni d'un presunto romanzo autobiografico. Infatti, quando la poetessa lamenta ad esempio che il padre voglia maritarla a forza o rinchiuderla in un convento, si tratta senza dubbio di situazioni convenzionali, di gusto più o meno popolaresco.

Nota Bibliografica

IGNAZIO BALDELLI, *Dante e i poeti fiorentini del Duecento*, Le Monnier, Firenze, 1968.

ALBERTO CHIARI, *Bonagiunta da Lucca*, in *Indagini e letture*, Le Monnier, Firenze, 1954.

GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

GIANFRANCO CONTINI, *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico e italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Commissione per testi di lingua, Bologna, 1961.

CLAUDE MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1966.

MARIO MARTI, *Guittone d'Arezzo*, in *Realismo dantesco e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961.

VINCENT MOLETA, *The early poetry of Guittone d'Arezzo*, MHRA, Londra, 1976.

ANGELO MONTEVERDI, *Poesia politica e poesia amorosa del Duecento*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.

BRUNO PANVINI, *Le rime della scuola siciliana*, Olschki, Firenze, 1962-64.

ANTONIO E. QUAGLIO, *I poeti siculo-toscani*, in *La letteratura italiana*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

ACHILLE TARTARO, *Guittone e i rimatori Siculo-toscani*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano 1965

LA POESIA COMICA E BURLESCA

Accanto al filone illustre, dapprima siciliano e siculo-toscano, poi stilnovistico, il Duecento vede fiorire un po' ovunque una poesia di livello tecnico e tematico assai più dimesso, adatta al popolo – sebbene non sempre dettata da poeti del tutto privi di cultura letteraria – ed avente destinazioni pratiche: non fatta, cioè, per la lettura o la meditazione, ma per il canto e la recitazione (magari sulle piazze), a volte mimata o rudimentalmente sceneggiata. Sono testi di canzoni a ballo, dall'impianto musicale e dal contenuto evanescente, canti nuziali sotto forma di dialogo fra madri e figlie desiderose di sposarsi, sospiri di innamorati, serenate strofette destinate a rallegrare feste rionali o villerecce, nei cui temi si riflette, spesso con piacevole freschezza e con libertà di vocabolario, la vita di ogni giorno: litigi tra moglie e marito, tra suocera e nuora, tra cognate che si odiano a morte, oppure cognate che si accordano per tradire i loro mariti, lamenti di giovani andate spose ad un marito troppo vecchio; sono questi gli spunti più usati e più briosi.

Accanto a questo tipo di poesia si situa la produzione «giullaresca», cioè la produzione di cantastorie e di professionisti dello spettacolo che si esibivano sulle piazze, nei mercati o nei castelli dove, oltre al loro classico repertorio – fatto di giochi di prestigio, salti acrobatici, farse paesane, ecc. – presentavano anche canti buffoneschi e licenziosi che, in non rare occasioni, sapevano ben scimmiettare (se non addirittura parodiare) i modi della poesia d'arte. Di questi componimenti in funzione di parodia Dante, nel *De Vulgari Eloquentia*¹, ne cita alcuni esempi, quali il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, o la *Canzone del Castra*, scritta da un fiorentino (il Castra, appunto) a scherno del dialetto marchigiano, che narra in termini espressionistici un'avventura galante alquanto rozza. Vanno inoltre ricordati il *Serventese del Maestro di tutte l'arti*, scritto da Ruggieri Apugliese (ma di Siena), nel quale un giullare sciorina l'elenco delle sue abilità; il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, che narra le lotte nella Bologna del Duecento tra guelfi e ghibellini; il coevo *Serventese Romagnolo*, anch'esso di argomento municipale; il *Detto contro i villani* (ma il testo è quasi sicuramente trecentesco), che è espressione dell'atteggiamento di derisione del proletariato urbano nei confronti di quello campagnolo.

¹ in I, xi, 3.

La poesia burlesca toscana del secondo Duecento ha, come lo Stilnovo (della cui poetica intellettualistica si prende gioco), radici colte che affondano nella letteratura mediolatina. I “burleschi” riprendono atteggiamenti e motivi dei canti spregiudicati, maliziosi e mordaci di quei poeti che scrivono in un latino irregolare (talvolta quasi premaccheronico): sono tirate misogine, satire di costume, attacchi alla viziosità del clero, esaltazioni del vino, del gioco e dell’amore godereccio, lamenti per la volubilità della dea Fortuna; un materiale, insomma, che può addirittura coincidere talvolta con i temi trattati dalla letteratura moralistica, ma che viene presentato in modo umoristico e bellicosamente sfrontato.

I “burleschi” non sono però degli istintivi che rifuggono una consapevole ricerca stilistica ed una precisa elaborazione formale. Essi saggiamente le possibilità offerte dall’utilizzazione in poesia del registro popolare, della lingua colorita di tutti i giorni, dei toni grossolani; mescolano a fini comici le formule del linguaggio poetico aulico con il vocabolario corrente, così come, accettando alcune locuzioni stilnovistiche, ne rovesciano paradosticamente il valore, in quanto le inseriscono in un contesto sguaiato e plebeo. Questa sperimentazione stilistica si traduce in un insieme di atteggiamenti, di immagini, di temi, di toni, di formule che tendono a divenire tipici, organizzandosi in un insieme di regole pratiche costituenti lo *stile comico*, uno stile che già i retori medievali avevano definito teoricamente nei loro trattati², ma di cui nella tradizione letteraria italiana mancava finora l’attuazione: questo insieme di atteggiamenti comuni, di convenzioni osservate da tutti permette di parlare di una vera e propria *scuola realistica*, relativamente unitaria, le cui fonti d’ispirazione sono la vita popolana e la mentalità borghese, non idealizzate, ma anzi ritratte con robusta e scanzonata immediatezza, con il gusto del reale e del pittoresco, della trovata ridanciana e dello schizzo caricaturale.

L’esistenza di un retroterra colto e il riconoscimento dell’abilità formale dei *giocosi* non comportano evidentemente il loro degradamento né ad esclusivi ricettori del repertorio tematico tradizionale né a freddi letterati, chiusi fra una cultura libresco ed attitudini meramente stilistiche; anzi, questi poeti traducono in termini personali e caldi, accanto agli elementi utilizzabili della cultura precedente, gli spunti nuovi avvertibili

² Anche Dante nel *De vulgari eloquentia* perpetua la dottrina tradizionale della tripartizione degli stili, ed in particolare oppone alla maniera *tragica* dell’Eneide e delle grandi canzoni volgari, trattata in lingua illustre, la maniera *comica*, da trattarsi in lingua mediocre o umile. In fatto la soluzione di Dante sarebbe poi stata quella d’una *Commedia* il cui linguaggio potesse toccare l’intera gamma del reale dal sublime all’abbietto. La *Commedia* è fra l’altro comica per il suo metro, d’invenzione certamente dantesca, in cui si suol riconoscere l’impronta del serventesco, ma dove è pur visibile l’esperienza di certe terzine incatenate di sonetti.

nella società borghese del loro tempo: «costumanze più libere, un atteggiamento meno pedissequo verso le idealità politiche e spirituali dei padri, un contatto più frequente con ambienti sociali d'altre regioni e nazioni d'Europa, insomma un complesso più acuto di spregiudicatezza e di critica contro i vincoli di una società tramontante, chiusa nel suo sogno di purezza spirituale e di entusiasmo politico»³.

Tra i “burleschi” troviamo, in posizione un poco isolata, in quanto fiorentino, anzitutto Rustico Filippi che ha un repertorio di sonetti per metà satirico-caricaturale, e per metà cortese nel modulo siciliano; gli altri, attivi anche nel primo Trecento, sono per lo più senesi, a cominciare da Cecco Angiolieri, a cui si deve riconoscere senz'altro una parte non indifferente nella codificazione dei modi giocosi; senese è Meo de' Tolomei, che fu aspro vituperatore della madre e del fratello Mino, detto Zeppa, suo concorrente in politica e in affari; senese, l'autore anonimo della *Canzone del fi' Aldobrandino* (cioè del figlio di Aldobrandino); così come Giacomo de' Tolomei detto Granfione, il Musa, fino a Bindo Bonichi (1260 circa-1338) e a Folgóre da San Gimignano (1280 circa-1330 circa). Toscani, e personaggi ragguardevoli, sono Jacopo da Lèona (la cui morte, avvenuta nel 1277, fu pianta con sincera commozione da Guittone d'Arezzo), Forese Donati, l'aretino Cenne dalla Chitarra, il lucchese Pietro de' Faitinelli (1280 circa-1349), energico ed appassionato, specie nei sonetti politici, il fiorentino Pieraccio Tedaldi (1290 circa-1350 circa).

La tradizione giocosa si estende però anche al di fuori della Toscana, con centri principali nel Veneto (il trevigiano Niccolò de' Rossi, nato nel 1285 circa) ed a Perugia (Marino Ceccoli, Cecco Nuccoli).

L'esperienza burlesca, non fu sdegnata dagli stilnovisti (almeno come diversivo, come un gioco per saggiare la propria bravura nel registro realistico), e costituirà invece per Dante⁴ una tappa fondamentale per l'acquisizione dei mezzi stilistici necessari al “realismo” dell'*Inferno*. «Poesie comiche, per lo più sonetti, galleggiano nell'opera del Bolognese Guinizzelli, del Cavalcanti, di Cino. Dante, oltre che essere poeta comico in proprio, corrisponde con il più noto dei cosiddetti giocosi, Cecco Angiolieri (veramente ci sono conservati solo i sonetti di Cecco a Dante, non quelli di Dante a Cecco), nonché con il senese Meo Tolomei («Meuccio»). L'aspetto vernacolo del linguaggio comico è naturalmente meno appariscente in Toscana, regione destinata all'elaborazione della

³ G. Petrocchi:

⁴ Ci si riferisce alla *Tenzzone* con Forese Donati, la cui “paternità” è comunque contestata da qualche studioso, quasi fosse indegna di Dante.

lingua ufficiale (poesia dialettale non mancherà né a Firenze né a Siena, ma un paio di secoli dopo)»⁵.

⁵ G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, pag. 113, Sansoni, Firenze, 1978.

Rustico Filippi

Rustico Filippi, detto il Barbuto, è un fiorentino di cui sappiamo solo che fu ghibellino e che morì fra il 1291 e il 1300. Fu in relazione con altri letterati fiorentini, fra i quali Brunetto Latini, che gli dedicò il “Favolello” con parole di alta lode. Dei sonetti che ci restano di lui, una trentina hanno una tematica cortese tipica dei Siculo-toscani; un'altra trentina, assai più interessanti, sono di stile burlesco e satireggiano, in un lingua espressiva e ricca di fiorentinismi, personaggi anche noti del tempo.

Cecco Angiolieri

Di cospicua e nobile famiglia senese – il padre Angioliero era stato banchiere papale e priore – Cecco nacque verso il 1260. Nel 1281 fu multato due volte per essersi allontanato senza permesso dall'esercito guelfo che assediava Turri, in Maremma, e un'altra volta l'anno successivo per essere stato trovato in giro per Siena oltre l'orario del "coprifuoco". Nel 1288 militò, con il padre, nella guerra contro Arezzo e fu forse a Campaldino, dove potrebbe aver conosciuto Dante Alighieri, al quale, tra il 1289 e il 1304, inviò tre sonetti. Nel 1291 fu processato ed assolto per aver partecipato ad una rissa in cui era rimasto ferito un certo Dino da Monteluco. Prima del 1296 si allontanò da Siena e forse visse a Roma, presso un cardinale mecenate. Non si conosce la data della sua morte; sappiamo, tuttavia, che essa avvenne prima del 1313, poiché sul principio di quell'anno alcuni suoi figli rinunciano all'eredità, gravata da forti ipoteche.

Con questi dati d'archivio sembrerebbe consuonare il suo canzoniere, tutto percorso da un ghigno atrabiliare, in cui il rimatore ostenta le sue qualità di donnaio, beone e giocatore – sfortunato ai dadi come in amore – la sua misantropia ed il suo odio per il padre, avaro e troppo longevo, le lagnanze per la miseria e il suo romanzetto amoroso con l'avidissima Becchina. I suoi sonetti, però, non sono brutalmente realistici, ma traducono in termini di stile "burlesco", quindi con deformazioni ed amplificazioni in direzione comica o tragica, fatti e sentimenti certo non fittizi: partecipazione autobiografica e modi della tradizione letteraria, soprattutto della poesia in latino dei Goliardi, sono compresenti nella sua poesia.

«A riesumarlo fu il più autorevole rappresentante del metodo storico, Alessandro D'Ancona, il quale lo rappresentò come un "umorista" di quelli che mescolano "il riso ed il pianto", o, come altri avrebbe detto, uno scapigliato o *poète maudit*. Questa interpretazione romantica fu corretta in senso istintivamente giocoso anzitutto dal Pirandello, e la rettifica fu compiuta dalla critica successiva, culminante nel Croce (per cui si tratterebbe di autobiografia ideale, "per esagerazione di sentimento o per vanteria o per bramosia o per far ridere"). La corretta analisi della perizia con cui l'Angiolieri tratta lo stile comico, nella cornice d'una legittima tradizione retorica, sta però ora creando, in

antitesi al luogo comune danconiano dello “sventurato che piange”, quello del puro letterato, indubbiamente non meno unilaterale»⁶.

Fermo restando, comunque, che la realtà della sua sregolatezza è provata tanto dai documenti che lo concernono, quanto dal tono di esperienza vissuta che caratterizza la sua produzione, la sincerità di Cecco va valutata tenendosi equidistanti dall’interpretazione immediatamente autobiografica cara alla critica romantica, come da un totale rovesciamento di questa impostazione, quasi che Cecco, e con lui i “burleschi”, non compissero altro che un’operazione letteraria a freddo, o per mero gusto del *divertissement* o dello scandalo.

⁶ G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, pag. 116, Sansoni, Firenze, 1978.

Folgóre da San Giminiano

Folgóre (cioè “splendore”) è il soprannome d’un Giacomo da San Giminiano, cavaliere, nato poco prima del 1280, noto archivisticamente per le sue prestazioni militari dal 1305 e già morto nel 1332. I suoi sonetti, politici e non, alludono a persone e fatti dei due primi decenni del Trecento, da cui traspare il suo vivace guelfismo. Particolarmente celebri sono le sue *Corone* di sonetti sui piaceri augurabili per i giorni della settimana (anteriore al 1308), per i mesi dell’anno⁷ (1309 circa) ed una incompiuta sulle virtù del cavaliere, nella quale si descrive in modo icastico l’ideale d’una società cavalleresca. Nella sua produzione «è indubbia una grazia, nella comunicazione con la natura, che non facilmente s’incontra dopo i classici, ad esempio gli elegiaci quali Tibullo, e prelude a toni rinascimentali»⁸. Il suo realismo suppone un estremo affinamento stilistico, che lo ha fatto talvolta avvicinare agli stilnovisti.

⁷ Le due serie di sonetti derivano dal genere provenzale detto anche del *plazer* che consiste in componimenti in cui si elencavano una serie di situazioni piacevoli nell’ambito laico e mondano; il contrario del *plazer* era l’*enueg*, cioè la noia, il fastidio.

⁸ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Tomo II, pag. 403, Ricciardi, Milano, 1960.

Cenne da la Chitarra

Cenne o Bencivenni, detto dalla Chitarra perché giullare, è un aretino citato in documenti del 1321-1322 e morto prima del 1336. La sola opera che ci resta di lui è una parodistica *Corona* di sonetti, in stile tipicamente burlesco, responsiva alla *Corona* sui mesi del contemporaneo Folgóre da San Gimignano, e che trasforma in *enueg* i *plazer* che quest'ultimo aveva cantato per ogni singolo mese.

Così, mentre Folgóre esalta i divertimenti ed i piaceri tipici dell'aristocrazia trecentesca toscana, una «brigata nobile e cortese», come egli stesso la chiama nel sonetto introduttivo, Cenne porta alle estreme conseguenze la parodia, rovesciando completamente la visione, tanto che i protagonisti divengono una «brigata avara e senza arnese», quindi una comunità di corrotti e pervertiti, che abitano in tuguri e paludi. Chiaramente, quello di Cenne, è un discorso polemico verso un mondo cortese ormai avviato ad un declino inevitabile e la sua opera si rivela preziosa, non tanto dal punto di vista letterario, quanto da quello culturale e dei costumi.

Nota Bibliografica

FABIAN ALFIE, *Comedy and Culture. Cecco Angiolieri's Poetry and Late Medieval Society*, Northern Universities Press, Leeds, 2001.

GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

BRUNO MAIER, *La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri*, Cappelli, Bologna, 1947.

MARIO MARTI, *Cecco Angiolieri*, in *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953.

MARIO MARTI, *La coscienza stilistica di Rustico di Filippo e la sua poesia*, in *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953.

LUIGI PEIRONE, *La coscienza dello stile "comico" in Cecco Angiolieri*, Sabatelli, Savona, 1979.

GIORGIO PETROCCHI, *I poeti realisti*, in *La letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

FRANCO SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Editrice Antenore, Padova, 1983.

ANTONIO E. QUAGLIO, *La poesia realistica*, in *La letteratura italiana*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

NATALINO SAPEGNO, *Il Trecento*, Vallardi, Milano, 1942.

LA POESIA DIDATTICA, MORALE E RELIGIOSA

La poesia moraleggiante dell'Italia settentrionale

Nell'Italia settentrionale si sviluppa, a partire dalla fine del XII secolo, una letteratura in versi di carattere moralistico o edificante, la cui tematica e i cui modi espressivi sono tali da interpretare le idealità e da accontentare i gusti di un pubblico assai largo. Sono sermoni contro il vino, contro il giuoco, contro i vizi in genere, aneddoti morali, regole di galateo, tirate misogine, rappresentazioni terrificanti e grossolane delle pene infernali: una materia che, se alla lontana risale in gran parte alla Bibbia, non esclude l'utilizzazione di materiale contemporaneo e, soprattutto, si presenta sostanzialmente conforme ai moduli e ai temi della tradizione moraleggiante mediolatina e francese.

Si tratta di un insieme poeticamente non molto rilevante e d'ispirazione collettiva, in cui infatti abbondano gli scritti anonimi, come gli *Insegnamenti a Guglielmo*, provenienti da Verona; i veneti *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* – lungo elenco di malefatte del genere femminile, da Eva a Medea, dalle figlie di Lot a Erodiade; il poemetto su *La caducità della vita umana*; gli scritti, anche in latino e talvolta di materia civile, oltre che agiografica e moraleggiante, del cosiddetto Anonimo genovese, la cui vena più personale si manifesta però nella poesia personale d'occasione, cioè nella tagliente epigrammaticità dei «motti».

A parte il caso di Bonvesin, la produzione firmata non raggiunge livelli più alti: né lo *Splanamento de li Proverbii di Salamone* o le *Noie* – lista disordinata e piatta degli aspetti spiacevoli del mondo – del cremonese Girardo Patecchio; né la serie di esempi morali che costituiscono il *Libro* di Ugucione da Lodi; né le infantili descrizioni del Paradiso e dell'Inferno che danno materia al *De Jerusalem caelesti* e al *De Babilonia civitate infernali* del frate minore Giacomino da Verona; né tanto meno i 2500 versi del *Sermone* di Pietro da Bescapé (intorno al 1260), possono aspirare a rompere il complessivo grigiore della poesia didattica settentrionale.

La poesia religiosa umbra

Se nel Nord le istanze religiose appaiono come sommerse dagli intenti moralistici e educativi, esse si manifestano allo stato puro nella poesia umbra della lauda. La spiritualità del XIII secolo più che da forme raccolte e individualistiche di devozione è caratterizzata, specie nell'Italia centrale, da tendenze espansive e collettive, che si esprimono in manifestazioni di massa, nella costituzione di larghe comunità di devoti, nell'ardente spirito di proselitismo, nella esplosiva diffusione degli ordini mendicanti: quello Domenicano, più impegnato sul piano della cultura (è l'epoca in cui l'eterno contrasto fra scienza e fede, cioè fra aristotelismo e rivelazione, trova la sua sistemazione razionalistica nell'immensa opera di san Tommaso d'Aquino), e quello Franciscano, più istintivamente vicino alle classi umili e dottrinarmente fedele all'impostazione agostiniana e quindi fiducioso in un contatto spontaneo e semplice con Dio. San Francesco non introduce nella spiritualità cristiana tradizionale vistose innovazioni, ma «organizza in una severa disciplina e in una forma comunitaria più moderna le diverse e spesso confuse aspirazioni che egli trovava vive nell'ambiente religioso tra il secolo XII e il XIII»¹: il suo programma moderato riesce ad evitare il conflitto con l'autorità papale. Con quella domenicana (si ricordi la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, una raccolta di vite di santi che incontrò larghissimo successo) nasce la letteratura francescana, un filone vitalissimo di opere ascetiche, devote, agiografiche (come la *Legenda prima*, 1229, e l'ampliata *Legenda secunda*, 1246-1447, di Tommaso da Celano, in cui è narrata la vita del santo), che, scritte per lo più in latino, raggiungono però spesso ampia diffusione grazie a fortunati volgarizzamenti. Soprattutto, lo spirito francescano agisce assai presto sulla letteratura della lauda, promossa, a partire dal 1259-1260 dalle compagnie di Disciplinati umbri.

«Tecnicamente riceve il nome di “lauda” (piuttosto che di “laude”) una canzone a ballo di argomento sacro, con le stanze destinate a un solista o a un gruppo, la ripresa, ovviamente ripetuta dopo ogni stanza, al coro»². Esempi di lauda di tipo arcaico, cioè in

¹ Giorgio Petrocchi, *Le origini e il Duecento*, p. 632

² Gianfranco Contini, *La letteratura delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 197.

forma di giaculatorie, erano in uso già sugli inizi del Duecento presso confraternite fiorentine e bolognesi; una lauda è il Cantico di San Francesco; laude di tipo particolare si recitarono anche durante l'anno dell'Alleluia (1233), quando, a seguito della predicazione degli ordini mendicanti, un vasto moto di manifestazioni religiose si produsse in Italia, da Parma a Cassino: si recitavano pubblicamente versetti a glorificazione della Trinità intercalati dalla ripetizione di «Alleluia». Ma la storia della lauda vera e propria si fa risalire, con colore più o meno leggendario, a un perugino di formazione francescana, Ranieri Fasani, e all'anno 1260, cioè con l'anno che le profezie di un abate cistercense calabrese, Gioacchino da Fiore (1145 circa-1202) – profezie raccolte soprattutto dall'ambiente francescano – indicavano come data d'inizio del regno dello Spirito Santo o del Quinto Vangelo, succeduto al regno del Padre (epoca dell'Antico Testamento) e a quello del Figlio: l'avvento della terza età, che sarebbe stata contraddistinta dal trionfo del perfetto amore, segnò l'inizio di un vasto movimento di penitenza pubblica e di autoflagellazione che, partito da Perugia, si diffuse rapidamente in tutta l'Umbria, per poi estendersi in direzione di Roma, dell'Emilia e del Veneto. I devoti, riuniti in confraternite laiche (i Flagellanti o Battuti o Disciplinati), accompagnavano le loro pratiche ascetiche con il canto corale di laude, la cui struttura riproduceva, non senza intenzione implicitamente polemica, quella della canzone a ballo profana, di argomento sovente licenzioso. Anche quando la «disciplina» corporale cessò, il canto delle laude restò l'attività principale delle innumerevoli compagnie sorte un po' dappertutto; da ciò la comodità, per ogni gruppo, di avere registrati in compilazioni scritte i canti diffusi dapprima solo oralmente: nascono così i laudari.

I Laudari

Il laudario più antico che ci resti, poiché cade ben addietro nel Duecento, è quello di Cortona: tanto prezioso poiché è fornito di melodie; duecenteschi sono anche quelli di Borgo San Sepolcro e di Gubbio, così come duecentesco è quello jaconico. Gli altri laudari, anche se eventualmente conservano qua e là testi arcaici, sono trecenteschi e quattrocenteschi. Le laude sono generalmente anonime e traducono una spiritualità in genere rudimentale ma ardente, un'ispirazione impersonale ma infuocata di mistico ardore: si ispirano ad episodi evangelici, intessono lodi della Vergine, dei martiri, dei santi, invocano la Trinità, lamentano la corruzione del secolo, predicano l'amore verso il prossimo. Il loro carattere responsoriale, cioè il fatto che siano cantate alternativamente da un solista (o da un piccolo gruppo di solisti) e dall'insieme dei fedeli, spiega il progressivo diffondersi, accanto alle tradizionali, di laude drammatiche, includenti cioè dialoghi fra due o più personaggi, su cui viene presto ad inserirsi una rudimentale messa in scena. La prima di queste laude drammatiche è il *Pianto della Madonna* di Jacopone: ma l'evoluzione verso vere e proprie forme teatrali è un fenomeno trecentesco, che muove presumibilmente da Perugia e il cui peso è determinante per la nascita della «sacra rappresentazione».

Anonimo veneto

L'anonimo poemetto didascalico *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, contenuto in un importante manoscritto forse effettivamente di origine veneta (e non lombarda, come pure si era creduto), è probabilmente il più antico testo in italiano che si conosca in quartine monorime di alessandrini³ (dove il primo emistichio, sebbene non costantemente, è sdrucchiolo). In tale metro, che era assai diffuso soprattutto in Francia, è composto il misogino *Chastiemusart* (cioè *Ammaestramento dello stolto*) al quale si ispirano appunto i *Proverbia*, interpolandovi esempi di animali e aneddoti letterari e storici. «La maggior parte degli eventi citati appartiene, rilevò il Torraca, al primo decennio della seconda metà del Millecento, *terminus a quo*, probabilmente assai vicino, per la redazione dei *Proverbia*»⁴.

³ L'alessandrino deve il suo nome al poema francese *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay della fine del XII secolo, dove questo tipo di verso venne utilizzato per la prima volta. Nella metrica francese e provenzale è un verso composto da un doppio senario (o esasillabo, cioè di sei sillabe); nella metrica italiana, invece, al senario si sostituisce il settenario (verso di sette sillabe); quindi l'alessandrino – detto anche “martelliano” – altro non è che un verso di quattordici sillabe formato da due parti giustapposte (due settenari, appunto), indipendenti l'una dall'altra, che si dicono emistichi. Alcuni studiosi chiamano questo metro anche con il nome di *tetradecasillabo*.

⁴ Gianfranco Contini, *La letteratura delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 127.

Girardo Patecchio

L'autore del *Liber Taediorum* (citato con gran lode da fra Salimbene da Parma), Girardo Patecchio, fu notaio a Cremona e viene considerato come uno dei rappresentanti del Comune di Cremona in occasione, il 9 luglio 1228, della stipulazione di un trattato di alleanza con Parma a danno di Piacenza. Oltre al *Liber taediorum*, di lui si conserva anche uno *Splanamento de li proverbi de Salomone*, in distici di alessandrini, un po' sul genere dei *Proverbia* dell'anonimo veneto che Girardo evidentemente ben conosceva. Questo capitolo cremonese della vecchia letteratura in volgare settentrionale, del quale il Patecchio è il principale esponente (ma non il solo rappresentante), ha infatti un aspetto didattico-moraleggiante, non senza venature umoristiche, e la lingua – rispetto a quella dei *Proverbia* – è assai più lombarda, ed inclina spesso verso una caduta delle vocali finali.

Per quanto attiene alle materie trattate, lo *Splanamento* è un poemetto di argomento biblico, costituito da 606 versi alessandrini rimati a coppie. Raccoglie insieme una serie di insegnamenti morali divisi per argomento, in cui i proverbi biblici attribuiti al re Salomone sono mescolati con altri testi simili di argomento popolare; il *Liber taediorum* (o *De taediis*), invece, è un'opera che raccoglie e presenta in versi i fastidi della vita, ispirandosi al genere provenzale dell'enueg; non ci si sofferma eccessivamente su indicazioni moralistiche, ma al contrario viene proposta vivacemente la passione tipica dell'autore per i costumi cortesi. «L'enueg provenzale (da cui il nostro noio o enoio, con la relativa famiglia lessicale) è una canzone-serventese che elenca cose fastidiose il rovescio del cosiddetto plazer: ne fu specialista un rimatore alverniate dell'ultimo Millecento, il Monaco di Montaudon, a cui il Patecchio, pur non servilmente, si tiene vicino, anche nella forma»⁵.

⁵ Gianfranco Contini, *La letteratura delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 130.

Giacomino Da Verona

Di Giacomino da Verona sappiamo molto poco, e quel poco che è noto è direttamente tramandato da Giacomino medesimo nella penultima quartina del *De Babilonia civitate infernali*: "Iacomin da Verona de l'Orden de' Minori". Era dunque un francescano vissuto nella seconda metà del XIII secolo, che non dovette, comunque, prendere parte ad uffici pubblici o ad incarichi di carattere ecclesiastico all'interno dell'ordine francescano. Come tutti gli ecclesiastici conosceva sicuramente la lingua latina, anche se utilizzava il dialetto veronese stretto per poter comunicare con il suo uditorio, popolani in gran parte analfabeti. È quindi molto probabile che egli utilizzasse parte dei suoi poemetti durante le prediche o nelle funzioni religiose del sabato e della domenica. Ma non ci è noto né il convento in cui risiedeva o la chiesa in cui predicava. Non è neppure confermato, sebbene l'eventualità appaia alquanto fondata, che Giacomino da Verona abbia conosciuto Dante Alighieri durante la tappa veronese del suo esilio (1316-1318).

Di lui ci restano due poemetti didascalici in quartine monorime di alessandrini, il *De Jerusalem caelesti* e il *De Babilonia civitate infernali*. Altri poemetti edificanti in vario metro, certamente veronesi, che a volte vengono riportati di seguito ai due maggiori, e sono loro collegati da affinità stilistiche, sono stati supposti del medesimo autore.

«Jerusalem e Babylonia sono una rappresentazione popolare delle due città escatologiche, Paradiso e Inferno rispettivamente, trattate nell'Apocalisse che appunto fra Giacomino si affretta a citare (anche se ricorre pure ad altre fonti). Essi si inquadrano perciò in quella parte del repertorio d'oltretomba che era meno lontana nel momento in cui venne ideata l'affabulazione della *Commedia* dantesca. Sull'inizio del *De Jerusalem* l'autore invita coloro che leggono "en le scripture sante", i maestri di teologia insomma, a non disprezzare i componimenti di questo genere: un genere dunque divulgativo, nella specie di gusto francescano (o più esattamente minoritico), destinato alle folle ignare di latino. Questo carattere appare chiaro nella tecnica adoperata. Compare alle quartine dei *Proverbia* e di *Bonvesin*, quelle di Giacomino danno luogo più spesso alla semplice assonanza in luogo della rima perfetta, e l'emistichio settenario ha, non di rado una sillaba

in meno (il rientro dell'inizio dà a questo fatto un'evidenza tipografica immediata). Il linguaggio è, con intensità, specificamente veronese»⁶, rozzo ma efficace per lessico e dialoghi, con figurazioni ingenuamente realistiche. Entrambi i poemetti, nei quali vengono descritte le gioie dei beati e le pene dei dannati, esprimono, con uno stile umile, un'ingenua concezione dell'aldilà: nel primo lavoro si descrivono le pene dell'inferno, mentre nel secondo vengono messe in evidenza le gioie dei beati. In entrambi i casi si fa ricorso a rappresentazioni che intendono colpire l'immaginario popolare e che per questo attingono dalle fantasie più diffuse. Il Paradiso viene descritto come luce pura ed eterna, un luogo attraversato da canti e musiche dolci, con mura di perle, fiumi d'oro, fontane d'argento e un panorama indescrivibile, che l'autore prova a "scomporre" in elementi del mondo reale; l'Inferno, invece, è una città di fuoco e rovi, con draghi e demoni orrendi, nel quale hanno luogo terribili torture e dove riecheggiano lamenti e urla strazianti.

⁶ Gianfranco Contini, *La letteratura delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 134.

Bonvesin da la Riva

Bonvesin da la Riva nasce con ogni probabilità a Milano dopo il 1240 (la Riva è certo quella di Porta Ticinese, dove risulta abitasse la sua famiglia e dove egli stesso compererà una casa nel 1291) è la maggiore personalità letteraria dell'Italia settentrionale del Duecento. Terziario (quindi “frate” ma coniugato più volte) nell'Ordine degli Umiliati (ordine sospetto di eterodossia per estremismo proletario, dovuto ai suoi rapporti con le maestranze dell'industria tessile), fece parte dei decani dell'Ospedale nuovo e fu attivo come scrittore soprattutto nei decenni dal 1270 al 1290; la sua morte va collocata fra il 1313 e il 1315. Era un insegnante privato di grammatica, proprietario, come risulta da un suo testamento, non solo della propria scuola ma anche degli arredi e dei libri. Questa professione di insegnante privato, che è ampiamente documentata – anche in tempi precedenti – nei maggiori centri commerciali della penisola (Genova, Venezia, Firenze, ecc.), era evidentemente rivolta ai figli della ricca borghesia. Un dato questo che si ricava anche dal poemetto latino *De vita scholastica*, che Bonvesin dedicò alla propria professione e che godette di una larga diffusione, tanto da giungere alla stampa ancora in epoca umanistica.

Fra i suoi scritti in latino eccelle, per perizia retorica nel maneggio della prosa, il trattato elogiastico *De magnalibus urbis Mediolani* che, scritto nel 1288, costituisce forse il coronamento della sua carriera di scrittore: vi si celebrano con orgoglio campanilistico i fasti civili e religiosi di Milano, con descrizioni minuziose di questa città e dei suoi abitanti.

Più interessanti per noi sono gli scritti in milanese, cioè i vulgaria, destinati ad una borghesia morigerata, ma tutt'altro che priva di umorismo: si tratta di una ventina di poemetti, tutti in corrette quartine di alessandrini per lo più monorime, fra i quali troviamo, da un lato, opere in forma di contrasto o dispute dialogiche a carattere morale, allegorico, teologico fra l'anima e il corpo, la morte e l'uomo, la Madonna e Satana, la rosa e la viola, la mosca e la formica oppure fra i mesi dell'anno, impreziositi dall'abile alternanza dei toni descrittivi, a volte grotteschi e leggeri, a volte meditati ed esemplari; dall'altro, opere morali (come l'*Expositiones Catonis*, traduzione dei *Disticha Catonis*) o

agiografiche (come la Vita beati Alexi e quella di Giobbe) e sulle cortesie conviviali (De quinquaginta curialitatibus ad mensam, una specie di galateo medievale, vivace e realistico, inserito nella tradizione manualistica del tempo).

Ma il più celebre dei vulgaria è il Libro delle Tre Scritture, in cui sono descritte le miserie dell'uomo e le dodici pene dell'Inferno («scrittura nera»), la passione di Cristo («scrittura rossa») e il Paradiso («scrittura dorata»): sempre accuratissimo dal punto di vista retorico il Libro tocca momenti di vera poesia nella narrazione di «miracoli» o «esempi» inseriti a illustrazione delle parti teoriche e dottrinarie.

«Quanto alla lingua adoperata (e si tratta di un'impresa meritoria, sprovvista per quel che pare di precedenti autorevoli, almeno in Milano) essa conferma il carattere insieme colto e ben municipale dell'autore. La ricopre un velo latineggiante, ma che spesso non va oltre la grafia. [...] Tutte le vocali finali, tranne le più facilmente caduche, sono scritte; ma il metro prova che esse, a parte la salda -a si conservano a fin di verso e in genere davanti a forte pausa, mentre sono suscettibili di caduta all'interno dell'emistichio»⁷.

⁷ Gianfranco Contini, *La letteratura delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 139-140.

Anonimo Genovese

Colto poeta (insieme a Bonvesin il più importante del Nord Italia) del primo Trecento che compone non solo in volgare, ma anche in latino, e che ci ha lasciato dei Motti sentenziosi, e spesso scanzonati, nei quali si avverte l'orgoglioso confronto tra Genova e Venezia e l'eco delle contese marinaresche. Infatti, «come Bonvesin, anche l'Anonimo partecipa intensamente alla vita comunale, esaltando la sua città, ma non nella separata sede d'un trattato elogiastico, bensì in rime politiche, le quali si mescolano alle agiografiche e sermoneggianti (dove appunto non mancano i 'contrastì', fra Estate e Inverno, fra Gola e Ragione, fra Venerdì e Carnevale), e ora fanno l'encomio generale di Genova, ora glorificano i suoi maggiori fatti d'arme nella vittoriosa lotta con Venezia sulla fine del secolo, eliminata la concorrenza di Pisa. Questi versi [...] non sono tuttavia la cima della produzione dell'Anonimo, che andrà riconosciuta piuttosto nella poesia d'occasione sì, ma privata, nell'epigramma, in quello che egli stesso chiama "motto". Poesia d'occasione ed epigramma, attestato d'un umore vivace, risentito ed episodico, definiscono un temperamento assolutamente incomparabile nell'Italia duecentesca (ove non si voglia, rompendo i quadri della letteratura e del puro volgare, ricorrere a fra Salimbene); e si capisce che, guardando ancor più alla sostanza estemporanea della raccolta che al suo aspetto inorganico (tolto il pio inizio), si sia potuto discorrere di "diario". Il fatto è tanto più rilevante perché l'Anonimo adopera un linguaggio, a quanto se ne sa, vergine d'ogni uso poetico (se si eccettua quello fattone un secolo avanti dal trovatore provenzale Rambaut de Vaqueiras nel contrasto bilingue con la donna precisamente genovese e nel discorso plurilingue). La sua cultura volgare, d'altronde, non sembra attenersi allo schema di altri volgari italiani, ma alla filigrana occitanica, come prova quel suo componimento (*De quodam provinciali translato in lingua nostra*) in cui il Lega ha mostrato una parafrasi di Falquet de Romans, operoso nell'Italia settentrionale un po' più di mezzo secolo prima»⁸.

La lingua utilizzata dall'Anonimo è, più che un volgare italiano (dal quale la lingua genovese prenderà le distanze anche nei secoli successivi), un vero e proprio volgare

⁸ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo I, pag. 713-714

ligure (cioè un'arcaica base della moderna lingua genovese): molti termini da lui utilizzati, anche inusuali, sono presenti ancor oggi; altri, invece, se ne discosteranno. Va comunque notato che – per quanto l'Anonimo si esprima in un genovese arcaico – il linguaggio appare già ben delineato e definito, segnale che la Repubblica di Genova, oltre che autonomia politica, era riuscita a donare al suo popolo anche una lingua che avrebbe dato origine ad una letteratura durata più di settecento anni e ancora ininterrotta.

Per ciò che attiene più propriamente al metro dei versi, l'Anonimo rifugge la quartina di alessandrini (tanto cara a Bonvesin) e sceglie l'ottonario-novenario, organizzato in quartine a rime alterne o incrociate (*abab*, *abba*), o addirittura monorime. Non mancano poi strofette organizzate sulle stesse rime, come le coblas unissonas della lirica provenzale.

Jacopone da Todi

Secondo un'antica biografia, certo per buona parte leggendaria, fra Jacopone, al secolo Jacopo de' Benedetti, nacque da Iacobello tra il 1230 e il 1236 a Todi, studiò legge probabilmente all'università di Bologna ed intraprese la professione di notaio e procuratore legale, conducendo una vita mondana e godereccia. Nel 1267 sposò Vanna, figlia di Bernardino di Guidone conte di Coldimezzo. La moglie morì l'anno seguente per il crollo di un soffitto durante una festa da ballo, ed al ritrovamento sul corpo di lei di un cilicio, portato per penitenza all'insaputa del marito – «fo sì percosso nella mente e compunto nel core e alienato de tutti li sentimenti che mai più parve omo razionale, ma como ensensato e attonito andava fra la gente»: abbandonò dunque la vita mondana, la professione, la famiglia, donando tutto ai poveri, «perfino alli panni de colore che isso usava, e pigliò per vestimento uno certo abito romito, secondo uno bizocone» (cioè come un bizzoco, un frate laico). Ebbe così inizio quella che venne chiamata la sua “santa pazzia” e per dieci anni condusse vita di penitenza. nel 1278 fu accolto, non senza difficoltà certo dipendenti dalle incredibili stranezze a cui lo portava il suo assillante desiderio di umiliarsi, nell'ordine dei Minori francescani ed entrò nel convento di Pontanelli, presso Terni. Era l'epoca delle aspre lotte fra i Conventuali, moderati, e gli Spirituali (o "fraticelli"), favorevoli ad un'interpretazione estremistica, dura, rigorista della regola di San Francesco: Jacopone si schierò con questi ultimi e nel 1294 fu tra i fautori della scissione dell'ordine, che inviarono in merito una legazione a Celestino V, il quale riconobbe ufficialmente gli Spirituali come Ordine con il nome di *Pauperes heremitae domini Celestini*. Ma il nuovo papa Bonifacio VIII⁹, acerrimo nemico delle correnti più radicali della Chiesa, non appena eletto, abrogò le disposizioni del suo predecessore e la congregazione dei *Pauperes* venne così sciolta. Nel maggio 1297 Jacopone fu tra i firmatari del *Manifesto di Lunghezza*, ispirato dai cardinali Jacopo e Piero Colonna, che contestava la validità dell'elezione di Bonifacio VIII¹⁰ e chiedeva la

⁹ Dieci giorni dopo l'abdicazione di Celestino V, secondo le disposizioni gregoriane stabilite dallo stesso, il Conclave si radunò nel Castelnuovo di Napoli il 23 dicembre 1294; fu brevissimo perché già il 24 si raggiunse la maggioranza dei due terzi e fu eletto il cardinale Benedetto Caetani, che assunse il nome di Bonifacio VIII.

¹⁰ Si ricordi Inf. XIX.

convocazione di un concilio. Il papa scomunicò i firmatari con la bolla *Lapis abscissus* ed assediò la città di Palestrina, dove si erano rifugiati i colonnesi e da dove Jacopone gli indirizzò la violenta epistola in versi *O papa Bonifazio, molt'hai jocado al monno*: dopo un anno e mezzo di resistenza la città cadde e Jacopone fu spogliato del saio, processato, condannato all'ergastolo e imprigionato nel carcere conventuale di san Fortunato a Todi. Solo alla morte di Bonifacio, nel 1303, fu liberato per all'atto di indulgenza compiuto nei suoi confronti nel 1303 dal nuovo papa Benedetto XI. Visse gli ultimi anni a Collazzone presso Todi, dove morì la notte di Natale del 1306, nell'ospizio dei Frati Minori annesso al convento delle Clarisse. In latino ci restano di lui l'epistola a fra Giovanni della Verna e, se veramente è suo, lo *Stabat Mater*.

Temperamento teso ed ardente, appassionato ed impetuoso, non sereno e contemplativo come il fondatore del suo ordine, Jacopone non è un “primitivo”, ché anzi ebbe un'estesa conoscenza di testi teologici e mistici (i Vittorini¹¹, San Bonaventura, Ubertino da Casale); ma la sua concezione del divino non è assimilabile a nessuna delle posizioni spirituali ed ascetiche del suo tempo. «La sua esperienza religiosa si fonda sull'analisi sincera di se stesso, delle proprie condizioni di peccatore e di credente, dei momenti di esaltazione sfrenata e di entusiasmo, di aspirazione e di amaro ripiegamento nell'interiorità della coscienza. Le laude, se pur non si dispongono nella ordinata serie narrativo-morale di “storia di un'anima”, attingono continuamente alla memoria personale, e trovano nella contemplazione della miseria umana il motivo sollecitatore di una vigorosa disciplina ascetica»¹². Sul tronco di questa esperienza, concentrata e profondamente vissuta, irta di levate polemiche e satiriche, di ribellioni, di amarezze, di visioni apocalittiche, aliena dalle tonalità medie ed enunciative perfino nei componimenti didattici ed invece tutta esclamativa ed esaltata nella costante tensione a Dio, Jacopone può innestare fermenti di religiosità popolare e spunti tematici della poesia etico-religiosa mediolatina, motivi tradizionali dell'innologia e toni e stilemi della poesia aulica profana: su questi materiali compositi la sua individualità prepotente imprime di colpo il marchio dell'inconfondibilità. La traboccante effusione sentimentale non è tuttavia da intendere come una “confessione”, in senso moderno, come lo sfogo gratuito di un'anima che si mette a nudo, bensì, medievalmente, come la comunicazione, l'offerta agli altri, e prima di tutto ai confratelli, di un'esperienza esemplare ed educativa, *pro consolatione et*

¹¹ Canonici regolari di Saint-Victor a Parigi.

¹² Giorgio Petrocchi.

profectu novitiorum studentium.

Nel suo laudario le gioiose lodi alla Vergine si mischiano ai toni sofferenti e amaramente sarcastici che egli indirizza agli altri ed a se stesso. Se il messaggio di San Francesco, anche nei momenti di sofferenza, ci giunge pacificato e serafico, quello di Jacopone ci pone di fronte al desiderio, inesausto e dolente, del Cristo. Egli oppone la penitenza al piacere, la “santa follia” alla cultura presuntuosa: le vanità mondane sono continuamente smascherate nell’ammonimento della morte e del fuoco eterno. «La teologia a cui Jacopone si rifà è una teologia non positiva ma negativa, in quanto Dio vi è definito solo per opposizione alla qualità del finito, ed è perciò non-Essere piuttosto che Essere: non ente di ragione, ma termine di azione, l’unione con Dio, tecnicamente detta “trasformazione”, che è un rovesciamento della natura umana. Al tema dell’amore divino fa contrappeso nel laudario jacobonico la considerazione satirica della realtà, violentemente negata nei suoi tradizionali aspetti mondani, di cui è denunciata la caducità e vanità, e nelle specifiche tentazioni del religioso, che sono il farisaismo e la *libido sciendi*. In possesso di buona cultura, fosse pure per rifiutarla, Jacopone per solito non ricorre al latino [...]: ricorre, con intenzione di accusata espressività, non di rado grottesca, alla parlata dei poveri di cultura, al suo dialetto umbro»¹³.

Dal punto di vista stilistico Jacopone è caratterizzato principalmente dalla tendenza alle enumerazioni (famosa quella delle malattie: *O Segnor, per cortesia / manname [mandami] la malsania. / A me la freve [febbre] quartana, / la contina e la tetzana, / la doppia cotidiana / co la granne etropesia [idropisia]*), alle ripetizioni tautologiche tipiche dei mistici («*Empreso [appreso] ha novo lenguaio, / che non sa dir si no: Amore*»; «*Clama lengua e core: Amore, amore, amore!*») e soprattutto alla sintassi slegata ed ellittica, non rifuggente dall’anacoluto: fenomeni tutti coerenti con il carattere affettivo, traboccante, interiettivo del suo canto.

¹³ Gianfranco Contini, *La letteratura delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 200-201.

Nota Bibliografica

ROSANNA BETTARINI, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Sansoni, Firenze, 1969.

GIANFRANCO CONTINI (a cura di), *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, Società filologica romana, Roma, 1941.

GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

V. DE BARTHOLOMAEIS (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Le Monnier, Firenze, 1943.

GIOVANNI GETTO, *Il realismo di Jacopone da Todi*, in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1967.

GIOVANNI GETTO, *Letteratura e critica nel tempo*, Marzorati, Milano, 1954.

ARRIGO LEVASTI, *Mistici del Duecento e del Trecento*, Rizzoli, Milano, 1960.

FERNANDO LIUZZI, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Libreria dello Stato, Roma, 1935.

Ernesto MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, a cura di FELICE ARESE, Dante Alighieri, Roma, 1955.

ANGELO MONTEVERDI, *Jacopone poeta*, nella miscellanea *Jacopone e il suo tempo*, Accademia Tudertina, Todi, 1959.

EMILIO PASQUINI, *La letteratura didattica e allegorica*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

EMILIO PASQUINI, *La lauda*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

GIORGIO PETROCCHI, *Scrittori religiosi del Duecento*, Sansoni, Firenze 1974.

GIORGIO PETROCCHI, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

ALDO ROSSI, *Poesia didattica e poesia popolare del Nord*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

NATALINO SAPEGNO, *Frate Jacopone*, Baretta, Torino, 1926.

PAOLO TOSCHI, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Sansoni, Firenze, 1940.

GIORGIO VARANINI (a cura di), *Laude dugentesche*, Antenore, Padova, 1972.

ANTONIO VISCARDI, *Saggio sulla letteratura religiosa del medioevo romanzo*, Cedam, Padova, 1933.

GUINIZZELLI E IL DOLCE STIL NOVO

La poetica del dolce stile

«Il “dolce stil novo”, dopo la scuola siciliana e le sue propaggini nell’Italia centrale, è il secondo importante momento nella storia della formazione del gusto letterario in Italia. E il suo influsso, pur mescolato intorbidato diviso, durerà, oltre il Petrarca, fin nella prima metà del XV secolo: modella di disciplina artistica, di gusto raffinato, di lingua aristocratica e preziosa»¹.

È noto che, come già la *scuola siciliana*, anche il *Dolce Stil Novo* deve il suo nome a Dante. Infatti, nel XXIV del *Purgatorio*² il poeta fiorentino immagina di incontrare, fra i golosi, Bonagiunta Orbicciani da Lucca e di esser da lui riconosciuto:

«Ma di’ s’i’ veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
Donne ch’avete intelletto d’amore».

(cioè quella che è ora la prima canzone della *Vita nuova*); a queste parole, che suonano alta lode nei suoi confronti in quanto gli attribuiscono l’invenzione di una nuova maniera di poetare, Dante risponde che tutto il suo merito si riduce in fondo alla capacità di trascrivere alla lettera e di manifestare fedelmente quanto Amore gli detta:

E io a lui: « I’ mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch’e’ ditta dentro vo significando».

Bonagiunta è ora (*issa*) in grado di valutare il salto di qualità che stacca lo stile di Dante da quello della tradizione siciliana e guittoniana, ed esclama:

«O frate, issa vegg’io », diss’elli, « il nodo
che ’l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal *dolce stil novo* ch’i’ odo».

«Bonagiunta dichiara allora di scorgere il nodo che aveva trattenuto il Notaio, Guittone e lui Bonagiunta “*di qua dal dolce stil novo*” così descritto; e soggiunge: “Io veggio ben

¹ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Vol. I, La Nuova Italia, Firenze, 1981, pag. 67-68.

² Verso 49 e sg.

come le vostre penne [da scrivere, s'intende] / di retro al dittator se'n vanno rette / che de le nostre certo non avvenne". Il vero autore, dunque (poiché questo vale "dittatore"), è, interiormente, Amore, che lo stilnovista trascrive in segni comunicabili»³. Dante, quindi, ci avverte che l'amore è al centro del mondo poetico del stilnovisti: «quell'amore intorno al quale s'era venuta a raccogliere, per tutta l'età media, tanta attività intellettuale di filosofici mistici scienziati e poeti, in un travagli di indagini psicologiche, di meditazioni, di confessioni, di slanci lirici, attraverso i quali l'idea d'amore s'era arricchita di contenuto, approfondita ed elaborata, fin quasi a divenire la sintesi di tutta la vita multiforme e segreta della coscienza»⁴.

È a partire da questo episodio della *Commedia* che si è imposta, nella storiografia letteraria, la consuetudine di designare come *Dolce Stil Novo* l'esperienza poetica iniziata a Bologna da Guinizzelli – a cui Dante conferisce il prestigio di un caposcuola⁵, che gli deriva dalla canzone, quasi il "manifesto" dello *Stil Novo*, *Al cor gentil rempaira sempre amore* – e continuata ed approfondita a Firenze da Cavalcanti, Cino e Dante stesso.

Gli atteggiamenti, le idee, i temi, le immagini, le forme di cui il nuovo stile si serve non presentano, in complesso, un carattere innovativo o tanto meno eversivo nei confronti della tradizione: esaminati pezzo a pezzo, concetti e modi della poesia stilnovistica risultano anzi essere l'estremo frutto di un'evoluzione che ha radici varie e remote.

Il nucleo centrale del mondo poetico degli stilnovisti è l'Amore, unica forza capace, nella sua *purezza*, di elevare spiritualmente l'uomo: ebbene, il primo manifestarsi di questo sentimento, il suo straordinario potere, l'estasi, lo sbigottimento o lo sgomento che provoca nello spirito, la spinta che imprime verso la perfezione non sono *analizzati* ed interpretati dagli stilnovisti secondo canoni inventati espressamente, bensì attraverso formule e mediante schemi preesistenti, quali li aveva lentamente elaborati, da un lato, la secolare meditazione di filosofi, teologi e mistici intorno alle varie forme di amore (basti citare il *Tractatus de gradibus Amoris* di Riccardo da San Vittore, morto nel 1137), dall'altro, e soprattutto, l'esperienza poetica precedente, attraverso le sottili indagini psicologiche, le osservazioni minuziose, le innumerevoli dispute sulla natura e sugli effetti d'amore che avevano costellato la lirica occitanica, la narrativa francese e la poesia siciliana e toscana fino a Guittone e che, già dal 1180 circa, avevano ricevuto anche una sistemazione dottrinarina nel trattato *De Amore* di Andrea Cappellano.

³ Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 149.

⁴ Natalino Sapegno.

⁵ *Purgatorio*, XXVI, vv. 97 e sg.

Anche altri spunti stilnovistici – come il motivo della *donna-angelo*, mediatrice fra l'uomo e la virtù, sorgente di perfezione spirituale, guida dell'anima a Dio; o quello della *donna-luce*, che, come dice Guinizzelli «*tutta la rivera [contrada] fa lucere [risplendere] / e ciò che l'è d'incerchio [intorno] allegro torna*»; o il tema dell'*Amore armato* che dà *battaglia al cuore*, che assalta ed uccide, e che pertanto richiama l'associazione cavalcantiana e dantesca di *Amore e Morte*; o del *saluto* dell'amata che è *fonte di salute*; o il principio dell'*identità di «gentilezza»* (nobiltà) *con virtù e di Amore con «gentilezza»*; o la definizione di *nobiltà come elevatezza morale*, senza rapporto con la purezza del sangue – e tutto il bagaglio di idee e di metafore che costituiscono il fondo tematico della poesia stilnovistica, non rappresentano certo una novità assoluta nella letteratura in volgare; e difatti di ogni spunto è possibile tracciare la storia, indicandone gli antecedenti, consapevoli o inconsci, cronologicamente e concettualmente prossimi o remoti. Nuova è però la rigorosa concentrazione di questi concetti attorno a due perni:

il rapporto, necessario e assoluto, fra amore e gentilezza di cuore;

adeguamento dell'amore e della donna ai sentimenti ed al linguaggio della religione.

Il contingente di novità nella poesia di Guinizzelli e dei suoi persecutori è reale e immediatamente percepibile: esso consiste prima di tutto, come è stato detto dal Parodi, nella «profonda persuasione sentimentale» che anima gli stilnovisti, nella ferma convinzione che essi hanno «di possedere un complesso di schemi psicologici originali, più profondi più sottili più agili di quelli offerti dalla precedente tradizione e, in secondo luogo, un complesso di atteggiamenti e d'immagini meglio adatti ad esprimerli»⁶.

Già a livello formale lo stilnovismo si traduce in un progresso effettivo, consistente nell'uso «d'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»; una lingua capace di adattarsi alla «ricerca di levità fantastica e di rarefazione spirituale» a cui gli stilnovisti mirano e «per cui ogni immagine e ogni parola ci trasportano in un mondo ideale e raffinato, nel quale i sentimenti si sviluppano nella purezza incontrastata della loro linea e nulla di corporeo viene mai a toccarli e sminuirli»⁷. «I nuovi poeti abbandonano le vecchie espressioni della cultura provenzale, e adottano i termini più atti a rappresentare le intime situazioni angosciose dell'anima dinanzi al peccato e alla virtù:

⁶ Natalino Sapegno, in *La Cultura*, IX, 1930, p. 334 e sg.

⁷ Natalino Sapegno.

[...] la nuova indagine dello spirito ha bisogno di parole psicologicamente più caratterizzanti»⁸.

È la carica di entusiasmo racchiusa nel nuovo credo poetico e accompagnata da un effettivo approfondimento sentimentale, da una capacità introspettiva, da un'intensità di colloquio interiore senza precedenti, che dà un accento di partecipe convinzione alle metafore più convenzionali e che insieme le arricchisce di significati nuovi: l'idea, in sé ovvia, di paragonare la bellezza dell'amata a quella di un angelo compare, ad esempio, già nella poesia occitanica e poi presso siciliani e siculo-toscani: ma con Guinizzelli lo spunto è approfondito nel senso che alla donna è attribuita, facendo forza alla teologia, la funzione di «tradurre in atto», come scrive il Roncaglia, «cioè in amore, la potenza del cor gentile», così come le intelligenze angeliche hanno la funzione di tradurre in atto la volontà di Dio⁹. Ben si intuisce come tale poesia corrisponda ad un ambiente culturale profondamente diverso dalle corti di Provenza o dalla *magna curia* federiciana: la civiltà comunale e borghese tosco-emiliana spezza ogni ipoteca di rango sul mondo degli affetti; il pensiero filosofico e teologico vivo nell'università bolognese o nell'ambiente fiorentino prevalentemente guelfo, si traduce in una psicologia fisicizzata o in una fenomenologia morale, suggerendo anche come mezzo concettuale e metaforico l'uso dell'analogia, su cui è costruita la “canzone manifesto”.

Non bisogna tuttavia esagerare la portata filosofica dello stilnovismo, dimenticando che si tratta di un'esperienza che è soprattutto poetica, intimamente ed autonomamente poetica: se quindi si avvale della riflessione filosofica più aggiornata – della mistica francescana, erede del neoplatonismo medievale e nutrita del pensiero di Sant'Agostino, non meno che delle conquiste dell'aristotelismo tomistico – o se ama, come presso Cavalcanti, rivestirsi di termini tecnici del linguaggio della filosofia, essa non può tuttavia esser considerata come un riflesso di tesi filosofiche, come l'applicazione in poesia di spunti teoretici, quasi che i suoi adepti aderissero a questa o a quella precisa ideologia speculativa. «Sarebbe», infatti, «un grave equivoco scambiare i testi poetici del Dolce Stile per scritture filosofiche: anche se vi si può prender partito per certe tesi ideologiche, la filosofia vi è presente come fonte linguistica e riserva di immagini»¹⁰. È possibile, come si è detto, che l'originale impostazione guinizelliana del rapporto donna-intelligenze

⁸ Giorgio Petrocchi, *Le Origini e il Duecento*, pag. 736.

⁹ Spingendosi molto avanti su questa strada Dante stabilirà infine l'identità reale fra Beatrice e le intelligenze angeliche, farà cioè dell'amata la mediatrice fra lui e Dio, la guida sicura verso il solo Amore vero ed eterno.

¹⁰ Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 150.

angeliche risenta delle contemporanee riflessioni dei teologi sulla natura e la funzione degli angeli nel creato; e che la tematica della donna-luce non sia del tutto indipendente dalle conclusioni a cui frattanto perveniva la metafisica circa l'essenza luminosa di Dio (l'intellettuale luce divina penetra dovunque e illumina ogni creatura più o meno intensamente a seconda che ogni creatura ne è più o meno degna): ma lo stilnovismo non si presenta come una filosofia «neppure in quelle canzoni e in quei sonetti, singolari tra gli altri e non numerosi, nei quali un problema è posto per se stesso e risolto nei suoi termini con una vera e propria argomentazione dialettica: neppure, per prender l'esempio più noto ed evidente, nella canzone di Guido *Donna mi prega*. In tal caso, meglio che di filosofia, potremo parlare d'una specie di scienza empirica; la quale si raccoglie sì intorno ad una materia in largo senso amorosa, erede d'altronde d'una assai antica tradizione letteraria, ma non è mai coordinazione ed unificazione di problemi, e assume aspetti diversi ne' diversi poeti »¹¹.

«Questo stile è detto “dolce”», nella definizione di Dante, «che è un vocabolo quasi tecnico volto a indicare un ideale di fusione melodica; e “novo”, cioè (benché qualche critico temperi l'identità) ispirato all'iniziativa che detta le “nove rime”, all'intenzione “di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima” (*Vita nuova*)»¹². Questi due requisiti già si ritrovano in Guinizelli, che con i sonetti *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo e Io vogl' del ver la mia donna laudare* introduce un tema chiave nella poesia stilnovistica: gli effetti di elevazione che la bellezza e la gentilezza dell'amata suscitano in chi la guarda. Un tema che sarà poi ripreso e variato da Cavalcanti e da Dante in due famosissimi sonetti: *Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira* e *Tanto gentile e tanto onesta pare*.

Non bisogna poi dimenticare che – se lo stilnovo può tranquillamente essere iscritto fra le scuole letterarie, nel senso che comuni a tutti i suoi seguaci sono le componenti culturali, l'orientamento del gusto, la persuasione di creare tutto *ex novo*, il giovanile entusiasmo con cui è perseguito un identico ideale di perfezionamento sentimentale e letterario attraverso il superamento delle vecchie poetiche occitanizzanti e guidoniane, la capacità di approfondire poeticamente il dialogo interiore, la consapevolezza, infine, di possedere uno strumento linguistico ormai perfetto e flessibile, capace di adattarsi alle più diverse esigenze dell'espressione poetica – esso è tuttavia l'aggregato di sensibilità e

¹¹ Natalino Sapegno.

¹² Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978, pag. 149.

personalità diversissime.

Lo stacco più forte è certo quello esistente fra gli stilnovisti toscani e il primo Guinizelli, ancora così invischiato di amore terreno e di senso del peccato, ancora così legato a procedimenti guittoniani, tanto che, come ha scritto di lui il Contini, fu «meno un maestro che un predecessore e un antenato». Anche «tra il linguaggio guinizelliano e quello dei discepoli toscani s'avverte una mutazione profonda di lessico, di gusto, di tono. Le aeree morbidezze della *Vita nuova*, il repertorio drammatico del Cavalcanti, l'ampia agibilità del lessico di Cino determinano un *corpus* di fatti linguistici numerosi e vari, in gran parte ignoti al Bolognese. Ma sarebbe erroneo concludere che lo stilnovismo toscano operi uno stacco netto, nella terminologia e nell'espressione, dallo *stilo* del Guinizelli. Il progresso è piuttosto nel tempo, che ha arrecato una maggiore esperienza della parola, una sensibilità acuta, e quella naturale evoluzione che è nell'ordine della lingua italiana alle soglie del Petrarca. Il quale sentiva nel vecchio Cino un trecentista, un suo contemporaneo, rispetto al Guinizelli»¹³.

¹³ Giorgio Petrocchi.

Guido Guinizzelli

Nella Bologna del secondo Duecento troviamo due personaggi con questo nome: uno è un Guido di Guinizzello¹⁴ della famiglia dei Principi, che fu podestà di Castelfranco Emilia (presso Modena) nella seconda metà del Duecento; l'altro – quello in cui gli studiosi moderni tendono oggi a riconoscere il poeta – è un omonimo giudice o giurisperito, figlio di Guinizzello da Magnano, che troviamo nominato in documenti a partire dal 1266: questo personaggio – parente per parte di madre di quel Guido Ghisilieri¹⁵, poeta bolognese, che Dante loda nel *De vulgari eloquentia*¹⁶ – venne esiliato da Bologna nel 1274 insieme ad altri cittadini, in seguito alla sconfitta della famiglia ghibellina dei Lambertazzi, sopraffatta dalla famiglia guelfa dei Geremei. I Guinizzelli – il padre impazzì per la disgrazia – scelsero come luogo d'esilio Monselice (sui Colli Euganei, in provincia di Padova) ed ivi Guido morì in giovane età probabilmente nel 1276, visto che un documento notarile, risalente al 14 novembre 1276, affida alla moglie di Guido, Bice della Fratta, la tutela del figlio minore.

Sebbene sia impossibile ordinare cronologicamente il canzoniere guinizzelliano (5 canzoni e 15 sonetti di sicura attribuzione), appartengono certamente alla sua prima maniera i componimenti sicilianeggianti e guittoniani: a Guittone il giovane poeta invia una canzone, pregandolo di correggerla; a Guittone si rivolge chiamandolo «caro padre meo»; di Guittone riprende motivi e procedimenti tecnici. Poeta di alta cultura, il suo interesse è naturalmente rivolto ai classici e soprattutto ai poeti occitanici, ma è anche attratto – in quella Bologna che ferve di un'animata attività speculativa – dalla problematica naturalistica, teologica e mistica su cui si esercita in quegli anni la riflessione dei filosofi: più che spinto dalla preoccupazione di inserire il proprio mondo fantastico entro i confini di una precisa corrente di pensiero, il giovane poeta è tuttavia affascinato dalla terminologia alla moda e dai suggerimenti tematico-immaginativi che le dottrine tomistiche e neoplatoniche possono offrirgli.

È l'immissione nel tessuto poetico delle sue canzoni di tali suggestioni di ascen-

¹⁴ Benvenuto da Imola, trecentesco commentatore di Dante, ravvisa in costui il poeta.

¹⁵ Casata appartenente alla parte guelfa dei Geremei.

¹⁶ I, XV, 6 e II, XII, 6.

denza filosofica, con l'astrusità che di fatto ne deriverebbe, a suscitare la prima reazione della vecchia scuola contro i nuovi modi: Bonagiunta lo accusa di voler estrarre poesia dai manuali scientifico-filosofici. In realtà alla base della poesia di Guinizzelli c'è uno sforzo di rimediazione che si applica alle idee ed alle metafore tradizionali per scavarvi dentro con giovanile entusiasmo, per controllarne caso per caso la veridicità e la portata. Questo vaglio, questo ripensamento di un materiale che i suoi predecessori avevano sovente accolto senza approfondimenti personali, si traduce in un reale affinamento dell'analisi psicologica e nell'acquisizione di una capacità di introspezione quale i siculo-toscani non avevano mai conosciuto. Né, d'altra parte, tale operazione viene condotta a freddo, in maniera intellettualistica, ma anzi con partecipazione vivissima e con «l'entusiasmo giovanile che accompagna e pervade di sé il contenuto culturale derivato dalla tradizione, creando ad esso un'espressione immaginosa e poetica, facendone una cosa tutta fresca e affatto aliena da pedanteria. Questo fervore di giovinezza, quasi il sorriso di un mondo che si apre alla luce, correrà poi le rime tutte dei poeti dello "stil novo", ma che in nessuno appare così schietto e primaverile come nel primo Guido»¹⁷. Le metafore ridiventano immagini, la lingua stessa abbandona via via l'asprezza guittoniana, quella che Dante condannava come espressività plebea, per divenire una sostanza aerea, armoniosa ed equilibrata, atta a tradurre le fantasie interiori in segni limpidi e nitidi, quali la poesia del Duecento ancora non conosceva: è questa la "dolcezza" dell'impasto melodico guinizzelliano, e poi stilnovistico, su cui insiste Dante nei già citati brani del *Purgatorio*. L'entusiasmo di possedere qualcosa di nuovo da dire si è tradotto in una novità espressiva che influirà profondamente sul gusto dei contemporanei.

¹⁷ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Vol. I, La Nuova Italia, Firenze, 1981, pag. 70.

Guido Cavalcanti

Figlio di Cavalcante Cavalcanti, che Dante pone fra gli epicurei¹⁸, cioè fra i negatori dell'immortalità dell'anima, Guido nacque a Firenze prima del 1260. Apparteneva ad una delle più potenti e temute casate guelfe, che fu molto danneggiata dalla vittoria Ghibellina a Monteperti, battaglia in cui Cavalcante aveva combattuto, guadagnandosi l'esilio. Nel 1267, un anno dopo la battaglia di Benevento, che aveva rovesciato la situazione, tra i molti fidanzamenti di giovani fiorentini con una giovane di parte avversa, conclusi con la speranza che ciò riducesse l'attrito fra le fazioni, ci fu anche, secondo Giovanni Villani¹⁹, quello di Guido con Bice, figlia di Farinata degli Uberti²⁰, che più tardi sposò. Nel 1280 troviamo Guido fra i mallevatori guelfi in occasione della pace detta del cardinal Latino²¹, stipulata fra guelfi e ghibellini. Quattro anni dopo, quando la situazione si fece di nuovo incandescente, Guido – guelfo di parte “bianca”, come Dante – divenne membro del Consiglio Generale del Comune, a fianco di Brunetto Latini e di Dino Compagni. A quest'epoca risale il suo pellegrinaggio a Santiago di Compostela, interrotto però a Nîmes nel 1292²²: ed è forse in questa occasione che Guido visitò Tolosa e vi conobbe la Mandetta²³. Da tempo un odio violento lo opponeva al “nero” Corso Donati, che «forte lo temea, perché lo conosceva di grande animo»²⁴; Corso tentò di far assassinare il poeta durante il viaggio a Compostela; rientrato a Firenze, Guido volle vendicarsi e tese un agguato al rivale: ma la freccia andò a vuoto e Guido fu inseguito e ferito alla mano da una sassata avversaria. Gli anni che seguirono videro Guido mischiato a tumulti e risse faziose; finché, il 24 giugno 1300, i Priori, fra i quali vi era anche l'amico Dante Alighieri, decisero di allontanare i rappresentanti più animosi delle parti in lotta per riportare la pace a Firenze: Guido, insieme agli altri Guelfi di parte “bianca”, se

¹⁸ *Inferno*, X, 52 e sg.

¹⁹ Giovanni Villani (Firenze, 1276-1348) fu mercante, scrittore e cronista italiano, noto soprattutto per aver scritto la *Nuova Cronica*, un resoconto storico della città di Firenze e delle vicende a lui coeve.

²⁰ Dante colloca anche lui tra gli epicurei, *Inferno*, X, 39 sg.

²¹ Il frate francescano Francesco Frangipani Malabranca.

²² Lo racconta Nicola Muscia in un suo sonetto faceto: va però notato che Nîmes, venendo dalla Provenza, è molto prima di Tolosa.

²³ O *l'Amandetta*, giacché Amande era un nome molto diffuso in Francia.

²⁴ Dino Compagni.

l'identificazione è esatta, fu esiliato a Sarzana. Richiamato a Firenze insieme agli altri, a causa del pessimo clima, nella seconda metà d'agosto, Guido morì ugualmente entro lo stesso mese (fu sepolto il 29 agosto), probabilmente di malaria.

Figura affascinante di intellettuale aristocratico, altero e combattivo, Guido entra subito nella leggenda: il Compagni ce lo descrive come «uno giovane gentile, [...] nobile cavaliere, cortese e ardito, ma sdegnoso e solitario e intento allo studio»; il Villani scrive ch'era un «filosofo, virtudioso omo in più cose » ma « troppo tenero e stizzoso »; mentre Boccaccio dirà di lui che fu «un de' miglior' loici [ragionatori, polemisti] che avesse il mondo ed ottimo filosofo naturale, [...] leggiadrissimo e costumato [educato] e parlante uomo molto » e ricorda come la gente gli attribuisse atteggiamenti eretici analoghi a quelli paterni: si diceva che le sue speculazioni fossero dirette «solo in cercare se trovar si potesse che Dio non fosse»²⁵.

I suoi rapporti di amicizia con Dante furono strettissimi; Dante lo ricorda più volte con lode, sia nel *De vulgari eloquentia* sia nel *Purgatorio*. La *Vita nuova* ci informa che la risposta di Guido al sonetto dantesco *A ciascun' alma presa* segnò «quasi lo principio de l'amistà» fra i due poeti; vi apprendiamo anche che l'amata fiorentina di Guido si chiamava Giovanna, detta Primavera. Vanno inoltre ricordate le parole con cui Dante si rivolge a Cavalcante Cavalcanti nella *Commedia*: «colui ch'attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»²⁶; ebbene, come sempre più numerosi critici sostengono, il secondo verso, di interpretazione tanto difficile e discussa, si riferirebbe ad una divergenza di opinioni circa l'idea dantesca di fare di Beatrice una creatura realmente celeste. Infatti, «pare accertato che grammaticalmente l'oggetto del *disdegno* sia Beatrice (non Virgilio e non Dio); e che dunque Guido sia presentato come avverso alla sublimazione di Beatrice, al suo trasferimento sul piano trascendente. Insomma, qualunque fossero le sue possibili e anzi probabili riserve sulla teologia in quanto tale, il Cavalcanti rimaneva nell'ambito conoscitivo dell'*accidente in sostanza* (*un accidente*, com'egli dice, *che sovente è fero*); la poesia è poesia, le metafore sono metafore; e dai suoi confini esorbita ogni sostanzialità delle verità supreme che s'aggiunga alla realtà storica e alla rappresentabilità plastica dei suoi oggetti; dall'amore non esce *l'Amor che move il sole e l'altre stelle*»²⁷.

²⁵ *Decameron*, IV, 9.

²⁶ *Inferno*, X, 62-63: «Virgilio attraverso questo luogo mi conduce forse, se potrò arrivarci [e la cosa è tutt'ora incerta], da colei [Beatrice] a cui il vostro Guido *ebbe a disdegno*, rifiutò, di esser menato [o di venire]», (Natalino Sapegno).

²⁷ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo II, pag. 489.

Della produzione di Cavalcanti ci restano 34 sonetti, 11 ballate, tre stanze isolate di canzone, una canzone, un mottetto; fra questi componimenti il più celebre fu ai suoi tempi la difficilissima canzone dottrinaria *Donna me prega, / per ch'eo voglio dire*, che ebbe l'onore di commenti interpretativi ancora in epoca umanistica e che svolge in termini tomistici o, secondo altri critici, averroistici la concezione cavalcantiana dell'amore. L'abilità con cui Guido maneggia il vocabolario filosofico è in questa canzone, come qua e là nelle altre rime, evidentissima: si direbbe anzi che egli voglia puntigliosamente esibire la sua competenza terminologica e ragionativa, accatastando concetti su concetti, sfoggiando in tutta la sua ricchezza il vocabolario filosofico più aggiornato.

«Il tritramento dell'analisi psicologica, a violenta accentuazione della tradizione occitanica e siciliana, mediante continue infime ipostasi, insomma il metodo degli "spiriti" e "spiritelli", si corona e frena in una palese autoironia. E questa serve d'altronde a ristabilire l'equilibrio del funzionamento entro il mondo poetico del Cavalcanti, dominato dal tema della "paura" e della morte (nel Guinizzelli solo fuggevolmente accennato), cioè da un'interpretazione finalmente interna dell'equazione ereditaria, e anche guittoniana, di amore e morte, in quanto l'amore sia una passione che "luce rade", e l'oggetto dell'amore non sia commensurabile alla ragione e trascenda subito l'amante. Insomma il Cavalcanti non è, come tipicamente Dante, un realista del linguaggio filosofico, bensì un nominalista che usufruisce quello strumento ai fini di euristica linguistica e immaginativa, e non mira alla conoscenza, della quale oltre al resto dubita in sede razionale, ma alla rappresentazione»²⁸. Dinanzi all'amore, sentito come felicità inaccessibile, come brama inappagata, il poeta vive in uno stato permanente di inquietudine, di tensione, di angoscia, preda delle passioni intense che lo trascinano e lo esaltano e dei crudeli, cocenti disinganni che lo distruggono: la donna, l'amore non sono che *tormento disperato e fero*; amore e dolore, amore e morte sono sentiti come termini complementari e inseparabili.

Il sentimento acuto di questo dissidio ulteriore si concentra in immagini di estrema efficacia, di alto vigore fantastico, di rara incisività espressiva; l'incertezza in cui l'anima vive, il senso di precarietà che domina gli eventi si traducono in rappresentazioni fortemente drammatiche: il teso, pressante dibattito che oppone i vari sentimenti e le varie facoltà (spesso personificati, appunto, in "spiritelli") è una lotta crudele che l'uomo è incapace di dominare e che conduce invariabilmente alla morte.

²⁸ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo II, pag. 490.

La lingua di cui Guido si serve è un impasto purissimo, musicale e squisito, adatto per esempio ai toni delicati della cosiddetta ballata dell'esilio, ma pronto a inarcarsi e scattare quando più il sentimento dell'angoscia si fa intenso e vibrante. Quasi a contropartita di questa sostanziale drammaticità, una sezione del canzoniere cavalcantiano tocca anche il registro realistico-burlesco, piegandosi – come è stato già detto – fino allo scetticismo dell'autoironia.

Cino da Pistoia

Cino, cioè Guittoncino di ser Francesco dei Sigisbuldi (detti però spesso Sigibuldi o Sinibuldi) nacque a Pistoia verso il 1270. Secondo i moderni eruditi, appartenente ad una nobile e ricca famiglia di parte “nera”²⁹, studiò grammatica e diritto prima nella sua città, poi a Bologna, dove seguì fra l’altro le lezioni di Francesco figlio del grande Accursio; completando poi i suoi studi di giurisprudenza in Francia, ad Orléans, sotto la guida di Pierre de Belleperche. Nel 1300 ottenne le prime cariche pubbliche a Pistoia; ma fu esiliato da questa città nel 1303 e si rifugiò forse a Prato e Firenze. Nel 1306, con la sconfitta dei Bianchi, poté rientrare ed esplicò l’attività di giudice fino al 1306; circostanza patetica, fra i Bianchi cacciati c’era l’amata del poeta, Selvaggia dei Vergiolesi, che morì in esilio prima del 1310. In questo periodo Cino fu, per ragioni politiche e professionali, in stretti rapporti con l’ambiente fiorentino, col quale del resto era stato in contatto fin dagli anni della giovinezza; si recò anche a Roma, assessore del conte Ludovico di Savoia, per prepararvi l’incoronazione di Arrigo VII. La morte di questo sovrano (1313), nel cui intervento anche Dante aveva riposto tante speranze, lo sconvolse e lo risospinse verso gli studi di giurisprudenza; la sua produzione in questo settore è imponente: celeberrima è la sua *Lectura in codicem* (1314), commento al codice giustiniano. La sua fama di giurisperito era immensa: insegnò negli Studi di Siena, Perugia, Napoli e forse anche di Firenze, e gli specialisti sottolineano la sua fisionomia di precursore e la sua lotta contro i canonisti a sostegno del potere civile. Nel 1332 tornò a Pistoia, dove ebbe la carica onorifica di gonfaloniere e fece parte del Consiglio del Popolo. Morì nel 1337, e fu pianto dal Petrarca nel commosso sonetto *Piangete, donne, e con voi pianga Amore*.

Dante lo stimò moltissimo e lo citò a più riprese con lode nel *De vulgari eloquentia*. Anche i rapporti poetici fra i due furono molto fitti: erano forse iniziati già prima del 1290, quando Cino indirizzò a Dante una canzone consolatoria per la morte di Beatrice; numerosi sono anche i sonetti che Cino scambiò con Dante, sia quando questi si trovava ancora a Firenze sia al tempo dell’esilio: da queste rime di corrispondenza esce

²⁹ La tradizione invece (forse per sintonizzare Cino con Dante) ne fa un famiglia di parte bianca.

l'immagine di un Cino volubile, che passa da un amore all'altro, che, come dice Dante, si lascia «pigliar... a ogni uncino». Cino compose anche un pianto in forma di canzone per la morte di Dante (1321; *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*), intessuto di ricordi della *Commedia*.

L'ampia produzione ciniana, i cui limiti del resto rimangono da determinare con esattezza perché moltissime sono le rime che gli si attribuiscono solo dubbiosamente, è caratterizzato in genere da una monotona insistenza sui temi ormai tradizionali dello stilnovismo e da modi alquanto prosastici, lontani dalle fantasiose levità dei suoi amici fiorentini. Guinizzelli, Cavalcanti, ma soprattutto Dante sono le sue fonti. Più che da una reale ansia di approfondimento psicologico e stilistico, Cino è mosso dal gusto di variare all'infinito le combinazioni di motivi: motivi ormai stanchi e che egli non rinnova. I suoi versi non si dispongono secondo la linea di una storia interiore, il suo mondo poetico resta privo di un vero centro. Ciò non vuol dire che in Cino non si accenda mai il calore della poesia: dalla combinazione di due facoltà, la memoria e l'intelletto, nascono qua e là cose vive e alte. Con il giuoco della memoria siamo già sulla via del Petrarca, e in questo senso Cino prepara i tempi nuovi, fungendo da mediatore fra lo stilnovismo e la poesia del Trecento: ma, in Cino, al giuoco assiste sempre l'intelletto, che al limite inferiore è, certo, raziocinio, al livello più alto accensione dell'intelligenza: quasi un emblema di questa poetica che combina rimembranza e facoltà intellettuale ci è offerto, come ha rilevato il Contini³⁰, dal verso ciniano «imaginando intelligibilmente».

³⁰ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo II, pag. 630.

Lapo Gianni

E' un personaggio di controversa identificazione che fu legato da stretta amicizia con Cavalcanti e con Dante (che lo cita nel *De vulgari eloquentia*, per l'eccellenza della sua lingua) ed amò una monna Lagia (o Alagia, cioè Adalasia), come si ricava dai sonetti danteschi *Guido, i' vorrei* e *Amore e Monna Lagia*, nonché da quelli cavalcantiani *Se vedi amore* e *Dante, un sospiro*. Per solito si ravvisa in lui quel Lapo di Gianni Ricevuti che svolgeva la professione di Notaio (visto che nei manoscritti viene chiamato messer Lapo) e i cui atti sono documentati tra il 1298 e il 1328, o almeno il 1309 (se gli atti del 1327 e 1328 sono riferiti a un Lapo Gianni da Feraglia, il cui nome compare – sempre che si tratti di una sola persona – fra il 1254 e il 1336); «sue pergamene autografe si hanno fra il 1300 e il 1321, ed è forse quello, non (o non ancora) notaio, di padre vivente, rammentato senza il cognome nelle Consulte della Repubblica fiorentina all'anno 1282. Un altro Lapo Gianni dei Tramontani è pure nominato nelle consulte. Va escluso, comunque, il candidato del Torraca, cioè quel Lapo “quondam Gianni Rineri Rinucii” garante alla pace del cardinal Latino, perché non è detto “messere”»³¹.

Lapo subì fortemente l'influenza di Dante; tuttavia, per quanto la sua tematica fosse fondamentalmente stilnovistica, non rifugge da spunti siculo-toscani o siciliani. La sua poesia è caratterizzata da una grazia priva di profondità, che «non ha intimi rapporti col drammatico impegno di Guido e specialmente di Dante: perciò i suoi leggeri e sorridenti referti amorosi si attuano soprattutto nella melodica eleganza della ballata, con modi equivalenti al grafismo del gotico internazionale; così come i suoi attacchi contro Amore e Morte già appartengono al più vulgato repertorio gnomico delle generazioni trecentesche»³².

³¹ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo II, pag. 570.

³² Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo II, pag. 570.

Gianni Alfani

Le fonti biografiche su questo rimatore sono controverse, per cui la sua identificazione è incerta. Ci sono studiosi, primo fra tutti il Debenedetti, che lo identificano con un mercante setaiolo che risulta iscritto nel registro di quest'arte intorno al 1243 e visse fino ai primi del Trecento: infatti, il viaggio nella regione danubiana, attestato dalla canzone dedicata alle donne veneziane, si accorderebbe bene alle necessità ed alle abitudini di un mercante; male si accorda però la forte differenza di età con Cavalcanti, del quale fu amico e dal quale soprattutto la sua poesia fu ampiamente influenzata. Per tali motivi, altri studiosi hanno invece preferito identificarlo con il Gianni di Forese degli Alfani, che, nato tra il 1272 e il 1283, fu gonfaloniere di giustizia del comune fiorentino nell'ultimo bimestre del 1311, per poi essere dichiarato ribelle e quindi costretto all'esilio da Arrigo VII nel 1313, e che, se l'identificazione fosse esatta, sarebbe morto a Venezia pochi anni dopo.

In realtà, come s'è già detto, la sua identificazione con i personaggi sopra indicati è tutt'altro che certa e nulla toglie che essi non siano altro che omonimi di quello che dai più viene ricordato come un poeta, amico e spesso imitatore di Guido Cavalcanti che, assieme a quest'ultimo, faceva parte della ristretta schiera dei conoscenti più intimi di Dante, assieme a Lapo Gianni e Cino da Pistoia.

Nelle poche *Rime* a lui attribuibili (sono giunte sino a noi solamente sei ballate ed un sonetto) sono ricorrenti i temi dell'amicizia virile, del canto rivolto alla donna come salvatrice, nonché il tema cavalcantiano della paura e della morte, che viene però ripreso in maniera esteriore e con scarsa partecipazione; le sue ballate sono spesso malinconiche rievocazioni del tempo andato e della patria lontana, composte da una non si sa quanto ipotetica terra d'esilio. Su tutte svettano senz'altro il sonetto *Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altrieri*, dedicato proprio a Cavalcanti, e la *Ballatetta dolente*, anch'essa sul tema della natia terra lontana. Ambedue i componimenti sono carichi di una vena nostalgica e malinconica che, forse, sono i tratti più marcatamente propri della poesia di Gianni Alfani.

Dino Frescobaldi

Nato dopo il 1271 e morto prima del 1316, Dino Frescobaldi è descritto dal cronista del trecento Donato Velluti come «uomo bello del corpo e piacevole» e «gran vagheggiatore»; il Boccaccio, invece, nella sua *Vita di Dante*, ci dice che era «in quegli tempi famosissimo dicitore per rima in Firenze» e «uomo d'alto intelletto» e narra anche il famoso aneddoto dei primi sette canti della *Commedia* ritrovati dopo che Dante ebbe preso la via dell'esilio, mostrati a Dino con sua somma ammirazione, e da lui inviati – insieme allo scopritore – al Marchese Moroello Malaspina, presso cui risiedeva in quel momento l'Alighieri. Questo episodio è palesemente leggendario, ma – qualunque sia il credito che gli si voglia attribuire – «riflette perlomeno una circostanza indubbia: che nel linguaggio frescobaldiano, impastato già di elementi cavalcantiani e della *Vita Nuova*, si viene poi introducendo l'esperienza dei primi canti dell'*Inferno*, tratta, come quei dati stilnovistici, a una interpretazione singolarmente irrazionale, sfuggente»³³.

Va detto anche che l'arte della poesia non era estranea a questo ramo della famiglia Frescobaldi: il padre di Dino, infatti, messer Lambertuccio di Ghino, guelfo nero, potente mercante laniero e banchiere, aveva scritto in gioventù sonetti guittoniani, parteggiando per Corradino di Svevia contro Carlo d'Angiò; inoltre Matteo, uno dei figli di Dino, morto durante la peste del 1348, viene solitamente annoverato tra gli epigoni dello Stil Novo.

«Due concetti sostengono la sua immaginazione poetica: l'affratellamento con la Morte, e l'incapacità ad istituire un rapporto di comunicazione con la donna sdegnosa»³⁴: concetti non nuovi, che appaiono tuttavia sofferti e rivissuti e sui quali Dino innesta la sua cupa immaginazione, fatta di un metaforeggiare ardito e sensuale; «in lui è evidente un proposito di novità e di originalità, che, se pur non arriva a tradursi in poesia, non è senza importanza nella storia del gusto poetico. Quello che nello stil novo vi era di sforzato e di artificioso, di sottile e di ricercato, nel Frescobaldi si accentua e si esaspera, diventa stranezza voluta, tensione retorica. Ma in questo bisogno di novità si palesa il fastidio

³³ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, Tomo II, pag. 614.

³⁴ Giorgio Petrocchi, *Le Origini e il Duecento*, pag. 768.

degli angusti confini che la scuola imponeva, il desiderio d'una materia meno fragile ed eterea, più concreta e drammatica»³⁵.

³⁵ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Vol. I, La Nuova Italia, Firenze, 1981, pag. 74.

Nota Bibliografica

ERICH AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda latinità e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1960.

PIERO BIGONGIARI, *La poesia di Guido Cavalcanti*, in *Secoli vari*, Sansoni, Firenze, 1958.

UMBERTO BOSCO, *Il nuovo stile della poesia dugentesca secondo Dante*, nel vol. collettivo *Medioevo e Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1955.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di GUIDO FAVATI, Ricciardi, Milano-Napoli 1957

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Tallone, Alpignano, 1968.

GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

ALBERTO DEL MONTE, *Dolce stil novo*, in *Civiltà e poesia romanze*, Adriatica, Bari, 1958.

DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia*, in *I Minori*, Marzorati, Milano 1961.

LUIGI DI BENEDETTO (a cura di), *Rimatori del dolce stil novo*, Laterza, Bari, 1939 (rist. 1969).

GIOVANNI FALLANI, *Guido Guinizelli*, in *I Minori*, Marzorati, Milano, 1961.

GUIDO FAVATI, *Inchiesta sul dolce stil novo*, Le Monnier, Firenze, 1975.

FERNANDO FIGURELLI, *Guido Cavalcanti*, in *I Minori*, Marzorati, Milano, 1961.

FERNANDO FIGURELLI, *I poeti del dolce stile*, Pironti, Napoli, 1953.

MARIO MARTI (a cura di), *Poeti del Dolce stil novo*, Le Monnier, Firenze, 1969.

MARIO MARTI, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Milella, Lecce, 1966.

MARIO MARTI, *Storia dello Stil nuovo*, Milella, Lecce, 1973.

MARIO MARTI, *Arte e poesia nelle rime di Guido Cavalcanti*, in *Dal certo al vero*, Ediz. di Storia e Letteratura, Roma, 1962.

Ernesto GIACOMO PARODI, *Il dolce stil novo*, in *Poesia e storia della Divina Commedia*, Neri Pozza, Venezia, 1965.

GIORGIO PETROCCHI, *Il Dolce stil novo*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di

EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

ANTONIO E. QUAGLIO, *Gli stilnovisti*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

CARLO SALINARI (a cura di), *La poesia lirica del Duecento*, UTET, Torino, 1951.

NATALINO SAPEGNO, *Il Trecento*, Vallardi, Milano, 1942.

G. ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Olschki, Firenze, 1925.

DANTE ALIGHIERI

Linea biografica

§ 1 - La giovinezza

Dante, accorciativo di Durante, nacque a Firenze nel maggio 1265 da Alaghiero di Bellincione degli Alaghieri (tale la grafia esatta del cognome; quella moderna prevalse solo con la seconda metà del Trecento) e da una Bella, forse degli Abati, che morì quando il figlio era piccolissimo. Anche il padre, che si era risposato, morì presto, prima che Dante toccasse i diciotto anni. Gli Alighieri vantavano origini illustri, ritenendosi discendenti da una delle famiglie romane che, secondo la leggenda, avrebbero fondato Firenze (Inf. XV 71-78); il trisavolo di Dante, Cacciaguida, era stato fatto cavaliere dell'imperatore Corrado III e l'aveva seguito in Terrasanta, dove era morto verso il 1147, nel corso della seconda Crociata (Par. XV 139-48). Del nonno Bellincione sappiamo che era cambiavalute; del padre Alighiero, che era dedito a modeste attività finanziarie, non esclusa, secondo le male lingue, l'usura.

Quando Dante nacque, la situazione economica della famiglia non era certo florida: per questo egli, appresi i rudimenti della «grammatica», cioè del latino, e della retorica, dovette approfondire la propria cultura soprattutto da sé. I suoi interessi erano naturalmente rivolti alla poesia, sia a quella in volgare, di cui Firenze era il centro più importante ed attivo, sia a quella in latino: a questi anni risalgono certo i suoi primi contatti con i grandi classici: Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucano, che così robustamente contribuirono alla sua maturazione intellettuale. A diciotto anni Dante indirizzò ai più famosi rimatori del tempo quello che è ora il primo sonetto della *Vita nuova*: *A ciascun'alma presa e gentil core*, che segnò forse l'inizio della sua notorietà; al sonetto rispose fra gli altri Guido Cavalcanti, «e questo – dirà poi il poeta – fue quasi lo principio dell'amistà tra lui e me, quando elli seppe ch'io era quelli che li avea ciò mandato». Incoraggiamenti e consigli, più che un vero e proprio insegnamento di tipo scolastico, riceve da Brunetto Latini, la cui figura dominava in quegli anni la scena politica e intellettuale di Firenze: da lui Dante dichiarerà di aver appreso «come l'uom s'eterna» (Inf. XV 85).

Verso il 1287 fu a Bologna, non si sa se per studi o altro, come testimonia il sonetto

«Non mi poriano già mai fare ammenda», in cui si allude alla torre Garisenda. A questo periodo giovanile appartengono il *Detto d'Amore* e il *Fiore*, che, ispirandosi al *Roman de la rose*, provano l'interesse di Dante per la cultura in lingua francese; ed è questa anche l'epoca in cui matura l'amore per Beatrice, esperienza capitale che materierà di sé non la *Vita nuova* soltanto ma, mediante la trasposizione simbolica dell'amata (Beatrice = la Teologia), tutto l'itinerario spirituale della *Commedia*.

Dante comincia intanto ad interessarsi alle vicende politiche della sua città: il suo spirito, assillato da problemi d'ordine pratico e morale più che speculativo, rifuggiva infatti dalla meditazione astratta e chiusa; tutta la sua esistenza appare dominata dall'appassionata ricerca della giustizia, del bene pubblico, della definizione dei rapporti fra autorità civile e spirituale. Agivano certo su di lui sia l'ammirazione per l'impegno civile di Cavalcanti, sia, soprattutto, l'insegnamento di Brunetto, che aveva definito la politica «la scienza più nobile ed alta»; del resto, a parte il padre, che sembra abbia condotto vita appartata, i suoi familiari avevano preso parte attiva alla vita politica di Firenze, anche se nelle tradizionali forme faziose che Dante condannava. «La famiglia era guelfa, come in genere la piccola nobiltà cittadina e il popolo artigiano, in opposizione alla nobiltà feudale, di parte ghibellina, che della protezione dell'Impero si valeva per dominare nel comune» (Barbi); Dante fu guelfo bianco, appartenne cioè al partito moderato, che era capeggiato con pavida indecisione da Vieri de' Cerchi: ma preferì sempre considerarsi «uomo senza parte».

L'11 giugno 1289 Dante fu tra i combattenti guelfi a Campaldino, contro gli Aretini e i fuorusciti ghibellini (Inf. XXII 4-5; in questa battaglia morì Buonconte da Montefeltro, di cui scomparve misteriosamente il cadavere: Purg. V 91-93); prese parte anche alla campagna contro Pisa, che fruttò alla Lega guelfa, comandata da Nino Visconti (Purg. VIII 52-55), il castello di Caprona (agosto 1289: Inf. XXI 94-96).

§ 2 - *I tempi della Vita nuova*

La morte di Beatrice, avvenuta nel 1290, segna nella vita di Dante l'inizio di un periodo di profondo scoramento; egli stesso ci dice nel *Convivio* (II xii 1 e ss.) quanto grave fosse il suo sconforto e quanto, a superare poi la crisi, lo aiutassero le pazienti meditazioni sul *De consolatione philosophiae* di Boezio e sul *De amicitia* di Cicerone. Queste letture, d'altra parte, accesero nel suo spirito, sempre aperto alle più ardite

esperienze intellettuali, un intenso amore per la filosofia; cosicché si diede a frequentare assiduamente le «scuole de` religiosi» (cioè quella francescana di Santa Croce, dove si leggevano e commentavano specialmente le opere di Sant'Agostino, di San Bonaventura e dei mistici; e quella domenicana di Santa Maria Novella, dove invece si meditava su Aristotele, San Tommaso e Sant'Alberto Magno) e «le disputazioni de' filosofanti», cioè le conversazioni degli uomini di scienza. Questa frequentazione e le letture di cui il suo spirito si nutriva intanto avidamente (al punto che, per il troppo leggere, gli venne il mal d'occhi e «le stelle gli pareano tutte d'alcuno albore ombrate») contribuirono ad allargare ed approfondire la sua cultura filosofica e scientifica, saziando al tempo stesso la sua inesauribile sete di sempre nuove conoscenze.

A quest'epoca risalgono alcune rime morali e allegoriche; soprattutto, verso il 1293, Dante stende il tessuto prosastico della *Vita nuova*, in cui incastona molte delle liriche scritte negli anni precedenti. Il libretto narra, in una prosa aerea ed elegante e in termini di idealizzazione, la storia dell'amore per Beatrice, che tradizionalmente si identifica con una Portinari, andata sposa giovanissima a Simone de' Bardi: in questo Dante ubbidisce ad una delle convenzioni dell'«amore cortese» provenzale, che imponeva di indirizzare il proprio interesse solo a donne sposate. Del resto, ad una data che è impossibile precisare, ma probabilmente intorno al 1285, anche Dante aveva sposato Gemma Donati, che, secondo una costumanza assai diffusa, gli era stata promessa fin dal 1277, con un accordo fra i genitori. Prima dell'esilio ne avrà quattro figli: Giovanni (che però è nominato in un solo documento lucchese del 1308, dove compare quale testimone in un processo), Pietro, Jacopo ed Antonia, poi suora col nome di Beatrice.

§ 3 - *L'attività politica di Dante prima dell'esilio*

Nel 1291 Dante entra nella corporazione dei medici e degli speciali, prescelta probabilmente per una vaga consonanza con i suoi interessi filosofico scientifici; l'iscrizione ad un'Arte era infatti condizione indispensabile all'ottenimento di incarichi pubblici ed una legge appena promulgata, mitigando le prescrizioni severe degli Ordinamenti di giustizia di Giano della Bella, apriva le liste anche a chi non esercitasse realmente la professione. Nel novembre di questo stesso anno Dante entra così a far parte del Consiglio speciale del popolo e un mese dopo partecipa al consiglio dei Consoli delle Arti maggiori per l'elezione dei Priori, cioè dei sommi magistrati del Comune. Fino al

settembre 1296 è poi eletto membro del Consiglio dei Cento, cioè dell'organo che deliberava sulle spese del Comune: incarico di fiducia, che prova la stima di onestà di cui Dante godeva. La sua partecipazione a questi incarichi non si manifesta tuttavia in forme vistose; la relativa tranquillità della situazione consente che ancora prevalgano gli interessi letterari, sono di questi anni le cosiddette «petrose», momento importantissimo nell'evoluzione della tecnica dell'Alighieri, che rivelano in lui l'intento di entrare in gara con le più ardue difficoltà espressive della lirica occitanica e di tentare un registro statistico ben più corposo di quello usato dagli stilnovisti.

Intanto però gli eventi precipitano e richiedono il più totale impegno di Dante cittadino. Nel 1300 egli è chiamato a far parte di un'ambasceria spedita a San Gimignano per rinsaldare la Lega guelfa, in una fase particolarmente delicata dei rapporti tra Firenze e il papa Bonifacio VIII, la cui fino allora subdola ingerenza negli affari del Comune stava trasformandosi in una scoperta manovra annessionistica, con grave minaccia per la libertà stessa della città toscana.

Grazie certo al fermo atteggiamento antipapale di cui dà prova in questa circostanza, Dante è eletto priore da metà giugno a metà agosto 1300 e tocca così l'apice della sua carriera, come dirà in una lettera in latino, di cui è stata conservata solo la traduzione, «tutti li mali e tutti l'inconvenienti miei dalli infausti comizi del mio priorato ebbono cagione e principio». Dagli incarichi ricevuti non deriva nemmeno – prova della sua onestà – un consolidamento economico: Dante è anzi costretto a contrarre nuovi debiti nei confronti del fratellastro Francesco.

Durante il suo priorato una delle solite mischie fra Bianchi e Neri obbliga i magistrati a dar prova d'imparzialità esiliando otto capiparte di entrambe le fazioni: fra gli esiliati è il «primo amico» di Dante, Guido Cavalcanti, che, confinato a Sarzana, vi contrae il male che lo condurrà presto a morte. Nel settembre 1300 il Pontefice, irritato per la resistenza che i Fiorentini oppongono alle sue mire espansionistiche, scaglia contro la città l'interdetto; un'ambasceria solenne parte allora per Roma; di essa forse anche Dante fa parte; in ogni caso è probabile che il poeta visiti Roma nell'anno del giubileo (come pare dimostrare l'esatta descrizione del movimento dei pellegrini sul Ponte Sant'Angelo in *Inf.* XVIII 28-33).

Dall'aprile al settembre 1301 Dante fa di nuovo parte del Consiglio dei Cento ed ha nuove occasioni per mostrare pubblicamente, in ripetuti interventi, il suo atteggiamento tutt'altro che conciliante nei confronti delle illecite pretese papali. Tuttavia Bonifacio ha

trovato entro le mura di Firenze un alleato potente e deciso a tutto nella persona di Corso Donati (Purg. XXIV 82-84), capo della fazione nera, e con lui s'accorda per schiacciare la parte avversa; con la scusa di metter fine alle sanguinose lotte che dividono la città ma col segreto intento di fiaccare i Bianchi, fa muovere alla volta di Firenze il «paciere» Carlo di Valois. I Fiorentini sono incerti sul da farsi e, per esplorare le reali intenzioni del pontefice, decidono di inviargli tre ambasciatori, uno dei quali è Dante. Secondo un'antica tradizione Dante sarebbe rimasto perplesso alla notizia della nomina e si sarebbe chiesto: «Se io vo, chi rimane?, e se io rimango, chi va?», Nell'ottobre del 1301 il poeta è dunque presso Bonifacio ed ha agio di conoscere il pontefice contro cui pronunzierà nella *Commedia* le più tremende requisitorie (Inf. XIX 52 e ss., XXVII 85 e ss., Par. XXVII 22, ecc.). Costui, conoscendone le idee e la fermezza, pensa bene di trattenerlo presso di sé, mentre rinvia subito gli altri ambasciatori con rassicurazioni generiche. Così Carlo di Valois è lasciato entrare in Firenze e i Neri prendono presto il sopravvento, scatenandosi in ogni sorta di soperchierie: le case degli Alighieri sono fra le prime ad esser saccheggiate e devastate.

Dante non potrà più rientrare in Firenze: è giunto per lui il momento di lasciare «ogni cosa diletta / più caramente» (Par. XVII 55-56). A Siena saprà del rovescio della sua parte e prenderà conoscenza della sua condanna. Accusato di frode nell'amministrazione del bene pubblico e di illeciti guadagni, è invitato a discolparsi, poi multato e infine, non essendosi presentato, condannato al rogo se mai cadrà nelle mani del Comune. È chiaro che si trattava sempre, in simili casi, di processi politici, in cui all'accusato non era lasciata alcuna possibilità di provare la propria innocenza e che si concludevano invariabilmente con una condanna.

§ 4 - L'esilio

Cominciano per Dante le amare, spesso umilianti peregrinazioni di corte in corte, i duri tempi in cui, escluso dalla sua amatissima città, sperimenterà in prima persona «come sa di sale / lo pane altrui» (Par. XVII 58-59, e cfr. Purg. XI 140-141).

Il desiderio di rientrare in Firenze e di vendicarsi faceva sembrare sopiti gli antichi odi ed accomunava in un'azione relativamente unitaria fuoriusciti bianchi e Ghibellini. Dante partecipa dapprima attivamente alle manovre che questa accozzaglia di sbandati compie, appoggiandosi a questo o a quel signore ghibellino, per impadronirsi della città

con la forza. Con tale politica è in rapporto il suo soggiorno a Forlì presso gli Ordelaffi nel 1303 e, subito dopo, forse anche a Verona presso Bartolomeo della Scala. Ma i tentativi non hanno buon esito. Cade anche, ben presto, la speranza di essere accolti fraternamente nella città pacificata: i buoni uffici di mediatore del nuovo papa Benedetto XI e del suo legato, il cardinale Nicolò da Prato, si risolvono in un fallimento e provocano anzi nuovo sangue. Bianchi e Ghibellini decidono allora di muovere armati contro Firenze, ma subiscono la disastrosa disfatta della Lastra (1304).

A questo punto Dante si stacca dalla «compagnia malvagia e scempia» (Par. XVII 62), certo per seri disaccordi sopravvenuti circa la politica da adottare. I fuorusciti, mossi solo dal rancore e dallo spirito di vendetta, non sono all'altezza di comprendere i superiori ideali di riconciliazione, di amor di patria, di giustizia universale che ispirano Dante: i Bianchi come i Ghibellini lo prendono per un traditore e proferiscono nei suoi confronti oscure minacce (Inf. XV 71-72).

Dante peregrina allora fra Padova (dove Giotto sta lavorando alla cappella degli Scrovegni) e Treviso (presso quel Gherardo da Camino di cui tesserà altissime lodi in Conv. IV xiv 12-13, e nel Purg. XVI 124), fra Venezia (l'operosità di marinai e calafati nell'arsenale gli ispirerà la mirabile comparazione di Inf. XXI 7-15) e Bologna: ma da questa città, conformemente con la politica di amicizia che la lega in questi anni al Comune toscano, tutti i fuorusciti fiorentini sono espulsi nel 1306.

Frattanto, nel 1304, Dante ha messo mano al *Convivio* e subito dopo, come una parentesi nella stesura di questo trattato, ha cominciato anche il *De vulgari eloquentia*, che però lascia presto interrotto: e interromperà, fra il marzo 1306 e il novembre 1308, anche il *Convivio*.

Nel 1306 è in Lunigiana presso i Malaspina, nobilissimi signori la cui grandezza morale esalterà in Purg. VIII 121-32. Sono grandi nemici dei Bianchi, ma ormai Dante si considera fuori della mischia: ha fatto «parte per se stesso» (Par. XVII 69). La stima che essi hanno per lui è provata dal fatto che gli assegnano la funzione di loro procuratore nella pace che stipulano con un loro tradizionale nemico, il vescovo-conte di Luni.

Nel 1308 troviamo Dante a Lucca, forse presso quella nobildonna, Gentucca, a cui si riferiscono alcuni versi di lode nel XXIV del Purgatorio (37-45).

Era forse in Casentino, presso i conti Guidi, quando fu eletto Imperatore Arrigo VII di Lussemburgo: sostenuto dal nuovo papa, il guascone Clemente V, egli si accingeva a discendere in Italia come *rex pacificus*, per riportare la concordia fra le città e le fazioni,

fra i vincitori e gli esuli: pareva potesse infine realizzarsi, nel miracoloso accordo fra Papato e Impero, il grande sogno di Dante. Una diffusa commozione si sparse per la penisola: quasi in ogni città ci si apprestava a ricevere l'Imperatore con grandi onori, nella segreta speranza che il suo intervento potesse davvero segnare la fine di tutti i mali che affliggevano l'Italia. Quando Arrigo varcò le Alpi, Dante indirizzò un'epistola a tutti i potenti e a tutti i popoli della terra, facendosi portavoce delle entusiastiche speranze che in lui ognuno riponeva; e subito accorse nel Nord a rendergli onore. Ma Firenze restava ostile: tramava contro Arrigo appoggiandosi al re di Napoli Roberto d'Angiò, suscitava ribellioni in Lombardia, si apprestava apertamente alla difesa armata: lo sdegno di Dante esplose allora nella violenta lettera «agli scelleratissimi Fiorentini» del 31 marzo 1311 e subito dopo (17 aprile) in quella, diretta all'Imperatore, in cui chiede che sia schiacciata per sempre la vipera che morde il seno della sua stessa madre e che non cessa di soffiare sul fuoco dell'opposizione anti-imperiale.

Frattanto però Clemente V, che aveva trasportato la sede papale ad Avignone (1309), sotto le pressioni di Roberto d'Angiò e di Filippo il Bello re di Francia, mutava radicalmente il suo atteggiamento nei confronti di Arrigo VII, si rifiutava di incoronarlo e rinfocolava così un po' dappertutto l'ostilità contro colui che fino a poco prima era stato il suo protetto, Dante avrà parole di fuoco contro «il Guasco» traditore (Inf. XIX 82-84).

Quando Arrigo porta vanamente la minaccia del suo modesto esercito sotto le mura di Firenze, Dante non è fra gli assediati: sotto la spinta degli eventi attende alla stesura del *De monarchia*, in cui difende il diritto imperiale, sostenendone l'indipendenza dalla suprema autorità religiosa. Nel 1313 Arrigo muore a Buonconvento presso Siena, portando con sé le estreme speranze di «un rinnovamento politico della società cristiana» (Sapegno).

§ 5 - *Gli ultimi anni*

Alla morte di Clemente V (1314), Dante indirizza ai cardinali italiani riuniti in conclave un accorato appello perché soccorrano Roma ed eleggano un loro connazionale, che faccia cessare la vergogna dell'esilio avignonese e riporti nella sua degna sede il soglio pontificio.

Due volte nel corso del 1315 Firenze, per diminuire la tensione all'esterno, concede larghe amnistie ai condannati e agli sbanditi: in entrambi i casi Dante rifiuta di tornare a

condizioni che giustamente ritiene umilianti in quanto implicano ammissione di colpevolezza: scrive in merito ad un amico fiorentino una lettera accorata ma ferma, in cui giustifica il suo atteggiamento.

Dopo un soggiorno in Toscana, forse a Lucca presso Ugucione della Faggiuola, il poeta torna a Verona, alla corte munifica di Cangrande della Scala (Par. XVII 76-93): in lui Dante vede il continuatore di Arrigo VII, l'unico principe capace di divenire arbitro della politica italiana; ed a lui dedica il *Paradiso*, accompagnando l'omaggio con una lettera da cui traspaiono i suoi sentimenti di ammirazione e la sua speranza. Verso il 1319 scambia con Giovanni del Virgilio, maestro nell'Università di Bologna, le *Ecloghe* latine e nel 1320 discute la *Quaestio de aqua et terra*. Infine è, con i figli, a Ravenna, presso Guido Novello da Polenta, dove compie la *Commedia* (l'aveva iniziata, forse, nel 1307 ed aveva terminato le due prime cantiche innanzi il 1314) e dove muore nella notte fra il 13 e il 14 settembre 1321.

Il «Fiore»

Il Fiore è un poemetto o meglio una «corona» di 232 sonetti, che «riassume e parafrasa, fondendole abilmente, entrambe le parti del *Roman de la Rose*», quella di Guillaume de Lorris (prima metà del Duecento) e quella di Jean de Meun (seconda metà), «omettendo le disquisizioni dottrinali ma non gli spunti politici, in particolare l'avversione agli ordini mendicanti» (Contini), né quelli satirici, in special modo misogini: lo spirito dell'autore simpatizza visibilmente con lo scetticismo e la spregiudicatezza di Jean de Meun, più che col lirismo di Guillaume de Lorris.

L'attribuzione a Dante – che fu più volte genericamente contestata per «inverisimiglianza stilistica», sebbene si riconosca all'autore «una personalità artistica di non comune rilievo» – è stata rilanciata da Gianfranco Contini, il quale ha istituito una serie di riscontri precisi «che vincolano il Fiore per un verso alle rime dantesche, per altro verso alla Commedia».

In due passaggi del poemetto l'autore dichiara di chiamarsi «ser Durante»: ora «Durante» è la forma intera di «Dante», e così il poeta, già morto, è anche chiamato in un documento del 1343 relativo al figlio Jacopo. La lingua del Fiore è il fiorentino duecentesco, espressionisticamente farcito di francesismi anche crudi: per esempio in un caso la negazione è espressa mediante *non... pa*, franc. *ne... pas*. Il poemetto è collocabile fra il 1285 e il '95 circa, idealmente nei paraggi della tenzone con Forese Donati (1293-96), quando Dante «gestiva di pari passo genere "comico" e stile "nuovo"»; il suo contenuto, allegorico e quindi ricco di personificazioni, è il seguente: «Amante, mentre contempla con desiderio il Fiore nel giardino del Piacere, è ferito dalle saette d'Amore ed accetta di diventar suo vassallo, respingendo i rimproveri della Ragione. Vinte le prime resistenze di Schifo (il pudore) e favorito da Bellaccoglienza, figlia di Cortesia, Amante riesce a baciare il Fiore; sennonché Malabocca, il maldicente, se ne avvede e risveglia i sospetti di Gelosia. Questa costruisce un castello ben munito; mette a guardia di esso Schifo, Vergogna, Paura e lo stesso Malabocca, e vi rinchiude il Fiore con Bellaccoglienza, sotto la sorveglianza di una vecchia. Seguendo i consigli di un Amico, che gli illustra il codice della sapienza libertina, Amante tenta invano di ottenere da

Ricchezza l'aiuto di cui ha bisogno per superare la resistenza dei suoi avversari. Trova soccorso invece in Amore, che chiama a raccolta i suoi baroni: Franchigia, Cortesia, Pietà, Larghezza, Ardimento, Onore, Diletto, Letizia, Sollazzo, e via dicendo. Tra questi sono anche i rappresentanti dell'astuzia e della simulazione: Falsembiante e Costretta-Astinenza, personificazioni dell'ipocrisia e dell'inframmettenza dei monaci. Ad essi spetta il compito di uccidere Malabocca. Larghezza e Cortesia corrompono la Vecchia e trovano in lei un docile strumento per completar l'opera di seduzione presso Bellaccoglienza. Quindi la baronia d'Amore assale il castello e Venere lo mette a fuoco. Amante riesce così a conquistare il Fiore» (Sapegno).

Non c'è dubbio che chi scrisse il Fiore scrisse anche, suppergiù negli stessi anni, il *Detto d'Amore*, altra parafrasi, pervenutaci frammentaria (480 versi), del *Roman de la Rose* in coppie di settenari a rime «equivoche» (in cui cioè alla rima si trovano sempre due omofoni di significato differente, esempio; « La bocca e 'l naso e 'l **mento** / ha più belli, e non **mento**, / ch'unque [mai] non ebbe **Alèna** [Elena], / e ha più dolce **alena** [alito] / che nessuna pantera...», vv. 71-75). Se si accetta, come pare indubitabile, l'ascrizione a Dante del *Fiore*, bisogna attribuire alla sua giovinezza anche questo poemetto, il cui autore del resto, per riconoscimento unanime, «mostra di sapersi muovere con una disinvoltura non comune e riesce anche a tratti ad esprimere la sua arguta fantasia e la sua intelligenza vivace e spregiudicata» (Sapegno), superando con eccellente virtuosismo gli scogli della tecnica adottata.

La «Vita nuova»

La *Vita nuova* racconta, trasfigurandole poeticamente e idealizzandole, le vicende dell'amore di Dante per Beatrice, dal primo incontro a nove anni Fino alla formulazione del voto solenne di «dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». Scritta intorno al 1293, l'operetta è intessuta di prosa e versi e rientra pertanto nella tradizione dei *prosimetra*, il cui modello più antico e prestigioso era, per gli scrittori del Medioevo e per Dante che lo aveva letto e meditato, il *De consolatione philosophiae* di Boezio. La narrazione funge da tessuto connettivo di numerose liriche, composte per occasioni diverse e in anni anche molto lontani dal 1293: venticinque sonetti, una ballata e cinque canzoni, di cui una interrotta alla fine della prima strofa per la sopravvenuta morte di Beatrice.

Quasi tutti questi componimenti sono corredati di una breve analisi di tipo scolastico, in cui il testo è scomposto, a norma di contenuto, nelle sue parti essenziali: tali analisi, dette «divisioni», seguono in genere le singole liriche, ma simbolicamente precedono quelle scritte in morte di Beatrice, «acciò che queste... paiano rimanere più vedove dopo la loro fine». Le prose che precedono le liriche e che rievocano le circostanze in cui queste sarebbero state composte, sono chiamate, con termine tecnico di origine occitanica, «ragioni»: esse rendono talvolta superflua la divisione, e Dante ce ne avverte con formule del tipo: «Questo sonetto non divido, però che assai lo manifesta la sua ragione».

In più di un caso si ha l'impressione che in realtà le liriche non siano state occasionate dai fatti che il libretto racconta, ma che, scritte per altre circostanze, siano state a posteriori innestate sulla storia dell'amore per Beatrice perché stilisticamente rispondenti al clima di aerea poeticità della *Vita nuova*: ma l'innesto è operato con tale finezza che la forzatura è appena percepibile. Beninteso Dante non ha inserito nel suo libretto tutta la sua produzione poetica giovanile, ma ha trascelto solo quei testi che gli sembravano più adatti e più belli, disponendoli in linea di massima secondo la loro progressione cronologica: in questo senso la *Vita nuova* può esser considerata un'antologia, impiantata dall'autore stesso, della sua produzione anteriore al 1293, cioè

del suo stilnovismo.

Le liriche, se estratte dal tessuto prosastico ed integrate mentalmente con le *Rime* coeve, riflettono il progressivo liberarsi di Dante sia dagli schemi ormai spenti della tradizione siculo-toscana e guittoniana – i cui residui impacciano ancora per esempio il primo sonetto, *A ciascun'alma presa e gentil core* – sia dagli atteggiamenti cavalcantiani che caratterizzano le successive «rime dell'amor doloroso», dove Dante rappresenta questo sentimento come una forza tormentosa e invincibile, causa nell'anima di mortali battaglie fra le facoltà (sonetti dei capp. XIV-XVI, come ad esempio *Con l'altre donne mia vista gabbate*). È con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* e le altre «rime della loda» che Dante si avvia ormai a conquistare il suo vero accento: le liriche di questo gruppo riprendono e approfondiscono la teoria guinizelliana dell'efficacia purificatrice della donna sui cuori nobili e pertanto risultano in parte frenate da toni ragionativi e didascalici, riflesso del procedere raziocinante dello scrittore bolognese; ma più spesso, fatte di materia impalpabile e delicatissima, attingono le più alte ed ispirate sfere della poesia giovanile di Dante: basti pensare all'intensa concentrazione di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, che traduce il fuoco di un amore e di un'ammirazione reali in termini di pura contemplatività.

Questa progressione stilistica accompagna il processo di sublimazione o «transumanazione» di cui è fatta oggetto Beatrice: colei che, in vita, appariva solo per metafora «angiola giovanissima... distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi» è poi assunta realmente alla gloria dei cieli, divenendo «gloriosa donna», «beata», «benedetta».

Nel momento in cui stende, certo di un sol getto ed in un lasso di tempo assai breve, la parte prosastica della *Vita nuova*, Dante vede ormai tutta la sua esistenza illuminata da questa luce soprannaturale che Beatrice emana; ha ormai scoperto che il vero ed unico oggetto di ogni sua passione, la sola causa della sua elevazione spirituale è stata lei. Allora anche i fatti più ordinari si accendono di un significato simbolico e soprannaturale, si trasformano in una catena di eventi miracolosi.

Da questa attitudine di mistico stupore nasce la prosa della *Vita nuova*, con i suoi toni di «devota e biblica solennità» (Sapegno), che l'hanno fatta definire via via un «atto di culto», un «libretto di devozione» (Croce), una «Vita miracolosa, o Laude, o Legenda, di santa Beatrice» (Schiaffini); lo stile della prosa rispecchia, sotto certi aspetti, i modi tipici dell'agiografia medievale. Ciò non significa beninteso che i fatti narrati siano da ritenersi irreali e allegorici: la *Vita nuova* resta, nella sostanza, autobiografia, ma

autobiografia lirica, in cui i fatti sono immersi in una luce miracolosa e trasposti in termini di trasognata eleganza e levità secondo i canoni della poetica stilnovistica.

Nel suo insieme la *Vita nuova* si presenta come un capolavoro di raffinato, intellettualistico lirismo: la materia di cui è fatta è un impasto prezioso, che esclude rigorosamente i toni crudi e riesce a tradurre in poeticità, anche se a volte un po' vaga e fredda, ogni dato troppo immediato e concreto, smussando così nell'atmosfera pacata ed estatica di un itinerario mistico ogni tormento, ogni dolore terreno: in questo senso essa è un'opera ancora tipicamente stilnovistica. Tale risultato espressivo è conseguito a prezzo di una strenua applicazione formale: e infatti la sostanza aerea e lievissima si rivela essere il risultato di un'accorta concertazione di valori fonici, di un'attentissima cernita degli elementi lessicali, di un ricercato gusto delle ripetizioni, di una studiata armonizzazione dei periodi, che spesso si modellano come veri e propri versi. Questa cura formale non può tuttavia rimediare a certe innegabili debolezze del libretto: là anzi l'arte diviene artificio, scoprendo il suo carattere di elemento sovrapposte dall'esterno. Si vede allora che le parti teoriche e didascaliche sono costruite a freddo e non si integrano, nonostante il livellamento esteriore, con quelle narrative; che l'utilizzazione di un registro invariabile rischia spesso la monotonia; che il periodare nel suo insieme, rifuggendo dalla concitazione e dal rilievo, è incapace di esprimere sentimenti, emozioni, idealità forti. In questo senso, la *Vita nuova* si rivela opera giovanile, ancora lontanissima dall'ampia complessità espressiva e dalla matura profondità del *Convivio*.

Le «Rime»

Con questo titolo, meglio che con quello di «*Canzoniere*», si indica l'insieme delle liriche dantesche giunte fino a noi, fatta esclusione beninteso di quelle giovanili che Dante stesso inserì nell'architettura della *Vita nuova* e delle tre canzoni allegoriche commentate nel Convivio: il secondo termine è infatti più opportuno riserbarlo per opere organiche che, come il *Canzoniere* di Petrarca, traccino in forma unitaria, cioè seguendo il filo dell'evoluzione psicologica, la storia di un'anima. Nel caso di Dante siamo invece in presenza di un insieme fluido, i cui singoli elementi, dispersi in numerosissimi manoscritti antichi, sono stati riuniti sotto un unico titolo non dal loro autore ma dai filologi moderni, che hanno cercato di disporli in ordine grosso modo cronologico e secondo una coerente progressione stilistica.

Si tratta, fra sonetti, canzoni e ballate, di 54 componimenti sicuramente danteschi, ai quali non è escluso che si possa aggiungere qualcun altro dei testi che la critica ha preferito prudentemente raccogliere, per varie ragioni, fra le rime di dubbia attribuzione: testi anonimi nella maniera di Dante ma che potrebbero essere opera di qualche imitatore, oppure testi assegnati a Dante solo da manoscritti molto tardi e poco attendibili, oppure ancora componimenti incerti fra l'Alighieri e Cino da Pistoia, ai cui moduli Dante si accostò in una fase del suo stilnovismo, o fra l'Alighieri e un rimatore omonimo e di poco precedente, Dante da Maiano (con cui fra l'altro egli scambiò, giovanissimo, alcuni sonetti di corrispondenza). La grande maggioranza della produzione sicura appartiene agli anni che precedono l'esilio.

Pur se scritte in tempi diversi da un poeta così pronto a sperimentare tecniche sempre nuove, così ansiosamente desideroso di saggiare le proprie forze sui più disparati terreni, così teso al continuo adeguamento dei mezzi espressivi al proprio mondo interiore, le Rime rispondono ad una fondamentale unitarietà d'ispirazione e ad una profonda coerenza: Dante assorbe le esperienze più contrastanti, le rivive e ne fa cosa sua, imprimendo loro il marchio inconfondibile della sua vigorosa

personalità. E tuttavia esse sono estremamente varie, assecondando il «procedere inquieto» (Contini) del loro autore da un'esperienza all'altra. Quello che distingue la sua

dalla «varietà» di contemporanei e predecessori (basti pensare per esempio ai modi «realistici» del sonetto *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, rispetto alla restante produzione di Guinizelli) è che alle esperienze più diverse e apparentemente più contraddittorie Dante aderisce con partecipazione e sincerità totali: «mai in lui un sospetto di scetticismo. Ci sono scherzi anche nella sua opera, ma remotissimi dai centri dell'ispirazione. In fondo, una serietà terribile» (Contini).

A parte la loro qualità poetica, sovente altissima, le Rime offrono una preziosa testimonianza del travaglio creativo di Dante, che progressivamente conquista la sua personalità stilistica attraverso l'affinamento degli strumenti espressivi e la sempre più precisa messa a fuoco della sua ispirazione, con un continuo ritorno sulle esperienze precedenti per «usufruirle come elementi dell'esperienza nuova» (Contini).

Gli inizi di Dante sono conformi alla tematica e ai modi della poesia siculo-toscana, con evidenti simpatie per taluni procedimenti metrici e stilistici di Guittone; la cui personalità, del resto, non mancherà di agire, e ben più sostanzialmente, sul Dante maturo, sulle strutture energetiche delle sue canzoni morali come su certe impennate eloquenti della stessa *Commedia*. In questa fase sembra possibile isolare, attorno al sonetto per la Garisenda di cui abbiamo già detto (anteriore al 1287), un piccolo manipolo di rime scritte fuori di Firenze, forse a Bologna.

La maggior parte dei testi giovanili appartengono tuttavia al momento stilnovistico e presentano tracce rilevanti della comunanza di gusto, di ispirazione e di idee che legava allora Dante a Cavalcanti. Sono liriche rivolte a Beatrice (che in un caso è anche nominata espressamente), occasionate da eventi riferiti dalla *Vita nuova* (per esempio il sonetto *Onde venire voi così pensose?* che è in rapporto con la morte del padre della «gentilissima») oppure ispirate forse a quegli stessi amori di cui il libretto fa parola: è il caso di *Guido, i' vorrei che e Lapo ed io*, della ballata *Per una ghirlandetta* e di altri componimenti per Fioretta e Violetta, nomi che sembra celino una stessa persona, forse la prima donna-schermo.

Le ragioni che possono aver determinato l'esclusione di questi testi, fra cui taluni eccellenti, dalla compagine della *Vita nuova* sono varie e difficili da determinare caso per caso con esattezza: una delle principali è certo la presenza in esse di elementi che Dante giudicava troppo concreti per non contrastare col clima di miracolosa stupefazione che egli intendeva ottenere nell'aereo libretto.

Accanto a questa produzione si possono già cogliere qua e là i primi sintomi del

vigore stilistico che caratterizzerà il Dante maturo e soprattutto l'*Inferno*; in linea con la poesia «borghese» è il gusto del reale che movimentata l'inizio di *Sonar braccetti, e cacciatori aizzare*; un altro sonetto, ancora di materia amorosa (*Com' più mi fere Amor co' suoi vincastri*), rivela nell'energia lessicale che lo contraddistingue un riflesso dell'interesse di Dante per i modi aspri e metaforici di certa poesia occitanica. Ma l'esperienza in questo senso più significativa, perfino sconcertante per il registro crudo e ingiurioso che mette in opera, è senza dubbio la tenzone con Forese Donati (fra il 1293 e 1296), a cui stilisticamente si avvicinano le cosiddette «petrose» (1296 circa) con il tema della donna dura, spietata, refrattaria, che si nega pervicacemente all'amore: il loro stile aspro e corposo è già l'esatto contrario dei modi eterei e delicati dello stilnovismo.

Altre rime sono ispirate ad altre donne: ad una Lisetta, alla «pargoletta» – la donna giovane e fiera della sua bellezza, forse quella stessa che Beatrice rimprovera a Dante di aver amato dopo la sua morte, in Purg. XXXI 58-60 – e alla «donna gentile», la «giovane e bella» consolatrice della *Vita nuova*, a cui il Convivio toglierà ogni concretezza trasformandola in simbolo della Filosofia. Con questo siamo già nell'ambito delle grandi canzoni allegoriche, morali e dottrinarie, di cui alcune sarebbero certamente poi entrate nel vasto disegno del Convivio – accanto a *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, Amor che nella mente mi ragiona* e *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* – se quest'opera fosse stata portata a compimento: *Amor, che muovi tua virtù da cielo; Io sento sì d'Amor la gran possanza*; nonché, ma con queste siamo ormai alle poche rime composte durante l'esilio, *Tre donne intorno al cor mi son venute* (probabilmente del 1302 e che avrebbe dovuto esser commentata nel XIV capitolo del *Convivio*, dedicato alla Giustizia) e *Donna mi reca ne lo core ardire*, la canzone della liberalità (destinata al XV capitolo).

II «Convivio»

Il Convivio, concepito come un banchetto di sapienza in quindici libri, ciascuno dei quali – ad eccezione del primo – dedicato a commentare ampiamente una canzone allegorica o morale scritta in precedenza, fu in realtà interrotto fra il 1306 e il 1308, alla fine del quarto libro, forse perché Dante sentiva ormai l'urgenza di concentrare ogni sua forza sulla composizione della *Commedia*.

Iniziato nel 1304, il trattato s'indirizza non ai dotti, ma a tutti coloro che, pur vogliosi del pane della scienza, per necessità o pigrizia non hanno potuto cibarsene: è questo un primo «segno di modernità in confronto alla cultura clericale che sdegnava di comunicare coi "laici"» (Maggini). Dante, senza considerarsi un sapiente, è consapevole della propria maturità culturale e spirituale ed intende trasfondere negli altri, per un atto d'amore, non solo il tesoro della sua dottrina, ma gli insegnamenti che ha tratto dalla sua amara esperienza di cittadine e di esule. Per questo decide, con un atto estremamente consapevole, che è un ulteriore segno di modernità, di sostituire al latino, lingua tradizionale degli scritti scientifico filosofici destinati al mondo chiuso dei dotti, il volgare del sì, passibile di assai più vaste risonanze: in pagine energiche ed appassionante ne esalta i pregi, dichiarandolo, contro le stolte obiezioni di chi l'osteggia e deride, perfettamente adeguato ad esprimere i soggetti più alti e nuovi. Tale il contenuto del primo trattato, che funge da proemio.

Il secondo trattato commenta la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, seguendo il tradizionale procedimento medievale di esporre prima il senso letterale, poi il riposto significato allegorico; il testo poetico offre spunto a molteplici digressioni, fra cui amplissima quella sull'ordine e movimento dei cieli, che il commento allegorico ingegnosamente compara alle varie scienze: i primi sette alle arti del trivio e del quadrivio (grammatica, dialettica, retorica e aritmetica; musica, geometria e astrologia), gli altri tre rispettivamente alla fisica e metafisica, alla morale e alla teologia. Questo trattato è un po' la continuazione della *Vita nuova* i cui capitoli XXXV-XXXIX sono ora interpretati come il resoconto di un conflitto fra l'amore per Beatrice e quello nascente per la Filosofia, di cui la «donna gentile» sarebbe simbolo.

Il terzo trattato è dedicato al commento della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* ed è concepito come una glorificazione di questa donna bellissima che è la filosofia, figlia di Dio e riflettente la sua perfezione.

Il tema del quarto trattato, in cui si espone la canzone *Le dolci rime d'amor ch'ì solia*, è la nobiltà, che non è virtù ereditaria o legata al censo, ma conquista personale, connessa con le virtù morali ed intellettuali di ognuno; Dante si diffonde a parlare del suo vario manifestarsi nelle diverse età dell'uomo. Del resto, in questo come nel precedente trattato, le digressioni sono frequenti: importante, nel quarto, quella sull'autorità imperiale e sulla sua necessità per l'ordinato benessere del mondo.

Qui l'opera si interrompe: se completa, avremmo una vastissima enciclopedia del sapere medievale, esteriormente analoga, per quanto meno sistematica e molto più originale, per esempio al *Tresor* di Brunetto Latini. Quello che tuttavia distingue il *Convivio* dai trattati precedenti e coevi è lo spirito che lo anima: Dante non si prefigge infatti di stendere un'opera «di carattere puramente informativo ed erudito. Egli scrive su argomenti che l'esperienza gli ha mostrato necessari per la vita sociale del suo tempo, e per una classe di persone da cui il benessere sociale specialmente dipende. Non pensa ai letterati, né adopera quindi la loro lingua; scrive in volgare pei nobili, uomini e donne, che sono in più gran numero e degni dell'alto beneficio del sapere» (Barbi); «e questi nobili sono principi, baroni, cavalieri, e molt'altra nobile gente » (I ix 5). Soprattutto Dante scrive con appassionata partecipazione, con l'anima e l'intelletto tutti intesi a convincere, a sommuovere profondamente il lettore, con un severo, ma sincero e totale amore del sapere, con un calore, un entusiasmo teoretico, una violenza anche, ignoti ai suoi predecessori.

Se comparato alla *Vita nuova*, il *Convivio* porta evidenti i segni di un enorme progresso interiore, intellettuale e morale: il libretto non aveva che marginalmente intenti dottrinari e dimostrativi, mirando in sostanza a creare un clima di raccolto, mistico stupore attorno a Beatrice; opera giovanile, abbiamo detto, «fervida e passionata», la definisce Dante stesso; mentre il *Convivio* è opera «temperata e virile » (I i 16), in cui hanno modo di manifestarsi, entro strutture razionalmente rigorose, la più larga cultura, la più profonda capacità meditativa, la più complessa visione del mondo di Dante maturo. In questo senso il *Convivio* può esser considerato il banco di prova della *Commedia*.

L'esigenza di segmentare il ragionamento in un fitto intrico di distinzioni può ingenerare nel lettore di oggi un senso di fastidio: ma non bisogna dimenticare che tal

procedimento era imposto dalla tradizione filosofica del tempo, soprattutto dall'esempio della scolastica, che affrontava i problemi frantumandoli in una serie di *quaestiones*, a loro volta suddivise in infiniti *articula* e corollari, che dovevano tutti essere discussi e vagliati a norma di sillogismo. Dalla scuola dipendono sia il frequente aprirsi di digressioni che, talvolta lunghissime, fanno dimenticare il tema principale, sia il continuo ricorso alle «autoritadi», cioè alla citazione di testi di autorità riconosciuta per corroborare postulati e conclusioni: Dante ricorre soprattutto ai testi biblici e ad Aristotele ma non di rado anche ad altri pensatori e poeti, sia cristiani sia pagani, quali Sant'Agostino, Sant'Alberto Magno, San Tommaso, Cicerone, Virgilio, Boezio, Stazio.

Quello che anzi rivela il vigore della personalità di Dante sono gli scatti veementi con cui egli rompe, a volte solo per un attimo, altre volte in lunghe digressioni l'andamento pacato e impassibile del suo ragionare liberandosi d'un sol colpo dei freddi schemi scolastici e dell'impegno razziocinante per lasciar prorompere un animo ora commosso ora esacerbato, ora sdegnato ora fervido, ora polemico ora contemplativo: in questi scatti energici, in queste impennate profetiche, in queste invettive, in questi frammenti ispirati c'è già, piena, la complessa umanità del poeta della *Commedia*; e quando si leggono le pagine più personali e immediate, in cui l'anima di Dante ha modo di manifestarsi più distesamente, libera d'impacci, con il suo intenso, trascinate calore, ci si rende conto dell'enorme balzo in avanti che la tradizione prosastica italiana ha compiuto con il *Convivio*.

Il «De vulgari eloquentia»

Il *De vulgari eloquentia* è un trattato in due libri, composto fra il 1304 e, al più tardi, il 1307; esso si interrompe a metà del XIV capitolo del secondo libro, ma il disegno non era certo più vasto perché qua e là si trovano rinvii ad un quarto libro che non vide mai la luce. Del resto l'opera, specie alla fine, rivela il suo carattere non definitivo: certo anche per questa ragione ebbe una diffusione assai limitata nel Medioevo e fu in sostanza riesumata dall'oblio quando, nel Cinquecento, il Trissino la utilizzò per ricavarne conferma a certe sue argomentazioni in rapporto con la "questione della lingua".

Dante ci parla all'inizio del Convivio (I v 9-10) della sua intenzione di scrivere il trattato: «vedemo ne le cittadi d'Italia, se bene volemo agguardare, da cinquanta anni in qua molti vocabuli essere spenti e nati e variati: onde se 'l picciol tempo così transmuta, molto più transmuta lo maggiore. Sì ch'io dico che se coloro che partirono d'esta vita già sono mille anni [mille anni fa] tornassero a le loro cittadi, crederebbero la loro cittade essere occupata da gente strana [estranea, straniera], per la lingua da loro discordante. Di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di volgare eloquenza»; le due opere sono dunque pressappoco contemporanee.

Scopo del trattato è quello di insegnare come ci si deve esprimere, cioè seguendo quali regole di stile, utilizzando quali mezzi espressivi si possa pervenire ad usare correttamente la propria lingua.

Il primo libro tratta dell'origine e dell'evoluzione delle lingue: l'idioma originario, l'ebraico, si frammentò per castigo divino in numerose loquale: quelle che si diffusero sul nostro continente si suddividono in tre gruppi, di cui quello che occupa la parte sud-occidentale dell'Europa comprende tre lingue sorelle: italiano, francese e occitanico. L'italiano è a sua volta costituito da numerosi dialetti. Attraverso il vaglio delle loro caratteristiche, Dante arriva alla conclusione che nessuno di essi è identificabile col *volgare aulico* o *curiale*, cioè che nessuno di loro merita di essere assunto tale e quale come linguaggio illustre e nobile, capace di servire da lingua letteraria nelle opere di più elevato impegno e dignità. Malgrado ciò, questo italiano aulico, sopraregionale e puro,

esiste e ci sono autori che l'hanno usato, riuscendo così a superare il provincialismo del dialetto loro proprio; sicché si può dire che esso «manda in ogni luogo il suo profumo e in nessun luogo appare»; di questo linguaggio Dante tenta una definizione. Esso è detto curiale in quanto se esistesse in Italia un'unica corte che raccogliesse tutti i migliori ingegni (come per esempio c'è in Germania l'aula imperiale), sarebbe questo il linguaggio che in essa si userebbe.

Nel secondo libro Dante fissa una teoria degli stili letterari; c'è uno stile *elegiaco*, che deve utilizzare la lingua di livello umile, uno stile comico, che deve ricorrere alla lingua umile o a quella mediocre (a questo stile appartiene la *Commedia*), ed infine lo stile tragico o sublime, a cui soltanto compete l'idioma illustre; questo stile si addice esclusivamente alla trattazione di soggetti nobili: l'amore, le armi (la poesia epica) e la virtù (la poesia morale); esso deve essere usato nel genere metrico più raffinato e nobile, che è la canzone, di cui è descritta minuziosamente la struttura (in stile illustre sono dunque le canzoni di Dante).

Dante utilizza nel trattato idee e procedimenti tradizionali, che provengono dal *De invenzione* di Cicerone dall'*Ars poetica* di Orazio, da Sant'Agostino, da Isidoro di Siviglia, da San Tommaso, dalle *artes dictandi* medievali ecc.: ma da questi sparsi elementi trae una sintesi organica e personalissima, nettamente diversa dai trattati stilistico-metrici mediolatini e volgari. Vi hanno ampio sviluppo idee nuove e completamente originali, frutto certamente della sua esperienza personale: notevole, per quest'epoca, l'intuizione del perpetuo, inarrestabile trasformarsi delle lingue e il chiaro riconoscimento dell'esistenza di una tradizione letteraria che, partendo dai Siciliani e attraverso rimatori eccellenti di tutte le regioni d'Italia e specialmente Guinizelli, giunge a dare i suoi frutti più maturi presso gli Stilnovisti e soprattutto presso Cino da Pistoia e Dante stesso. Anche il tentativo di classificare e descrivere i dialetti italiani è, a questo livello cronologico, un esperimento nuovissimo e quasi inaudito.

II «De Monarchia»

Il *De Monarchia* è certamente il trattato più organico e strutturalmente compiuto di Dante. Diviso in tre libri, sarebbe stato scritto, secondo la maggior parte dei critici, verso il 1312-1313 in concomitanza con le discussioni suscitate dalla discesa in Italia di Arrigo VII; dato il tono pacato e distaccato dell'opera altri sono però propensi ad una datazione più tardiva, ritenendo il trattato pressappoco contemporaneo del *Paradiso*; non pare invece accettabile anticiparlo agli anni 1308-1309.

Nel libro I si discute della necessità della monarchia universale per il benessere del mondo: questa necessità è secondo Dante inconfutabile, perché solo l'Imperatore, in quanto signore di tutto, è libero dalla cupidigia che travia gli altri mortali; solo la monarchia universale può dunque assicurare la pace e la giustizia del mondo. Il II libro è inteso a provare che il popolo romano si è attribuito di diritto l'ufficio imperiale: il punto è importante sia perché l'Imperatore ha, ai tempi di Dante, la sua sede in Germania, sia soprattutto perché Roma è esclusa di fatto dalla giurisdizione imperiale e dipende anzi dal suo maggiore antagonista, cioè il Papa. Il III trattato combatte la tesi teocratica, secondo cui l'Imperatore riceve il suo potere dal Papa: per Dante egli è investito da Dio direttamente e non attraverso il suo vicario in terra.

Il proemio mostra in Dante la piena consapevolezza di affrontare un problema così ampiamente dibattuto qual è quello dei rapporti fra potere spirituale e potere politico in una prospettiva del tutto originale; egli parla di una «intemptatam ab aliis veritatem»: ed in effetti, a differenza dei suoi contemporanei, egli non si perde in minuzie d'ordine giuridico, ma cerca di appoggiare tutta l'argomentazione su pochi, saldi principi filosofici di portata universale.

Le lettere

Ci restano di Dante tredici lettere tutte in latino, alcune delle quali di discussa autenticità; la prima è indirizzata al cardinale Nicolò da Prato, inviato inutilmente come paciere in Toscana da papa Benedetto XI; fu scritta nel 1304 da Dante in nome del consiglio di parte bianca; la seconda, dello stesso anno, è una lettera di condoglianze la cui autenticità appare però assai dubbia; la terza (1308) accompagna una canzone al marchese Moroello Malaspina, di cui Dante era stato ospite in Lunigiana; la quarta (1308-1310) è indirizzata ad un «esule da Pistoia», certamente Cino, per incoraggiarlo a sopportare con animo saldo le avversità; la quinta, la sesta e la settima sono quelle che con animo assai diverso, a seconda degli eventi, Dante scrisse in occasione della discesa in Italia dell'Imperatore: la quinta (autunno 1310) riflette le speranze e l'entusiasmo del poeta alla notizia che Arrigo VII ha deciso di calare nella penisola per pacificare gli animi e comporre le discordie tra le fazioni; la sesta (marzo 1311) è una violenta requisitoria contro i fiorentini che, non solo non hanno fatto atto di omaggio e di sudditanza feudale all'Imperatore, ma stringono anche patti di mutua difesa con il Re di Napoli Roberto d'Angiò e sobillano – corrompendole con il loro oro – città come Lucca, Siena, Perugia e Bologna; la settima è rivolta direttamente all'Imperatore e dispiega il massimo di sapienza retorica: Dante ha ormai ben chiaro il presentimento che l'impresa di Arrigo è destinata a fallire e – con animo ferito e dolente, pur se non ancora rassegnato – richiama rispettosamente il sovrano ai suoi doveri e a colpire Firenze che regge le fila del complotto; l'ottava, la nona e la decima, tutte del 1311, sono scritte da Dante, ma in nome della contessa Gheradesca di Battifolle, all'Imperatrice Margherita di Brabante, moglie di Arrigo VII; l'undicesima, assai bella e commossa, risale al 1314: vi si chiede ai cardinali, riuniti in conclave a Carpentras in Provenza dopo la morte di Clemente V, che sia eletto un pontefice italiano che riporti a Roma la sede apostolica (che era stata trasferita ad Avignone); la dodicesima (1315), è la risposta ad un amico fiorentino – probabilmente un religioso, giacché nella lettera viene appellato “padre” – che gli aveva dato notizia di un provvedimento del Comune che concedeva l'amnistia e il ritorno in Firenze a quegli esuli che avessero accettato di pagare una somma in denaro alla Chiesa di San Giovanni: è una

lettera sobria, povera di ornamenti retorici, priva di citazioni, la cui efficacia risiede tutta in questa “nudità” e nella quale il poeta ribadisce la propria innocenza e la sua probità di cittadino, che lo spingono a rifiutare con sdegno un “perdono” che suonerebbe come ammissione di colpa; la tredicesima (1319 circa) dedica a Cangrande della Scala il *Paradiso*, dando preziosi ragguagli su come si debba leggere e intendere la *Commedia*.

Pur nella loro varietà, si tratta sempre di testi scritti con la massima accuratezza, conformemente ai canoni imposti al genere epistolare dalla trattatistica medievale, tanto più che i destinatari sono sempre personaggi eminenti. La loro perfezione retorica non fa beninteso ostacolo all’espressione dei sentimenti più forti e delle idealità più profonde di Dante, ma anzi contribuisce ad arricchirli di dignità ed efficacia, colorandoli spesso di toni magniloquenti e profetici, dando sostenutezza alle parti oratorie e polemiche, caricando di nobile e sdegnoso distacco le parti più commosse. Come sempre, Dante non si lascia imprigionare dalle forme imposte dalla tradizione, ma, pur senza ribellarvisi, ne ricava anzi nuova forza espressiva, riuscendo a piegarle all’esigenze della sua personalità.

La Commedia

§ 1 - La composizione ed il metro

Secondo quanto ci dice il Boccaccio nella sua *Vita di Dante*, la *Commedia* fu cominciata a Firenze, ma pare assai più probabile che il suo inizio vada spostato ai primi anni dell'esilio (circa il 1307). Resta comunque il fatto che l'idea prima dalla quale essa nasce si rivela – come è noto – nell'ultimo paragrafo della *Vita nova*, come proposito di esaltare Beatrice – apparsagli in «una mirabile visione» - dicendo «di lei quello che mai non fu detto d'alcuna». Vi sono poi indizi, desumibili sempre dal Boccaccio, che portano a pensare che nel 1306, quando dimorava presso il marchese Moroello Malaspina, il poeta riesca a recuperare da Firenze parti di un'opera, iniziata prima dell'esilio, in lode di Beatrice. Certo non è possibile stabilire fino a che punto essa potesse coincidere con i primi canti dell'*Inferno*, dei quali era già nota l'esistenza nel 1315-1315, mentre documenti sicuri attestano l'ormai avvenuta divulgazione delle prime due cantiche rispettivamente nel 1317 (un memoriale bolognese di quell'anno riporta dei versi) e nel 1319, mentre il più antico codice conservato risale al 1326. Frutto della fatica degli ultimi anni di vita dell'Alighieri è invece il *Paradiso*, la cui divulgazione avvenne dopo la sua morte.

Dal punto di vista strettamente formale, la *Commedia* è un poema didattico-allegorico in terzine d'endecasillabi a rime incatenate, diviso in tre cantiche (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), di trentatré canti ciascuna, più uno d'introduzione, per un totale di cento: numeri, questi, per nulla casuali, ma ispirati all'allegorismo matematico medievale (tre e i suoi multipli, in rapporto alla Trinità, cento, multiplo perfetto del dieci ecc.).

La vicenda narrata nel poema è la seguente: nella settimana santa dell'anno del giubileo (1300), giunto al «mezzo del cammin di nostra vita», cioè a trentacinque anni, il poeta compie un viaggio nei tre regni dell'oltretomba, per uscire dalla «selva oscura» in cui lo vogliono ricacciare tre fiere, simbolo dei vizi umani e della corruzione del tempo. Egli discende così nella cavità infernale, formatasi nel cuore della Terra quando la materia si ritrasse inorridita da Lucifero colà precipitato; ascende il monte del Purgatorio,

formatosi agli antipodi della materia ritratta, fino a toccarne la sommità, sede del Paradiso terrestre; di lì, purificato, muove verso i cieli del Paradiso, fino all'Empireo, o non-spazio, giungendo alla contemplazione dell'ineffabile Divinità. Lo guidano nel mistico pellegrinaggio prima Virgilio, che rappresenta l'umana ragione o la filosofia, indi Beatrice, segno della grazia divina o della teologia. Dunque la Commedia non è solo un tesoro di frammenti poetici: è un viaggio mentale e morale che ha la grande forza del racconto-avventura.

§ 2 - *Il viaggio nei mondi ultraterreni e la loro "strutturazione"*

L'**Inferno** è una voragine divisa in nove cerchi concentrici, dove i dannati sono distribuiti secondo la gravità del peccato commesso in vita. La pena a cui viene sottoposto il dannato è duplice: da una parte vi è la privazione della visione di Dio, dall'altra il tormento fisico, sovente accresciuto dalla feroce crudeltà dei custodi infernali, mostri mitici o diavoli. Inoltre, le pene fisiche vengono assegnate sulla base di quella che viene detta "legge del contrappasso" (dal latino *contra patior*, cioè "soffrire il contrario") ed è applicata per analogia o per contrasto: più semplicemente il dannato subisce un supplizio simile o contrario al peccato che ha commesso durante la sua esistenza terrena. Così, ad esempio, le anime dei lussuriosi, che nella vita si lasciarono travolgere dalle passioni, sono travolte per l'eternità da una bufera infernale (contrappasso per analogia); oppure, le anime dei suicidi, che volontariamente si sono "sradicati" dalla vita, si trovano all'interno delle piante e quindi "radicate" in eterno ad una forma di vita inferiore (contrappasso per contrasto).

Ai margini della voragine infernale, cioè nell'Antinferno, sono confinati gli ignavi, i quali, punti da mosconi e vespe, inseguono, senza mai arrestarsi, un'insegna anonima che corre dinnanzi a loro, lasciando cadere sangue e lacrime, che sono raccolti ai loro piedi da vermi brulicanti. Nella loro vita gli ignavi, rinunciando a qualsiasi scelta morale, rinunciarono all'esercizio della ragione e quindi ad essere uomini: a loro va il disprezzo dell'intero mondo ultraterreno, tanto che persino il regno del male rifiuta di averli con sé. Un grande fiume, l'Acheronte, separa l'Antinferno dall'Inferno vero e proprio; sulla sua riva esterna una moltitudine di anime, in preda al terrore, attende di essere traghettata sull'altra riva da Caronte, demone canuto, iroso, dagli occhi di fuoco.

Il primo cerchio è costituito dal Limbo, dove si trovano, a causa del peccato

originale, i fanciulli morti prima di aver potuto ricevere il battesimo e coloro che vissero virtuosamente prima della venuta di Cristo. Queste anime non soffrono alcun tormento fisico, ma solo l'inappagabile desiderio della visione di Dio. In un castello sono alloggiati gli spiriti dei grandi del pensiero e dell'azione (fra questi Platone, Aristotele, Socrate, Enea, Cicerone); ma l'attenzione particolare e affettuosa di Dante è per i poeti: Omero, Orazio, Ovidio, Lucano e lo stesso Virgilio, che da lì si è mosso per andare in suo aiuto. Il castello è un bagliore di nobiltà e finezza nel buio totale di questo regno del dolore, dove la pena stravolge e avvilita la figura umana.

All'entrata del secondo cerchio sta Minosse, demone ringhioso, che esamina le colpe di ciascuno, giudica e decreta irrevocabilmente il luogo di pena, cingendosi con la lunga coda tante volte quanti sono i cerchi per i quali vuole che l'anima sia precipitata. Nel secondo cerchio sono puniti i lussuriosi, travolti – come s'è detto – da un'eterna e violentissima bufera. Nel terzo vi sono i golosi che giacciono nel fango, percossi da grandine grossa, acqua sudicia e neve, e sono contemporaneamente scuoiati e squartati dalle zampe artigliate del demone Cerbero, cane mostruoso che latra da tre gole. Nel quarto si trovano gli avari e i prodighi, divisi in due schiere: essi si muovono in cerchio, rotolando col petto enormi massi, e quando si incontrano si insultano a vicenda; poi si volgono e ricominciano all'indietro il loro inutile sforzo sino a rincontrarsi. Il quinto è costituito dalla palude Stige che circonda la città di Dite, chiusa da mura e con alte torri, contenente gli ultimi quattro cerchi; nelle sue acque fangose sono immersi gli iracondi, mentre gli accidiosi vi giacciono sommersi. Flegias, demone custode del quinto cerchio e nocchiero della palude, traghettò Dante e Virgilio sotto le mura di Dite, ma più di mille diavoli si oppongono all'entrata dei due poeti nella città, finché un messo celeste non ne spalanca loro le porte.

Nel sesto cerchio, la cui barriera estrema sono le mura di Dite, in un paesaggio silenzioso e cimiteriale, sono puniti gli eretici, rinchiusi dentro tombe infuocate che appaiono scoperchiate. Nel settimo cerchio, vigilato dal Minotauro, demone rabbioso e repellente, dalla figura per metà umana e per metà taurina, scontano la pena i violenti, distribuiti in tre gironi concentrici. Nel primo i violenti contro il prossimo, nelle persone e nelle cose (tirarmi, omicidi, rapinatori), stanno diversamente immersi, secondo la gravità della colpa, nel Flegetonte, un fiume di sangue bollente; l'attenta sorveglianza di questi dannati è affidata a centauri altrettanto violenti. Nel secondo girone sono puniti i violenti contro la propria persona (suicidi) e le proprie cose (scialacquatori). I suicidi sono mutati

– come s'è detto – in arboscelli dai rami nodosi e contorti e dalle fronde nerastre; le Arpie, mostri alati e rapaci, strappando per proprio cibo queste fronde, procurano loro indicibili sofferenze. Gli scialacquatori, invece, in questa allucinante foresta, sono inseguiti, addentati e sbranati da nere e fameliche cagne. Il terzo girone è una distesa di sabbia resa ardente da larghe e lente falde di fuoco che vi cadono: su di essa vi sono i violenti contro Dio (bestemmiatori) che giacciono supini, i violenti contro natura (sodomiti) che corrono continuamente, i violenti contro il lavoro umano (usurai) che sono seduti.

Continuando il cammino sugli argini del Flegetonte, i due poeti si avvicinano alla cascata del fiume. Qui salgono in groppa a Gerione, guardiano dell'ottavo cerchio, un mostro che ha volto umano, corpo di serpente, coda di scorpione e zampe leonine; questi, quasi nuotando nell'aria, li depone ai piedi d'una roccia tagliata a picco, sull'estremità esterna di Malebolge, appunto l'ottavo cerchio. Questo è costituito da dieci bolge, fosse concentriche attraversate da ponti, i quali partendo dall'orlo esterno della parete rocciosa uniscono uno dopo l'altro gli argini che dividono le fosse, finché oltre l'argine interno della decima si apre un pozzo, occupato dal lago gelato di Cocito.

Nella prima bolgia i seduttori e i ruffiani, in due schiere, corrono incessantemente in cerchio sferzati da una moltitudine di diavoli. Nella seconda, immersi nello sterco umano, gli adulatori sbuffano e si dibattono tra loro disperatamente. Nella terza i simoniaci giacciono confitti a capo all'ingiù in fori scavati nella roccia, coi piedi e le gambe fuori fino al polpaccio e le piante dei piedi arroventate. Nella quarta gli indovini camminano all'indietro, con il capo stravolto sulla schiena, lentamente, in silenzio e in lacrime. Nella quinta i barattieri sono immersi in una pece densa e bollente; non appena tentano di emergere sono infilzati e ricacciati giù con bastoni uncinati da una schiera di diavoli beffardi e triviali. Nella sesta gli ipocriti camminano lentamente, piangendo, con il volto coperto da cappe esternamente dorate, ma in realtà di piombo, pesantissime. Nella settima bolgia i ladri corrono fra un groviglio di orribili serpenti, di tutte le specie, con le mani legate (sempre da serpi) dietro la schiena. Essi si trasformano incessantemente da uomini in serpenti e da serpenti in uomini. Nell'ottava bolgia i consiglieri di frode procedono avvolti da una fiamma che non li lascia scorgere. Nella nona i seminatori di scandali e di scismi hanno ferite orrendamente mutilanti che un diavolo, ferocemente, è pronto a riaprire; vi è un corpo spaccato con le interiora pendenti all'esterno e un tronco decapitato che cammina tenendo in mano la propria testa a guisa di lanterna. Nella decima i falsari di

metalli, seduti o striscianti, si grattano le membra infestate dalla lebbra e dalla scabbia; i falsari di persone corrono mordendosi bestialmente l'un l'altro; i falsari di monete sono idropici e assetati; i falsari di parole hanno membra fumanti per l'altissima febbre.

Lasciato l'argine interno dell'ultima fossa, Dante e Virgilio giungono, attraverso un vasto ripiano, sull'orlo del pozzo centrale. Qui si ergono, con tutto il busto sulla proda dell'abisso e piantati con i piedi sul fondo ghiacciato del pozzo, i Giganti, mostri dalla forma umana ma di statura straordinaria, enormi masse di carne ma senza luce dell'intelligenza. Uno di questi, Anteo, pregato da Virgilio, tende la mano, prende i due poeti e li depone sul fondo oscuro, un lago gelato che sembra vetro. Il lago gelato di Cocito è diviso in quattro zone concentriche: nella prima, detta Caina, sono puniti i traditori dei congiunti, tutti immersi nel ghiaccio fuorché il volto, livido e rivolto in basso, dove i denti battono in modo sinistro; nella seconda, l'Antenora, vi sono i traditori della patria, negli occhi dei quali per il freddo gelano le lacrime spaccandoli; nella terza, la Tolomea, stanno distesi supini i traditori degli ospiti; infine nella quarta, la Giudecca, vi sono i traditori dei benefattori, totalmente coperti di ghiaccio, quasi come sotto vetro, alcuni ritti, altri supini, altri capovolti, altri ricurvi.

Al centro del pozzo infernale, che è anche il centro della terra e, secondo la cosmologia tolemaica, il centro dell'universo creato, sta Lucifero, conficcato nel ghiaccio dalla metà del petto in giù. Il principe del male ha nella sua testa tre facce (una vermiglia, una tra il bianco e il giallo, una nera) e sei enormi ali di pipistrello, che con il loro moto continuo provocano il vento che agghiaccia il lago. Le lacrime di Lucifero sgorgano da sei occhi, scendono lungo tre menti e si mescolano alla bava rossa per il sangue dei tre dannati che mastica nelle sue tre bocche: Giuda, traditore di Cristo da cui deriva l'autorità dei papi; Bruto e Cassio, traditori di Cesare, fondatore dell'autorità imperiale.

Poi Virgilio, tenendo in braccio Dante, si appiglia al pelo di Lucifero ed inizia a discendere lungo una stretta fessura ch'è tra il corpo del diavolo e la roccia. Giunto all'anca di questi (il centro della Terra) si capovolge e ricomincia faticosamente a salire lungo le gambe del mostro. I due poeti sbucano in una grotta dove la fessura s'allarga, riposano, quindi, attraverso una stretta caverna emergono sulla spiaggia che circonda l'altissima montagna del Purgatorio.

Nel **Purgatorio** le anime sono distribuite secondo le loro inclinazioni peccaminose, ossia secondo che il loro amore, durante la vita, sia stato rivolto al male del prossimo, abbia trascurato di venerare l'autentico bene ch'ò Dio o sia stato troppo intenso verso i

beni terreni.

Le anime che prima di ascendere al Paradiso debbono purificarsi nel Purgatorio si raccolgono alla foce del Tevere, presso Roma, dove attendono una navicella, guidata da un angelo, che di là le conduce alle radici della Montagna dove è situato l'Antipurgatorio, luogo dove sostano le anime di coloro che tardano a pentirsi sino al termine della vita.

Alle sue falde si muovono lentamente gli scomunicati che qui debbono attendere, prima di oltrepassare la porta del Purgatorio, trenta volte il tempo in cui rimasero disobbedienti alla Chiesa.

Un sentiero attraverso una cavità del monte conduce Dante e Virgilio in una valletta fiorita e profumata, dove sono alloggiate le anime dei principi che sulla Terra trascurarono il proprio dovere di governanti. Poi, attraverso una stretta e ripida spaccatura della roccia, i due pellegrini salgono sul margine superiore della base del monte, aperta all'esterno; qui sostano i negligenti, che vi sono fermati per un tempo pari alla loro colpa in vita. Da questo luogo, mentre dorme, Dante è sollevato da Santa Lucia fin dinnanzi alla porta del Purgatorio vero e proprio, dove poi i due poeti vengono introdotti da un angelo.

Un difficile passaggio attraverso la fenditura della roccia permette loro di salire alla prima cornice, ripiano circolare che cinge il monte, il cui lato interno è la roccia, mentre quello esterno è aperto sul vuoto: qui i superbi si muovono lentamente sotto il peso di enormi massi che portano sulle spalle. Il fianco roccioso è tagliato a modo di scala, che consente di salire al girone superiore.

Ogni cornice è custodita da un angelo, simbolo della virtù positiva stravolta in vita dagli espianti in quel luogo; costui indica ai pellegrini il passaggio alla cornice superiore: in quella dei superbi è l'angelo dell'umiltà. Nella seconda cornice gli invidiosi, seduti, si appoggiano, spalla a spalla, alla roccia; sono coperti da un rozzo mantello del colore della pietra, le loro palpebre sono cucite da un filo di ferro e attraverso queste orribili cuciture scendono sui loro visi le lacrime del pentimento. L'angelo della misericordia invita poi a salire alla cornice superiore; il passaggio (sempre indicato da un angelo, successivamente della pace, della sollecitudine, della temperanza, della castità), più si sale, più diviene agevole.

Nella terza cornice gli iracondi camminano avvolti da una nube di fumo denso e fuligginoso. Nella quarta gli accidiosi corrono senza mai un attimo di sosta e gridano, fra le lacrime, esempi della virtù da loro trascurata: la sollecitudine. Nella quinta, figure immobili, giacenti bocconi con mani e piedi legati, piangono: sono gli avari. Nella sesta i

golosi procedono con passo veloce e in silenzio; il loro viso è d'un pallore cadaverico, gli occhi sono incavati e solo la pelle ne ricopre le ossa; a ridurli in tal stato sono fame e sete implacabili.

Nella settima, dal fianco roccioso del monte scaturiscono verso l'esterno violente fiamme; dall'orlo opposto muove un vento che le fa ripiegare, sicché solo uno stretto passaggio, utile per una sola persona, ne è risparmiato. In mezzo a queste fiamme camminano i lussuriosi, in due schiere, dei peccatori secondo e contro natura, procedenti in opposte direzioni: questi si incontrano, si baciano e gridano esempi di lussuria punita.

L'espiazione non consiste infatti unicamente nella sofferta mortificazione fisica della figura umana, ma pure nel dar voce al tormento interiore: così le anime che vanno purificandosi gridano celebri esempi di colpa punita (quella di cui si macchiarono in vita: invidia, accidia, avarizia e prodigalità, lussuria) e di virtù opposta premiata (carità, sollecitudine, povertà, castità).

Nella prima e sesta cornice è invece il paesaggio, diversamente, a celebrare la virtù e a biasimare la colpa: esempi di umiltà sono scolpiti in bassorilievi di candido marmo sulla parete della Montagna, esempi di superbia sul pavimento; esempi di temperanza sono narrati da una voce che esce da un misterioso albero carico di frutti profumati, esempi di golosità da un'altra voce che esce da un altrettanto misterioso albero. Esempi di mansuetudine e di ira sono invece contemplati da Dante in una stupefacente visione interiore.

Dopo aver attraversato la barriera di fuoco, Dante e Virgilio salgono ancora, attraverso una scala ormai facile. Ai loro occhi appare un paesaggio straordinariamente diverso, una foresta fitta e verdeggiante: il **Paradiso terrestre**. Ai margini della foresta Virgilio si congeda, la sua missione si è conclusa perché Dante ha ormai raggiunto la piena libertà morale dopo aver spezzato le catene che lo tenevano schiavo del peccato. Il pellegrino ha quindi toccato la prima meta cui l'uomo è provvidenzialmente ordinato: la felicità terrena.

Beatrice, colei che lo guiderà alla seconda, la felicità eterna, si sostituisce a Virgilio. Dopo l'immersione nelle acque di due fiumi che scorrono nella lussureggiante foresta, il Lete, che fa scordare le colpe commesse, e l'Eunoè, che dona il ricordo del bene compiuto, Dante, così purificato, è ormai pronto a salire alle stelle.

Il poeta volge i suoi occhi agli occhi di Beatrice e nell'amorosa intensità di questo atto prova un'incredibile trasformazione di tutto il suo essere: egli si sente «trasumanar»,

si sente più che uomo. Insieme a questa straordinaria sensazione è il suo volo dal Paradiso terrestre, attraverso la sfera del fuoco, verso i cieli. L'ascesa di cielo in cielo trae sempre impulso da Beatrice: guarda nei suoi irripetibili occhi e si sente proiettato sempre più in alto; è questo un atto delicatamente umano, ma che riveste una notevole importanza strutturale.

La vera dimora dei beati è l'Empireo, cielo di pura luce, fuori dello spazio e del tempo, che avvolge l'intero universo; tuttavia, per mostrare un'immagine del loro differente grado di beatitudine, i beati sono ripartiti nei nove cieli in cui il **Paradiso** dantesco è distinto a seconda che il loro amore verso Dio sia stato turbato da affetti terreni, oppure volto a Dio mediante l'esercizio della virtù attiva o di quella contemplativa.

Il primo cielo in cui Dante giunge è quello della Luna, una nube lucida e solida come un diamante colpito da un raggio di sole. Qui i beati hanno figure evanescenti, paiono immagini riflesse nell'acqua: sono le anime di coloro che in vita, per una violenza esterna alla loro volontà, vennero meno ai voti.

Nel cielo di Mercurio, che accresce la sua luce accogliendo Dante e Beatrice, le anime che in vita operarono il bene per amore di gloria e d'onore sono scintille luminosissime che danzano cantando Osanna. Le indicibili coreografie e melodie celesti sono interrotte dai colloqui di Dante con i beati. La luminosità accresciuta di Beatrice rende poi Dante consapevole d'essere asceso al cielo di Venere. Qui ardono e danzano, cantando Osanna, le anime che in terra indussero all'amore terreno; la luce le fascia impedendone la visione.

Nel cielo del Sole i beati, d'una luminosità vincente quella solare, si dispongono a corona, danzando, intorno a Dante e Beatrice, e cantano una dolcissima melodia: sono gli spiriti amanti della sapienza. Un'altra ghirlanda d'anime scintillanti circonda successivamente la prima, accordando con questa moto e canto.

Sempre fissando gli occhi di Beatrice Dante riprende impulso all'ascesa: è ora nel cielo di Marte, rosseggiante, Qui gli spiriti luminosissimi dei combattenti e dei martiri della fede si dispongono a formare una croce greca, entro la quale balena a tratti, indescrivibile, la luce di Cristo. Da un'estremità all'altra sia della lista orizzontale sia di quella verticale della croce i beati si muovono più o meno velocemente, cantando in modo ineffabile.

Contemplando l'accresciuta bellezza di Beatrice Dante s'accorge d'essere salito al

cielo superiore di Giove, brillante di luce argentea. Le anime sfavillanti, sempre cantando, volano qua e là finché si dispongono in figura di lettere del linguaggio umano che si susseguono a formare una frase esortante alla giustizia. Sull'ultima lettera, una M, si posano altre luci, poi dalla sua sommità una miriade di nuove luci variamente si leva, si muove, ricade. Quando il moto cessa, sulla luce bianca di Giove le luci dorate di queste anime, che in vita amarono la giustizia e l'amministrarono con rettitudine, hanno disegnato la testa, il collo e poi la figura completa di un'aquila, simbolo dell'Impero e della sua giustizia.

Nel cielo di Saturno, il settimo, un cristallo terso e trasparente, Dante vede una scala, la cui sommità si perde invisibile nel cielo abbagliante, del colore dell'oro quando vi si riflette un raggio di sole, sopra i gradini della quale si muovono, sfolgoranti, le anime dei contemplanti. Beatrice, vestita di luce sempre più splendente, con un cenno sospinge Dante sulla scala; il moto è sempre rapidissimo cosicché in un baleno egli è nell'ottavo cielo, quello stellato, nella costellazione dei Gemelli.

Nel cielo stellato gli appare il trionfo di Cristo glorioso, la cui luce paragona a quella della luna fra le stelle in una notte tersa; fra i bagliori a Cristo più vicini e vividi brillano quelli di Maria e degli Apostoli. Qui San Pietro esamina Dante sulla virtù della fede, San Giacomo sulla speranza, San Giovanni sulla carità; Dante risponde loro in modo adeguato meritando così la gloria celeste. Poi, i beati in forma di vapori accesi ascendenti, quasi un Fioccare inverso, salgono all'Empireo. Di nuovo guardando negli occhi di Beatrice Dante si sente elevato, con velocità incommensurabile, in un cielo superiore, il Primo Mobile. Di qui ha una prima visione di Dio: un punto geometrico, di luminosità abbagliante, dal quale si trasmettono luce e moto alle gerarchie angeliche che, concentriche, vi ruotano attorno.

L'Empireo e la visione finale. Dante ascende infine all'Empireo che accoglie tutte le luci dei beati, specchiantisi in quella divina. Qui San Bernardo si sostituisce a Beatrice e lo guida a conquistare il fine ultimo dell'uomo: la felicità soprannaturale. Il santo supplica Maria, e con lui Beatrice e gli altri beati, perché ottenga da Dio per Dante la visione finale. E l'ineffabile visione conclude il suo viaggio oltremondano e suggella il suo divino poema.

§ 3 - Il titolo e gli intenti

Nella lettera a Cangrande della Scala il poeta stesso definisce il carattere e gli intenti del poema. Il titolo, innanzi tutto: *Commedia* o, meglio, *Comedia* «di Dante Alighieri, fiorentino di nascita non di costumi», si motiva col linguaggio impiegato nel poema, improntato allo stile basso o *comicus*, e anche con ragioni di contenuto, narrandosi una vicenda che muove da una situazione dolorosa e si scioglie in un lieto fine. (L'aggettivo «divina», attribuito dal Boccaccio e da altri per la materia della narrazione e per l'altezza della poesia, compare primamente come titolo di una stampa veneziana del 1555). L'opera ha inoltre carattere polisemico, contemplando un significato letterale e uno latamente allegorico, ulteriormente suddiviso in allegorico, morale ed anagogico. Secondo la lettera, il soggetto è lo stato delle anime dopo la morte, mentre secondo l'allegoria è l'umanità che, per il dono del libero arbitrio, merita il premio o il castigo eterno. Ispirata all'estetica pedagogica tipica del Medio Evo cristiano, la *Commedia* ha per fine di rimuovere gli uomini dal peccato e di condurli sulla via del bene e della felicità, e si giova per ciò della filosofia etica, cui mirano anche le parti speculative.

§ 4 - Cultura e poesia della *Commedia*

La *Commedia* fonde tre sistemi, cosmologico, morale e storico-politico, che corrispondono armonicamente nel comune disegno divino. La cosmologia è quella tolemaico-aristotelica accolta dai tomisti: l'uomo è al centro dell'universo; unica creatura mista di materia e di spirito, poggia sulla Terra, al cui centro nella greve materialità è il male, ma è prossimo a quei cieli che, mossi dalle intelligenze angeliche, esercitano sulla Terra i loro influssi. Il sistema morale collima con quello fisico, e affida al libero arbitrio umano la possibilità di salvazione. A differenza dei mistici (si pensi a Jacopone), Dante vede nella natura e nell'uomo, ancorché corrotto dal peccato originale, non l'inconciliabile opposizione bensì il pur imperfetto riflesso della divina armonia. Entro quest'ottica, per dir così, cristiano-razionalista, rientra perfettamente la concezione storico-politica di Dante, che vede nell'Impero romano il provvidenziale precursore della Cristianità, e in Roma la sede destinata ai due poteri di Cesare e di Pietro, distinti ma ambedue obbedienti al divino disegno.

Confluiscono, poi, nel poema gli apporti di varie e antiche tradizioni: il tema dell'andata al «paese da dove non si torna», diffuso nell'antico folclore occidentale, vivo

nelle leggende celtiche, e trattato nei poemi classici, particolarmente nel VI canto di quell'Eneide la cui vicenda Dante credeva storicamente vera; il tema del viaggio come ricerca di verità interiore o di salvezza (si pensi all'Odissea, nota nel Medio Evo attraverso versioni latine, o a testi mediolatini come la *Navigatio S. Brandani*, ai romanzi francesi come la *Quête du Saint Graal* di Chrétien de Troyes, alla stessa pratica del pellegrinaggio; e la metafora del viaggio reggeva testi di asceti mistici come *Itinerarium mentis in Deum* di S. Bonaventura); il genere della «visione» e le rappresentazioni dell'aldilà operate in testi divulgativi o rozzamente realistici (Bonvesin, Giacomino da Verona) e frequentissime nella pittura e nelle miniature.

Dante stringe però le suggestioni delle «fonti» nella salda struttura intellettuale e teologica del suo poema, sigillandole con una originale innovazione in tutta la letteratura romanza: la scrittura in prima persona, e dunque l'assunzione personale e individuale della ideale vicenda del viaggio rigeneratore. Sdoppiatosi fra autore e personaggio, Dante è protagonista attivo del viaggio, non giudice esterno: in rapporto sempre vivo coi dannati o coi beati che man mano incontra, partecipa ora commosso ora polemico dei loro affetti e delle loro vicende, egli percorre un suo interiore itinerario di purificazione morale e intellettuale. Ma con lui è l'umanità tutta che si dannava, si pente, si bea. Nel simbolismo medievale, come ben dice Dante, le cose significano insieme sé ed altro; tale è la lettura «figurale» degli eventi per i quali, ad esempio, il sacrificio di Isacco ha una sua verità che non è smentita, ma anzi arricchita e completata dal sacrificio di Cristo ch'esso prefigura. Come Virgilio è il prediletto autore di un'Eneide cristianamente sentita ma anche emblema dell'umana ragione, così Dante è uomo singolo e universale umanità. Basta rileggere i primi versi delle tre cantiche per cogliere il senso di un progresso dall'io all'Altro: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura» (*Inferno*, I, 1-2; e nel II canto: «Lo giorno se n'andava (...) e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra»); «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno» (*Purgatorio*, I); «La gloria di Colui che tutto move» (*Paradiso*, I). Nell'*Inferno* l'anima e lo stile dell'autore sembran prigionieri dell'io, in una prospettiva angusta, sofferatamente egoistica; nel *Purgatorio* l'io si oggettiva in una metafora di terza persona che ne rivendica la fragile dignità, col diminutivo «navicella» irrobustito dal decoroso latinismo «ingegno»; nel *Paradiso* l'io si annulla nella contemplazione di un Dio ineffabile, che può esser designato solo per riflessione, per perifrasi, nell'attributo della sua gloria onnipotente.

Ad inglobare e coordinare una materia incredibilmente varia e vasta, soccorre la struttura, che talora esibisce vistosamente e quasi artificiosamente le sue cerniere: si pensi alla frequenza dei numeri simbolici, alle calcolate simmetrie (nove i cerchi infernali, nove le balze del Purgatorio, nove i cieli), alle risposdenze (le tre cantiche terminano con la parola «stelle»). In passato si contrappose la struttura, intesa ora come esterna architettura formale, ora come insieme delle persuasioni teologico-scientifiche, alla poesia, isolata con gusto moderno e dunque antistorico nei più delicati momenti lirici, nelle figure più grandiose scolpite a tutto tondo, insomma nei più felici frammenti; e invece ogni parte prende risalto nel tutto, in un gioco di simmetrie e di contrasti, per riassorbirsi nel fiume unitario di un intreccio narrativo dove lirica ed epica, tragedia e commedia, tenerezza e invettiva, minuzia realistica e sogno visionario ondeggiavano e ribollono. Certa critica contrappose anche realtà e metafisica; alcuni celebrarono nella conseguita visione teologica il superamento e il rifiuto di una realtà storica e umana che aveva radicalmente deluso il poeta; altri lamentarono la sovrapposizione del pensatore e del credente all'artista, cercandone le tracce più vive nelle parti (specie dell'Inferno, la cantica più cara ai romantici) dove più viva palpitasse la passione umana, dove la commozione per le vicende di grandi dannati come Francesca o Brunetto o Ulisse sembrasse ribaltare la condanna morale con l'elevazione nel cielo dell'arte. E «figurale» può invece definirsi il rapporto tra mondana realtà e certezza ultraterrena: è attingendo a questa che il vinto dalla storia si rivolge al mondo con più armato vigore polemico, profeticamente convinto che l'imminente venuta di un misterioso Veltro e la non remota fine del mondo ripristineranno il diritto sul torto ch'egli denuncia anche nel *Paradiso*.

Acquisite e incrollabili sono, sin dall'inizio, le certezze morali, ideologiche e teologiche di Dante: nel momento in cui il Medio Evo patisce profonde modificazioni, egli ne costruisce il ferreo monumento; una sola generazione lo separava dal Petrarca, l'uomo della crisi. Ben ferma la meta finale, il viaggio segna però un suo crescendo conoscitivo, vero itinerarium mentis et cordis, attraverso una progressione fatta di emozionanti incontri e di dubbi via via insorgenti e risolti, fino all'arditezza intellettuale del *Paradiso*. Accanto al quadruplice senso del viaggio (letterale, allegorico, morale, anagogico), il genio dantesco allinea un itinerario di stile capace di toccare gli abissi plebei e «comici» di Malebolge e di levarsi ai vertici «tragici», irti di latinismi e di acrobazie retoriche, del *Paradiso*: alla fine del poema, ci si accorge che *Comedia* designa dal livello più basso l'intera e amplissima gamma dei registri, dall'infimo al sublime,

posta in alto da un autore che oseremmo definire malato di onnivora curiosità per tutti gli aspetti dell'umanità e del pensiero; un plurilinguismo espressionista che non esita a inserire accenti lirici nella bolgia infernale e aspre invettive nell'incanto dei cieli, tanto diverso dal linguaggio deliberatamente eletto da Petrarca: caro questo ai secoli di predominante poetica classico-aristocratica, amato quello nelle età di più fervida sperimentazione. La terzina, che dalla varietà dei registri usati darà vita da un lato al capitolo colloquiale o scherzoso, dall'altro si farà metro obbligato del poema nobilmente allegorico, da Petrarca a Monti (ma suscettibile anche d'uso parodico, specie nella Toscana del Quattrocento), è felice invenzione dantesca, ispirata da certi tratti del serventese, dall'esperienza delle petrose, fors'anche dai terzetti dei sonetti del Fiore, e metro che consente una serrata progressione *ad infinitum*, giusta la divina prospettiva del poema, e insieme sa stringere nel giro breve di un terzetto, talvolta di un solo verso o di una rilevata parola-rima, quell'energia sintetica e potente che da allora in poi non sappiamo chiamare altro che «dantesca».

Nota Bibliografica

DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1965.

SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA, *Opere di Dante*, Sansoni, Firenze 1960.

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. Busnelli e G. Vandelli, con appendice di aggiornamento a cura di ANTONIO E. Quaglio, Le Monnier, Firenze 1964.

DANTE ALIGHIERI, *Opere latine*, a cura di Massimo Felisatti, Rizzoli, Milano 1965.

DANTE, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Sansoni, Firenze, 1965.

DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

ERICH AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929), traduzione italiana di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, *Studi su Dante*, introduzione di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1963.

MICHELE BARBI, *La nuova filologia*, Sansoni, Firenze, 1973 (Prima Edizione 1938).

MICHELE BARBI, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Sansoni, Firenze, 1965.

MICHELE BARBI, *Problemi di critica dantesca*, Sansoni, Firenze, 1965.

PATRICK BOYDE, *Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981; traduzione italiana di Elisabetta Graziosi, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Società Editrice il Mulino, Bologna, 1984.

VITTORE BRANCA, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella Vita Nuova*, in «Miscellanea Italo Siciliano», Firenze, 1966.

LANFRANCO CARETTI, *Guida a Dante*, Milano, 1952.

LANFRANCO CARETTI, *Dante, Manzoni e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964.

LANFRANCO CARETTI, *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1976.

GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1970.

GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Einaudi, Torino, 1970.

- GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1978.
- BENEDETTO CROCE, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1966.
- FRANCESCO DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, (seconda edizione), Einaudi, Torino, 1967.
- GIOVANNI GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1947.
- MARIO MARTI, *Realismo dantesco e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961.
- MARIO MARTI, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Milella, Lecce, 1966.
- MARIO MARTI, *Dante, Boccaccio, Leopardi*, Liguori editore, 1980.
- MARIO MARTI, *Studi su Dante*, Congedo Editore, Galatina, 1984.
- BRUNO NARDI, *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Laterza, Bari, 1942.
- NATALINO SAPEGNO, *Dante*, in *Storia letteraria del trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1963.
- HORIA-ROMAN PATAPIEVICI, *Gli occhi di Beatrice*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- GIORGIO PETROCCHI, *Dante e il suo secolo*, ERI, Torino, 1963.
- GIORGIO PETROCCHI, *Vita di Dante*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- CARLO SALINARI, *Dante e la critica*, Bari, 1968.
- NATALINO SAPEGNO, *Dante Alighieri*, in *Storia della letteratura italiana* (in collaborazione con Emilio Cecchi), 9 voll., Milano, Garzanti, 1965-69.
- NATALINO SAPEGNO, *Commento alla Divina Commedia*, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1955-57.
- NATALINO SAPEGNO, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, 3 voll., Firenze, la Nuova Italia, 1936-46.
- NATALINO SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952.
- ALFREDO SCHIAFFINI, *Lo stil nuovo e la Vita Nuova*, in *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*, Ediz. degli Orfini, Genova, 1934.
- CHARLES S. SINGLETON, *Commedia. Elements of Structure*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957; *Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958; entrambi i saggi sono apparsi in Italia riuniti in un unico volume nella traduzione di Gaetano Prampolini, *La poesia della Divina Commedia*, Società Editrice il Mulino, Bologna, 1978.

PROSATORI ANTECEDENTI O CONTEMPORANEI A
DANTE

Condizioni storico-culturali

Nel suo insieme il panorama immenso e vario della prosa duecentesca appare largamente dominato dalla produzione in latino: è una schiacciante superiorità quantitativa (ciò, beninteso, anche nella seconda metà del secolo, quando la prosa volgare ha ormai superato con ampio successo lo stadio sperimentale) ma è anche, quel che più conta, una supremazia di carattere tecnico-letterario: il latino medievale, grazie al progressivo affinamento cui la scuola e le conquiste dei singoli scrittori lo hanno via via sottoposto, è capace di raggiungere, e di fatto raggiunge con sicurezza nelle sue espressioni più vigilate e di più alta destinazione (bolle pontificie, atti emananti dalle principali cancellerie, opere teologiche, scientifiche ecc.), un'elevatezza stilistica e una perfezione formale straordinarie: esso dispone ormai di un complesso e flessibile sistema di regole di stile, di ornamenti retorici, di formule, di moduli che, elaborati da tempo e via via perfezionati con l'uso, assicurano dignità al dettato, nobilitandolo ed imprimendogli un andamento ordinato e sostenuto. L'insegnamento di questo sistema, spesso convenzionale ed ai nostri occhi alquanto artificioso, è il compito specifico dei maestri di stile, o dettatori, e costituisce l'oggetto di appositi manuali teorico-esemplificativi, le *artes dictandi*.

Appare quindi logico che la prosa latina, già così inquadrata e disciplinata, assurga a modello stilistico per i primi prosatori volgari, che appunto di dignità formale e di norme capaci di guidarli soprattutto abbisognano: questi scrittori hanno netto il sentimento del superiore prestigio del latino, di cui si sforzano quindi di riprodurre, almeno negli esperimenti più ambiziosi e di intonazione più alta, l'andamento, la ricchezza sintattica e le procedure tecniche. È proprio questo nutrimento latino che permette alla prosa volgare di superare celermente le iniziali incertezze e di arrivare, già a fine secolo, ad espressioni mature e ferme, che preparano e preannunciano lo stile di Dante.

Un altro modello di arte scrittoria è la letteratura d'*oïl*, che a quest'epoca ha già una sua solida tradizione e che va diffondendo nel mondo romanzo prodotti di largo successo (la letteratura d'*oc* agisce invece solo sulla produzione lirica): queste opere, di tipo

avventuroso-cavalleresco, rispecchiano e diffondono idealità nuove, genericamente qualificabili come «mondane», che incontrano immediata rispondenza nelle istanze spirituali della nuova società.

Nel corso del Duecento l'atmosfera va infatti progressivamente cambiando: se si seguitano a dibattere questioni annose e in fondo già risolte dalla storia, come quella della superiorità o meno del potere spirituale sul temporale, se le masse ancora si accendono in improvvise, veementi fiammate di religiosità collettiva, i problemi che veramente urgono sono di tipo nuovo ed appaiono strettamente connessi con il sempre più sicuro affermarsi delle istituzioni comunali.

Nella seconda metà del secolo, quella appunto che vede fiorire la prosa volgare, il Comune ha definitivamente superato la fase eroica ed è divenuto un'istituzione solida e vitale, una terza forza capace di imporre rispetto a papi e imperatori. Nel Comune la classe magnatizia si vede via via strappare i posti di responsabilità dal «popolo grasso», cioè dall'attivissima borghesia, dal cetto mercantile e bancario; in concomitanza con questo mutamento di strutture politico-economiche la cultura, già monopolio clericale, va sempre più laicizzandosi, nel senso che alle vecchie scuole episcopali si affiancano sempre più numerosi gli istituti culturali di fondazione comunale. La borghesia, uscita vittoriosa dalla battaglia per il potere e non più assillata da bisogni meramente pratici, ha denari e tempo da dedicare al proprio perfezionamento intellettuale e spirituale: è avida di aggiornarsi, curiosa, spregiudicata, e subito porta nella tendenziale astrattezza e nell'impostazione universalistica del sapere medievale le sue istanze di concretezza e di praticità; essa aspira a costituirsi in nuova aristocrazia, vagheggia una vita raffinata ed elegante, ispirata ad un cristianesimo più aperto e mondano, lontano dall'estremistico disprezzo del mondo dei moralisti e dalla chiusa esaltazione dei mistici. Ed ecco, a soddisfare i bisogni della classe abbiente, da un lato la letteratura avventurosa e cavalleresca di ascendenza francese e, più in generale, la letteratura d'intrattenimento, in cui gli intenti moralistici mancano o sono contenuti entro limiti tollerabili; dall'altra, l'opera di divulgazione del sapere ottenuta attraverso la traduzione e l'adattamento delle enciclopedie e dei ponderosi trattati in latino.

Naturalmente la Toscana, dove si accentra la maggior ricchezza e dove la borghesia è più attiva e mobile, è anche la regione che più assorbe e produce; mentre, con il crollo degli Svevi, scompare dalla scena della cultura tutto il Sud, che pure aveva conosciuto, intorno a Federico II, il fervore di una vita intellettuale certo eccezionalmente vivace, ma

chiusa entro l'ambito curiale, senza radici profonde.

Dalla Toscana e, in minor misura, dalle altre regioni italiane proviene larga messe di lettere, lasciti, scritture d'uso privato – come registri di spese, annotazioni di prestiti, appunti vari, pro-memoria ecc. – che, stesi da mercanti in un volgare per lo più rudimentale e pratico, rivestono grande importanza per la storia della lingua e per quella del costume, ma sono di scarsissimo interesse letterario. È invece da Bologna, nella cui Università fiorivano, in stretto contatto con *l'ars notaria* (cioè con l'insegnamento della pratica notarile), le *artes dictandi*, che viene verso la metà del Duecento il primo esempio di italiano illustre: quello delle epistole e delle formule di Guido Faba.

Quadro della prosa italiana del Duecento

Riepilogando e completando, la prosa italiana di questo secolo presenta una straordinaria varietà di aspetti:

1. dal punto di vista linguistico – all'estesissima produzione in latino si affiancano casi isolati ma significativi di scrittori che adoperano l'altra lingua di cultura, il volgare d'*oïl*; verso la metà del secolo nasce la prima prosa italiana letteraria, che si avvia celermente a conquistare una sua posizione dignitosa: il volgare del *sì*, utilizzato anche per opere originali, serve primariamente a tradurre e rielaborare opere latine e francesi;
2. dal rispetto stilistico – il latino, come il francese, è capace di attingere uno stile elevato, grazie all'insieme di regole, formule ed artifici tradizionali e universalmente riconosciuti di cui può giovare. Naturalmente possiede anche un livello umile, come quello, intriso di volgarismi, che da risultati brillanti nella Cronica di Salimbene da Parma, «la più vivace, la più divertente, la più colorita e pettegola cronaca italiana del medioevo»¹. L'italiano non possiede nessuna regola acquisita: ma ha davanti i prestigiosi esemplari latini (e, in subordine, quelli francesi) e su di essi cerca di modellarsi;
3. dal punto di vista contenutistico possiamo distinguere:
 - a) scritti *giuridico-letterari* – è una produzione in latino che muove da Bologna, dove i rapporti fra *ars dictandi* ed *ars notaria* erano strettissimi in quanto la prima aveva intenti pratici, mirava cioè «piuttosto a formar prosatori che sapessero scrivere storie e redigere epistole, anzi che a educare poeti»². A Bologna emerge nel campo del diritto la figura di Accursio (1182-1259), ideale continuatore di Imerio; maestri insigni di retorica in quell'Università sono Boncompagno da Signa (morto poco dopo il 1240) e Bene da Firenze (morto nel 1239). A Bologna studia Pier delle Vigne e vi

¹ Natalino Sapegno.

² Monteverdi.

apprende le eleganze e gli artifici dell'arte epistolografica in latino; nello stesso ambiente sono elaborati i brevi scritti volgari di Guido Faba. Epistolografica, e quindi idealmente legata al magistero bolognese, è anche la prosa d'arte di Guittone d'Arezzo;

- b) scritti *teologico-filosofici*, sempre e solo in latino – basti rammentare l'opera del domenicano San Tommaso d'Aquino e quella del francescano San Bonaventura da Bagnoregio (entrambi morti nel 1274), le cui personalità, grazie anche al carattere dominante che la teologia ha a quest'epoca su tutte le attività dello spirito, influiscono fortemente su ogni settore della letteratura in volgare, da Guittone a Dante;
- c) scritti *ascetici e moralistici* – con il *De miseria humanae conditionis* di Lotario Diacono (poi Innocenzo III), opera ancora tipicamente medievale per il cupo disprezzo del mondo che la informa, contrasta il moralismo accessibile e bonario che ispirano le opere di Albertano da Brescia (morto nel 1270), subito tradotte in vari idiomi romanzi (in italiano da Andrea da Grosseto nel 1268 e dal pistoiese Soffredi del Grazia nel 1275). In volgare sono il *Libro de' vizi e delle virtudi* di Bono Giamboni e l'anonimo *Fiore di virtù*, che però è dei primi del Trecento; in francese è il trattato *Sulle quattro età dell'uomo* (1265 circa) di Filippo di Novara, che è un galateo mondano più che un testo moralistico nell'accezione medievale del termine. Moralizzato è anche il *Libro della natura degli animali*;
- d) *scritti politici* – cioè soprattutto il *De regimine principum* di Egidio Romano (1243-1316), teorico di Bonifacio VIII ed estremo formulatore delle idee teocratiche: vi si tratta dei doveri che incombono ai principi;
- e) *scritti scientifici* – a quest'epoca tuttavia non sprovvisti di accuratezza letteraria: un centro importantissimo è la corte di Federico II, dove si traducono in latino trattati arabi e greci e dove si accolgono insigni matematici, come il pisano Leonardo Fibonacci, geografi e medici; l'imperatore stesso scrive un trattato di falconeria, *De arte venandi cum avibus*, ricco di osservazioni naturalistiche originali. La medicina fa grandi progressi a Bologna e specialmente a Padova, mentre decade Salerno. L'astronomia è ancora indecisa fra un'impostazione scientifica e la magia: vi eccelle Guido Bonatti (morto nel 1296 circa). La tipica ambizione medievale di classificare ogni

aspetto della realtà in enciclopedie organiche e complete sta alla base della *Composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo, del *Tresor* di Brunetto Latini e della traduzione mantovana, ad opera di Vivaldo Belcalzer (morto nel 1312), del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico;

- f) *scritti storici* – il panorama in latino è estesissimo: più delle solite compilazioni di tipo sovente cronachistico, che partono monotonamente da Adamo e mirano a dimostrare i fini provvidenziali della storia, cioè la vigile, indefettibile presenza di Dio sulla terra, è interessante la produzione «impegnata», che si ispira agli eventi coevi, si mischia alle lotte fra papi e imperatori (così le frequenti celebrazioni ghibelline degli Svevi e di Ezzelino da Romano), partecipa delle passioni municipali, mira a dare un blasone di nobiltà ai nuovi Comuni (come il *De magnalibus urbis Mediolani* di Bonvesin). Freschissima e amena, ricca di aneddoti gustosi, è la *Cronica* di Salimbene de Adam (Parma 1221-Monfalcone presso Reggio Emilia 1287). In lingua d'oïl, perché possa universalmente esser conosciuta, è stesa da Martino da Canale quell'apologia di Venezia attraverso i secoli che va sotto il titolo di *Estoires de Venise*. In volgare ci resta una discreta produzione, quasi solo toscana, in mezzo alla quale spiccano l'anonima *Cronica fiorentina*, la narrazione della *Sconfitta di Monte Aperto* e l'*Istoria fiorentina* di Ricordano Malispini;
- g) *letteratura d'immaginazione e d'intrattenimento*, tutta in volgare – da un lato la narrativa aneddotica che abbandona progressivamente gli scopi educativi o edificanti (ancora ben manifesti, per esempio, nei *Conti morali* di anonimo senese, già assai meno nel *Libro dei Sette Savi*, utilizzando fonti orientali ed inserito in una cornice che rammenta quella delle Mille e una notte) per divenire un puro giuoco della fantasia (il *Novellino*); dall'altro, la narrativa romanzesca di origine francese, che diffonde il gusto per l'avventura immaginaria, intesa come un perfezionamento della personalità attraverso l'esercizio delle virtù cavalleresche e cortesi ed in cui prevalgono gli spiriti mondani e galanti: ecco i vari *Tristani* e la *Tavola ritonda*, ecco la materia «classica», rielaborata e adattata alle nuove idealità, che informa i *Conti di antichi cavalieri*, i *Fatti di Cesare*, le *Storie de Troia e de Roma* (si rammenti anche, sul versante latino, l'*Historia destructionis Troiae* di Guido

delle Colonne). A parte, per la lingua – che è il francese – e per l'andamento, fra documentario e fiabesco, sta il *Milione* di Marco Polo.

Guido Faba

Bolognese, attivo dal 1213 circa, prima come maestro di retorica e poi come notaio (le due attività andavano strettamente unite a Bologna, dato il carattere utilitario dell'*ars dictandi*), Guido Faba, «allo stato delle odierne conoscenze, è il fondatore – siamo alla prima meta del duecento – della prosa letteraria italiana di intonazione rettoricheggiante»³. Di lui ci restano manuali e formulari di *ars dictandi* o *dictamen*, tutti in latino, riguardanti cioè la tecnica da usarsi nella prosa ornata dell'oratoria e dell'epistolografia. «Guido Faba fu il primo ad applicare tali canoni, che in quell'epoca si richiamavano essenzialmente alla prassi della cancelleria pontificia, al volgare italiano, nel colorito proprio della sua insigne città. Ciò accade anzitutto nella *Gemma purpurea*, sotto la quale immagine smagliante, com'era uso dei *dictatores* di quel tempo, corre un trattatello di epistolografia (composto intorno al 1240), che contiene anche alcune formule di esordi epistolari in volgare. E accade poi nei *Parlamenta et epistolae* (della cui autenticità sembra che si sia dubitato a torto), in cui temi di discorsi e di lettere vengono enunciati in volgare e quindi tradotti in latino secondo redazioni di diversa ampiezza, una *maior*, una *minor*, una *minima*»⁴.

Alla base di tutto ciò si ponevano delle ben precise istanze pratiche – quali l'esigenza per i podestà, i capitani ecc. di esprimersi dignitosamente in volgare nei pubblici arenghi; l'obbligo fatto ai notai di tradurre nell'idioma quotidiano alle parti, perché fosse capito esattamente, quello che pur si seguitava a registrare in latino, ecc. – che rendevano i tempi maturi, affinché il volgare fosse innalzato ad un più nobile livello: in tal senso l'esperienza avviata da Guido Faba offrì, in funzione di modelli da imitare, brevi formule epistolari e succinti esempi di arte oratoria redatti, con intento d'arte, in una prosa volgare ritmica e fiorita.

³ Schiaffini.

⁴ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 237.

Guittone D'Arezzo

Le *Lettere* compilate da Guittone⁵ e da taluno dei suoi discepoli hanno carattere morale e religioso. «Se non tutte, molte di queste lettere son da considerarsi come puri esercizi di stile, notevoli nella storia della cultura, per lo sforzo che rivelano d'introdurre, anche nel campo della prosa, un sigillo di dignità artistica, attraverso la lingua ricca di latinismi e di provenzalismi, la sintassi involuta e nella intenzione almeno solenne, l'andatura ritmica e regolata del discorso (ricco sempre di clausule metriche e di consonanze, e talora riducibile a serie di versi), gli artifici concettuali e verbali. Tutto ciò può sembrare al lettore moderno un gioco insulso e fastidioso; eppure da modelli cosiffatti occorre muovere, se si vogliono intendere, alla fine del secolo, le caratteristiche formali della prosa di Dante nella *Vita Nova*»⁶.

Sulla stessa linea di Guido Faba, in stretta connessione con le regole insegnate nelle *artes dictandi*, Guittone ambisce ad elevare la propria prosa mediante l'estensione al volgare di quelle norme e di quei procedimenti che erano normalmente applicati allo stile latino più elevato; in questa intenzione e nella volontà di esprimere in forma densa, meditata, grave il proprio pensiero risiede la spiegazione dell'innegabile difficoltà della sua prosa, sovente contorta ed astrusa, gonfia e prolissa, ma sempre tesa a tradurre un'ansia sincera di apostolato.

⁵ A tal proposito si veda anche Cap. 07 – I Siculo-toscani.

⁶ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Vol. I, La Nuova Italia, Firenze, 1981, pag. 88.

Brunetto Latini

Figlio del giudice Bonaccorso Latini della Lastra, Brunetto nacque a Firenze verso il 1230. A partire dal 1254 vi esercitò la professione di notaio. Nel 1260 fu mandato come ambasciatore dei guelfi fiorentini presso Alfonso X⁷, re di Castiglia e di Leon (detto il Savio per i suoi meriti culturali), che il 1° aprile 1257 – coi voti dei grandi elettori di Treviri, Sassonia e Brandeburgo⁸ – era stato eletto a Francoforte Re dei Romani (cioè Imperatore del Sacro Romano Impero)⁹. Quella di Brunetto fu una missione sterile, al ritorno dalla quale apprese che i ghibellini, con la vittoria nella battaglia di Montaperti, avevano nel frattempo ripreso il sopravvento in Firenze. Decise allora di fermarsi in Francia, fra Parigi e la Champagne, dove esercitò, come già a Firenze, la professione di notaio, e ciò è dimostrato dagli atti da lui rogati. Con la sconfitta dei ghibellini nella battaglia di Benevento (1266) e la conseguente affermazione degli Angioini, Brunetto poté fare ritorno a Firenze, ricevendo incarichi politici importantissimi, anche per conto degli Angioini: fra l'altro fu «dettatore», cioè epistografo ufficiale, del Comune. Nel 1273 fu nominato Segretario del Consiglio della repubblica e ben presto la sua influenza divenne tale che, a partire dal 1279, si trova a malapena nella storia di Firenze un avvenimento pubblico importante al quale egli non abbia preso parte. Nel 1280 contribuì notevolmente alla riconciliazione temporanea tra guelfi e ghibellini in quella che fu detta “pace del Cardinal Latino”. Nel 1284 appartenne al Consiglio del Podestà, con Guido Cavalcanti e Dino Compagni, e presiedette il congresso dei sindaci in cui fu decisa la rovina di Pisa. Nel 1287 Brunetto Latini fu elevato alla dignità di Priore. La sua parola si faceva frequentemente sentire nei Consigli generali della repubblica ed era uno degli arringatori, od oratori, più frequentemente designati. Conservò integre le sue facoltà anche in età avanzata e morì nel 1294 (secondo quanto dice il Villani) o nel 1295 (come

⁷ Nel 1256, essendo rimasta vacante la corona imperiale alla morte di Guglielmo d'Olanda, Alfonso X – in quanto discendente, per parte di madre, della famiglia Hohenstaufen – fu uno dei pretendenti al trono, cercando appoggi presso il re di Francia e in Provenza.

⁸ Alfonso X ottenne l'appoggio del Brandeburgo non solo con il denaro, ma anche con il fidanzamento della figlia legittima Beatrice con Giovanni di Brandeburgo, il più vecchio dei figli del margravio.

⁹ In contrapposizione ad Alfonso fu eletto Riccardo di Cornovaglia, che era stato sostenuto dai principi elettori di Colonia, Magonza e del Palatinato, mentre il settimo elettore, il re di Boemia, Ottocaro II, diede appoggio, in tempi diversi, ad ambedue i pretendenti.

affermato da altre fonti), lasciando una figlia, Bianca Latini, che aveva sposato Guido Di Filippo De' Castiglioni.

Brunetto è ricordato da Dante nel *De vulgari eloquentia*¹⁰ per la sua lingua poetica di tipo municipalistico, ben lontana dall'ideale perfezione cui Dante aspirava; soprattutto egli è al centro di un episodio dell'*Inferno*¹¹, dove Dante ne rievoca con viva commozione l'insegnamento a Firenze:

«ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi, quando nel mondo ad ora ad ora
m'insegnavate come l'uom s'eterna»¹²

insegnamento non regolare e scolastico, ma «da intendersi piuttosto nel quadro d'un'amicizia reverente, da giovane ad anziano, da letterato esordiente a letterato già famoso»¹³.

Anche il Villani ricorda Brunetto come «gran filosofo e sommo maestro in rettorica, tanto in bene saper dire come in bene dittare, e cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini e fargli scorti in bene parlare, e in sapere bene guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica».

«Secondo l'acuta ipotesi di alcuni di alcuni filologi (Novati, Schiaffini), ciò che Brunetto avrebbe insegnato a Dante sarebbero stati i segreti dell'*ars dictandi*; e lo storico dell'antica Firenze, il Davidsohn, ha ravvisato la responsabilità del Latini nell'estensione della tecnica epistolografica (lo «stile alto»), introdotta da Pier della Vigna nella curia imperiale, alla cancelleria della guelfa Firenze. Per di più, e in questo precorre la cultura propriamente umanistica, egli propone a modello lo stesso Cicerone, volgarizzandone alcune orazioni (la *pro Ligario*, la *pro Marcello*, la *pro Deiotaro*, forse la prima *Catilinaria*) per uso dei borghesi non “letterati”. E aveva pure impreso a divulgare il Cicerone teorico della retorica, traducendo e largamente commentando, ma non poté procedere oltre i primi capitoli, il *De inventione*, allora chiamato *Rhetorica vetus* (in opposizione alla *nova*, cioè quella *ad Herennium*, anch'essa, ma erroneamente, attribuita a Cicerone, e che sta alla base del *Fiore di Rettorica*, nella sua redazione più antica dedicata da un fra Guidotto da Bologna a Manfredi)»¹⁴. La *Rettorica* di Latini – cioè,

¹⁰ I, XIII, 1.

¹¹ Canto XV, violenti contro natura.

¹² Versi 82-85.

¹³ Natalino Sapegno.

¹⁴ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 239-240.

secondo un etimo medievale, l'arte dei «rettóri», la disciplina specialmente indispensabile a chi regge una città o un impero – è dunque il volgarizzamento dei primi capitoli del *De inventione* di Cicerone (*Tullio*): ad ogni brano dell'originale tradotto segue un ampio commento di Brunetto (*lo sponitore*). La traduzione, secondo il Maggini, fu interrotta probabilmente quando Brunetto decise di inserire nel *Tresor* tutto il *De inventione*, in veste francese.

Il *Tresor*¹⁵, l'opera maggiore di Brunetto Latini, fu scritto in lingua *d'oïl*, non solo perché quando lo compose l'autore si trovava in esilio Francia, ma anche perché – come egli stesso dichiara nel prologo – riteneva la lingua francese più gradevole e più ampiamente conosciuta dell'italiano: una giustificazione, questa, assunta poi anche dal veneziano Martino da Canale allorché intraprese in lingua francese – ma assai più italianizzata – una cronaca della sua città. Il *Tresor*, comunque, fu subito tradotto in prosa toscana (la traduzione è erroneamente attribuita a Bono Giamboni), e questa versione ebbe forse maggior diffusione dell'originale stesso. In pratica, l'opera non è altro che «un'enciclopedia in francese delle cognizioni necessarie all'attività civile: perciò il primo dei suoi tre libri tratta, dopo sommarie indicazioni teologiche, di storia e di storia naturale, il secondo di etica (derivando fra l'altro da un compendio dell'aristotelica *Etica a Nicomaco*), l'ultimo, che rivela lo scopo autentico del libro (da intendersi come un manuale di formazione dell'uomo politico), di retorica e di politica»¹⁶.

Scopi didattici ha anche il *Tesoretto*¹⁷, un poemetto allegorico (mutilo o incompiuto) scritto dal Latini in distici di settenari. «Entro una cornice visionario-allegorica di gusto boeziano, dove alla Filosofia del *De consolatione Philosophiae* è sostituita la Natura [...], si tratta di teologia, di filosofia naturale, di etica e si comincia a toccare delle arti liberali»¹⁸. In buona sostanza, l'importanza di quest'opera, che il Sapegno definisce «squallida e oggi pressoché illeggibile», risiede «nella formazione della cultura e del gusto fiorentino: attesta, e forse introduce, l'imitazione del *Roman de la Rose*, e la moda delle allegorie a scopo didattico e moraleggiante; offre, insieme col *Tresor*, un quadro del sapere diffuso in quegli anni fra le persone colte; quel sapere che, in forme non dissimili e insieme col gusto dei simboli morali, si manifesta più tardi anche

¹⁵ Il titolo originale è *Li livres dou Tresor*.

¹⁶ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 240.

¹⁷ L'autore definisce l'opera *Tesoro*, ma il nome *Tesoretto* è presente già nei manoscritti più antichi (fine del XIII secolo), presumibilmente per distinguerla dalle traduzioni italiane del *Tresor*.

¹⁸ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 240.

nell'ambiente stilnovistico»¹⁹.

Ricordiamo da ultimo un altro piccolo componimento, forse acefalo, il *Favolello*, scritto come il *Tesoretto* in distici di settenari, ove si discorre, sulle orme di Boncompagno da Signa, delle varie specie di amicizia. Non ci è noto il periodo della composizione di questo poemetto, che è dedicato a Rustico di Filippo²⁰, con onorevole menzione di un altro rimatore fiorentino contemporaneo, Pallamidesse di Bellindote. Tuttavia, poiché Rustico di Filippo era di parte ghibellina, è stato ipotizzato che il *Favolello* sia stato scritto sempre nel periodo in cui Brunetto Latini era esule in Francia, con l'intento di raccomandare all'amico Rustico i beni e i familiari rimasti a Firenze.

¹⁹ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Vol. I, La Nuova Italia, Firenze, 1981, pag. 66.

²⁰ Poeta meglio noto come Rustico Filippi (si veda anche Cap. 08 – La poesia comica).

Il *Libro della natura degli animali*

L'anonimo *Libro della natura degli animali* è uno dei numerosissimi *bestiari* che il Medioevo ci ha tramandati. Scritti in latino o nelle varie lingue neolatine, i *bestiari* sono raccolte di storie, per lo più immaginarie, sulle proprietà degli animali. Queste storie hanno talvolta carattere puramente descrittivo, ma più spesso sono utilizzate sistematicamente come base per allegorie etico-religiose, venendo così a costituire i *bestiari moralizzati*: di questo tipo è appunto il *Libro*. Singole immagini di bestiario entrano anche nella poesia lirica già presso i trovatori, e dalla poesia occitanica si diffondono nella tradizione italiana. Del *Libro* abbiamo una redazione in dialetto veneto ed una in toscano occidentale (pisano o lucchese).

Marco Polo

Marco Polo nacque a Venezia nel 1254 o 1255 da una famiglia di ricchi e ardentissimi mercanti che avevano aperto attive succursali a Costantinopoli e sul Mar Nero. Il padre Niccolò e lo zio Matteo, spinti dallo spirito di avventura e dal desiderio di allargare l'area dei loro commerci, si erano uniti ad un'ambasceria persiana diretta alla corte di Kubilai, il gran kan dei Tartari, attraversarono l'Asia nel 1255 e raggiunsero la Cina nel 1262, passando per Bukhara e il Turkestan cinese, arrivando a Khanbaliq (il nome mongolo dell'odierna Pechino). Ripartirono nel 1266 arrivando a Roma nel 1269 come ambasciatori di Kubilai Khan, con una lettera, da consegnare al Papa, nella quale Kubilai chiedeva di mandare chierici istruiti ad evangelizzare le popolazioni mongole pagane.

Nel 1271 i fratelli Polo, accompagnati dal giovane Marco, intrapresero un secondo viaggio che, dall'Armenia, con una cavalcata di oltre settemila chilometri attraverso tutta l'Asia, li portò nuovamente alla corte del Gran Khan (1275). Marco conquistò subito la simpatia del sovrano dei Tartari, al punto che divenne suo consigliere e suo ambasciatore: Kubilai gli affidò diverse missioni diplomatiche – in Tibet, Birmania, Yunnan, ecc. – e lo nominò anche per tre anni governatore di una importante città nel centro della Cina. Soltanto dopo 17 anni, nel 1292, il Gran Khan permise ai tre veneziani di ripartire ed affidò loro una sua nipote, la principessa Kocacin, che andava sposa al re di Persia. Il viaggio per mare fu lungo e difficile e si concluse con il ritorno a Venezia nel 1295.

Tre anni dopo Marco venne fatto prigioniero dai Genovesi nella battaglia navale di Curzola, e in carcere conobbe un letterato pisano, Rustichello (autore di un *Meliadus*, compilazione prosastica in francese di materia arturiana), catturato tanti anni prima alla Meloria, a cui dette quello che, scritto appunto in francese (o piuttosto franco-italiano), sarà *Li Devisement dou monde*, «La descrizione del mondo», meglio noto come il *Milione*²¹. Liberato l'anno dopo, con la pace fra le due repubbliche marinare, Marco poté tornare a Venezia (dove suo padre e suo zio avevano comprato, coi profitti derivanti dalla loro compagnia, una grande casa nel centro storico lagunare, in contrada San Giovanni

²¹ Forse da Emilione, che era il soprannome dei Polo, interpretato poi, per falsa etimologia, come simbolo delle ricchezze di cui si parla nell'opera.

Crisostomo), ricevendo anche incarichi pubblici.

La società mercantile continuò l'attività e Marco diventò un mercante benestante. Finanziò altre spedizioni ma non lasciò più Venezia. Nel 1300 sposò Donata Badoer, appartenente ad una antica famiglia patrizia veneziana, dalla quale ebbe tre figlie. Morì nella sua sontuosa casa veneziana nel 1324 all'età di quasi settant'anni. Venne tumulato nella Chiesa di San Lorenzo, ma le sue spoglie andarono perdute durante la ricostruzione dell'edificio, alla fine del Cinquecento.

Il *Devisement* racconta le cose meravigliose che Marco Polo aveva visto o sentito raccontare durante il suo lungo soggiorno in Asia. L'opera divenne presto famosa ed fu tradotta in catalano, in tedesco, in irlandese, in boemo, in portoghese e in spagnolo; venne anche tradotto in latino dal domenicano Francesco Pipino²², ad uso dei missionari. Queste traduzioni, caratterizzate da varianti rimaneggiamenti e scorciamenti, mostrano una ricorrente attualizzazione del testo; a seconda degli ambienti e dei momenti storici prevalgono, infatti, interessi diversi: documentario, geografico, mercantile, antropologico, fantastico. proprio perché passibile di varie letture e di diversi usi, il *Milione* fu esposto a Rialto per la lettura da parte del pubblico: l'esemplare destinato a questo scopo doveva essere al tempo stesso una guida per i naviganti ed i mercanti che si spingevano in Oriente, nonché una sorta di documento di intraprendenza e del potere della Serenissima. Non sappiamo in quale lingua fosse scritto questo esemplare esposto al pubblico; certo è che un buon grado di alfabetizzazione permetteva ad un gran numero di cittadini di leggere direttamente il testo dell'opera.

Nel *Milione* convivono e si incontrano diverse esperienze ed ispirazioni. La nuova curiosità scientifica ed etnografica convive con i materiali e gli spunti tratti dagli autori di storie leggendarie e di libri di *mirabilia*. Vi ritornano poi particolari ricavati da relazioni di viaggio e dalle guide di carattere pratico scritte ad uso dei naviganti e dei mercanti. A questi interessi pratici si affianca poi il gusto del meraviglioso e della divagazione

²² Francesco Pipino (Bologna, intorno al 1270 - Bologna, dopo il 1328), religioso, archivista italiano e autore di opere a carattere storico, geografico e giuridico. Fu archivista e vicepriore nel convento della basilica di San Domenico a Bologna; nel 1320 compì un pellegrinaggio in Terrasanta ed a Costantinopoli. Il suo *Iter Marci Pauli Veneti*, traduzione de *Il Milione* di Marco Polo (che Pipino conobbe personalmente), eseguita su mandato del Capitolo Generale dell'Ordine Domenicano ebbe un tale successo da soppiantare per alcuni secoli il testo originale; un suo esemplare annotato era in possesso di Cristoforo Colombo. Scrisse inoltre il *Tractatus de Locis Terrae Sanctae*, (circa 1320), elenco dei luoghi visitati durante il pellegrinaggio del 1320; il *Chronicon* (circa 1322), compilazione di opere storiche sul periodo da Carlo Magno a papa Clemente V; la *Tabula privilegiorum Ordinis Fratris Praedicatorum* (circa 1327), repertorio dei privilegi giuridici concessi dai papi all'ordine domenicano. Nei suoi scritti, Pipino dà prova di enorme erudizione, ma non di particolari doti letterarie od intellettuali; gli va tuttavia riconosciuto il merito di aver favorito la conoscenza dell'opera di Marco Polo, grazie alla sua traduzione.

fantastica. E l'ansia del conoscere tiene insieme la descrizione dei luoghi conosciuti dal narratore con quella dei luoghi mai visti, i discorsi personali con quelli altrui. Che le fantasie, le creazioni dell'immaginario, le falsificazioni e le testimonianze indirette trovino eguale spazio nell'opera può rappresentare un motivo di diffidenza soltanto per coloro che non conoscono la mentalità del viaggiatore medievale, incline a porre sullo stesso piano delle testimonianze certe anche le semplici credenze popolari o gli spunti leggendari. Del resto, già «la critica ottocentesca, il cui più erudito rappresentante fu il colonnello inglese Henry Yule, ha dimostrato la sostanziale genuinità delle notizie raccolte da Marco Polo, alla cui credibilità pareva contrastare il tono favoloso, la candida aura di miracolo. Ma è appunto questa tonalità stupita di “primitivo”, doppiamente comprensibile perché il redattore fu un romanziere e perché il traduttore toscano operava con gli strumenti linguistici dei favolatori e agiografi relativamente popolari, che assicura alla versione un posto prossimo alla vera e propria narrativa locale dell'ultimo Duecento»²³.

Come accade a certi libri molto fortunati, il testo originale di Rustichello è andato perduto: quello che generalmente si legge è un rimaneggiamento toscano, anteriore al 1309, detto comunemente l'«Ottimo», poiché considerato per lungo tempo il migliore. A tale testo si riconoscono oggi numerosi difetti, dovuti per lo più ad una rilettura, compiuta nell'ambiente mercantile, interessato ad evidenziare sia le notizie ed i dati commerciali, sia gli aspetti novellistici contenuti nell'opera. Per tali motivi, dopo la magistrale ricostruzione per il testo franco-italiano fatta nel 1928 da Luigi Foscolo Benedetto, della versione toscana è stata recentemente fornita, da Valeria Bertolucci Pizzorusso, una nuova edizione critica condotta su una fonte differente.

²³ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 288.

Bono Giamboni

Dopo Brunetto Latini, Bono Giamboni è lo scrittore fiorentino più importante. Poco si sa della vita: nato presumibilmente prima del 1240, esercitò come già il padre Giambono del Vecchio la professione di giudice podestarile, presso la curia del Sestiere di Por San Piero a Firenze, e in tale veste appare in atti datati tra gli anni 1261 e 1291. Compare inoltre, come testimone o procuratore, in atti compresi tra il 1264 e il 1292: dopo questa data non si hanno più sue notizie e si pensa che, di lì a breve, sia morto. Ebbe un fratello di nome Giovanni e un figlio di nome Iacopo, la cui morte, avvenuta nel 1346, fu registrata dal Villani nella *Nuova cronica*²⁴.

La sua opera si distingue soprattutto sia per l'intensa e meritoria attività di traduttore di testi latini, sia per l'impegno profuso nel raggiungere una scrittura che riesca a fondere in sé tradizioni stilistiche diverse: la narrazione, l'esposizione didattica e la prosa eloquente. I suoi meriti di scrittore, comunque, non vennero riconosciuti dalla generazione successiva (Dante, ad esempio, non lo menziona mai), ed anche la critica gli ha riconosciuto solo recentemente quei meriti che gli spettano per la sua prosa, che è una delle creazioni più significative del Duecento.

Con il titolo *Della miseria dell'uomo*, il Giamboni dà vita ad un'assai libera rielaborazione del *De miseria humanae conditionis* di Lotario Diacono, il futuro Innocenzo III: intere parti vengono eliminate, viene introdotta una cornice alla maniera di Boezio e la descrizione dell'inferno viene ridotta per dare più spazio a quella del paradiso; persino il tono ascetico e cupo di Lotario viene spesso sostituito da una serena visione della realtà.

Complessivamente assai fedele è, invece, il suo volgarizzamento delle *Historiae adversum paganos* di Paolo Orosio, in cui Bono, «anticipando l'atteggiamento dei traduttori trecenteschi, cerca di adeguare alla complessità orosiana la sua prosa, sottoponendola a una tensione a cui non sempre regge, ma ottenendo un effetto complessivo notevole, e spiccatamente latineggiante»²⁵. Di fatto, Bono elimina i lunghi

²⁴ XIII, xxxvi.

²⁵ Cesare Segre.

ed inattuali discorsi apologetici di Orosio e, muovendosi destramente tra gli artifici stilistici del modello, esce tutto sommato vittorioso dal confronto con un testo che, proprio per la sua complessità, era stato sempre evitato dai traduttori. Per ciò che riguarda l'altro suo volgarizzamento, quello dell'*Arte della guerra* di Vegezio, vanno notate la sicurezza dei propositi, l'indubbia abilità compositiva, nonché la tensione a riprodurre la sintassi sintetica e l'ornato retorico del modello.

La sua opera più importante è il *Libro de' vizi e delle virtù*, una sorta di battaglia allegorica fra vizi e virtù, che è la redazione più ampia di un precedente *Trattato di virtù e di vizi*. Contrariamente a quanto si era ritenuto in un primo tempo, il *Libro* non è la traduzione di due trattati mediolatini, bensì un'opera originale, nella quale il Giamboni adatta a nuove situazioni motivi e tratte da una tradizione che risale alla *Psychomachia* di Aurelio Prudenzio Clemente, all'*In Rufinum* di Claudio Claudiano, al *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, alle *Parabola*e di Bernardo. «Se si pone mente alla data del *Libro*, di poco posteriore alle Lettere di Guittone, contemporaneo o anteriore al *Novellino*, si afferra subito la posizione preminente che esso deve occupare nella storia della prosa dugentesca. Bono ha creato col suo *Libro* la prima opera di prosa dottrinale relativamente autonoma, aprendo la strada, con energica sicurezza, al *Convivio* e alla prosa trecentesca; ha superato d'un balzo solo le sabbie mobili della medievalizzata retorica dettatoria, e lasciato addietro le suggestive ma elementari attrezzature dello stile romanzesco di stampo francese e dei primi avviamenti narrativi toscani»²⁶.

²⁶ Cesare Segre.

Il Novellino

«*Novellino* è il termine generico e convenzionale, usato fino dal Cinquecento, ma assunto quale titolo solo nell'Ottocento, con cui si designa la più importante silloge di novelle italiane anteriore al Boccaccio. La prima stampa (Bologna 1525) elaborata nell'ambiente prossimo a Pietro Bembo da Carlo Gualteruzzi, ha per titolo, arcaicizzante fino nella grafia, ma non desunto dalla tradizione, *Le ciento novelle antike* (nel numero è compreso il Prologo). Un'altra edizione sotto il titolo ben più autorevole di *Libro di novelle e di bel parlar gentile* (che infatti figura nel manoscritto più antico, due-trecentesco, conservato nel fondo Panciatichi della Nazionale di Firenze), seguì quasi mezzo secolo dopo (Firenze 1572) a cura del priore Vincenzo Borghini»²⁷. Composto tra il 1281 ed il 1300, summa di motivi e di forme in cui maturano gli sviluppi della narrativa in volgare, esso nasce fundamentalmente dall'incontro di due esperienze: il romanzo cortese e l'*exemplum* mediolatino. La tematica è assai varia: si tratta di «fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli denari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti», e quindi di virtù cavalleresche, di valore, di liberalità, d'amore e persino di moralità seria ed elevata. E vari sono anche i protagonisti: famosi personaggi del presente e del passato, eroi della leggenda e del mito, figure di spicco della storia contemporanea, ma anche personaggi anonimi della civiltà comunale e mercantile. L'autore fu certamente un fiorentino, che per alcune storie si ispirò a fatti coevi, per altre utilizzò fonti in genere francesi, ma anche occitaniche e latine medievali (quasi mai direttamente classiche).

La raccolta inizia con un breve proemio, in cui sono dichiarate, accanto ai tradizionali intenti etico-religiosi («acconciate le vostre menti e le vostre parole nel piacere di Dio»), prevalenti finalità mondane, secondo lo spirito dei tempi nuovi, secondo le idealità vagheggiate dalla borghesia ricca. Le storie sono narrate «a piacere» oltre che a vantaggio «di coloro che non sanno e desiderano di sapere», per «rallegrare» oltre che per «sovenire e sostentare» il corpo. Certo le parole sono «acconciate... nel piacere di Dio»: ma lo spirito della raccolta è ormai essenzialmente profano, distantissimo dal moralismo

²⁷ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 258.

che informava analoghe precedenti raccolte di *exempla* in latino o nelle varie lingue romanze: alcune novelle sono ormai un puro giuoco della fantasia, svincolato da ogni preoccupazione educativa.

Le strutture sono elementari, a volte addirittura spoglie, appoggiate sull'allineamento paratattico dei vari segmenti narrativi: la subordinazione vi è ridottissima; in compenso i fatti sono esposti con ordine e chiarezza, il lessico è preciso ed efficace. Le intrusioni dell'autore nel racconto, per commentare o sottolineare o divagare, sono rarissime: l'effetto è affidato alla successione lineare dei fatti, senza deviazioni descrittive, senza intenti di caratterizzazione psicologica dei personaggi.

Bisogna tuttavia guardarsi dal considerare le novelle, anche le più brevi, come semplici tracce di novelle, schemi o canovacci da sviluppare a voce o da rimpolpare: la scheletricità deriva dalla tradizione novellistica in cui il *Novellino* si inserisce; la secchezza, la riduzione a ciò che è strettamente essenziale, è tipica di tutto il filone degli *exempla* e seguiterà a lungo a caratterizzare il genere: ancora in epoca umanistica le raccolte di facezie presentano un'analogia, estrema riduzione.

La Sconfitta di Monte Aperto

La *Sconfitta di Monte Aperto* è la «rievocazione del famoso scontro "che fece l'Arbia colorata in rosso" [Inf. X 86; scontro fra i ghibellini senesi e i guelfi fiorentini] da parte di un senese che ebbe la ventura di parteciparvi; una rievocazione ardente ed appassionata, partigiana e municipale, eppur già quasi proiettata nel mito dell'incredibile fede e dell'impossibile valore. L'anonimo scrittore rivela l'anima di un cantore di gesta e le modulazioni di un cantore di piazza: spesso si rivolge ad un suo ideale uditorio direttamente, sollecitandolo all'attenzione e alla partecipazione». L'autore mostra di essere al corrente della produzione cavalleresca, di cui adotta talune formule tipiche ed a cui lo avvicinano i toni epico-popolareschi della sua rievocazione. Dal dettato «emerge una forte e drammatica capacità di narrazione e di rappresentazione, segno di notevole personalità»²⁸.

²⁸ Mario Marti, in *La prosa del Duecento*, a cura di Cesare Segre e Mario Marti, Milano-Napoli, 1959, p. 937

Ristoro d'Arezzo

Di Ristoro d'Arezzo sappiamo solo il pochissimo che si può ricavare dalla sua opera, *La composizione del mondo*, vasta compilazione scientifica di carattere divulgativo sugli aspetti astronomici e geografici dell'universo, suddivisa in otto libri e terminata nel 1282. Da questa enciclopedia, che compendia ordinatamente, senza novità sensazionali, le idee del tempo sulla natura e sui moti dei cicli, degli astri, della terra, desumiamo che Ristoro era un frate, che sapeva anche dipingere e lavorare da orafo, che era interessato soprattutto all'astronomia. Le sue conoscenze derivano in gran parte da Aristotele e dalle traduzioni latine di opere arabe; ma la viva curiosità con cui si accosta alla natura, l'attenzione continuamente rivolta alle cose del creato gli consentono talvolta osservazioni originali. Dalla sua prosa, di solito povera e monotona, da manuale scientifico, traspare sempre l'amore e l'interesse per l'oggetto studiato.

Il *Tristano Riccardiano*

Il *Tristano Riccardiano* è la più antica traduzione in italiano di un romanzo cavalleresco tratto dal ciclo bretone, e fu eseguita, secondo il Parodi, in lingua umbro-cortonese; esso influenzò poi le altre rielaborazioni, come soprattutto la *Tavola Ritonda* (o *Istoria de Tristano*) della prima metà del XIV secolo. Fu così chiamato dal suo editore, Ernesto Giacomo Parodi, poiché la versione più autorevole di questa redazione si conserva in un codice della Biblioteca Riccardiana di Firenze. «Più pregevole per venerabile età che per impegno stilistico, il *Tristano riccardiano*» è, infatti, la traduzione «di una versione particolarmente arcaica del *Roman de Tristan* francese: prosificazione [...] che trasferì nel gusto duecentesco il grande perduto poema archetipo del secolo precedente (di Chrétien de Troyes?) donde già erano scesi, con altri minori, i poemi, giuntici purtroppo frammentari, di Thomas (detto dal Paris l'Inglese) e di Beroul»²⁹.

²⁹ Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 282.

La Tavola ritonda

La *Tavola ritonda* è un'ampia compilazione di storie arturiane; probabilmente già trecentesca, essa trae il suo materiale narrativo da numerose fonti francesi e italiane, adattandole e combinandole in modo tale da ricavarne un quadro completo e relativamente coerente di tutte le storie concernenti la leggendaria corte di Artù. La narrazione prende le mosse dalle gesta del padre di questo mitico re, l'eroico Uter Pandragone, per concludersi con una scena in cui si dissolve completamente e ingloriosamente nel nulla tutta l'antica cavalleria.

Il romanzo non ha una figura centrale e dominante intorno a cui si dispongano le varie leggende: vi hanno tuttavia uno spicco speciale le lunghe e particolareggiate avventure di Tristano e di Lancillotto. I personaggi si alternano senza posa, mischiandosi ad una folla di re, cavalieri, damigelle, saraceni, scudieri e figure minori. Non vi è dubbio che l'autore possiede le doti del narratore, riuscendo a tenere insieme con le sue qualità stilistiche la materia ampia e frammentata di cui dispone. Il suo stile è abbastanza fluido, mobile, capace di adattarsi al ritmo veloce dell'azione o invece di indugiare in lunghe e minuziose descrizioni. Frequenti sono i suoi interventi per esprimere giudizi moralistici sui fatti che narra.

Storie de Troia e de Roma

Scritte in antico romanesco fra il 1252 e il 1258, le anonime *Storie de Troia e de Roma* sono «la più antica compilazione di storia antica che possieda la nostra letteratura» (Monaci). Non si tratta di opera originale ma del volgarizzamento di un testo latino anonimo della prima metà del XII secolo. La narrazione non si modella su Virgilio bensì sull'*Historia de excidio Troiae*, scritta nel VI secolo, ma che il Medio Evo riteneva opera di Darete Frigio, un sacerdote vissuto prima di Omero: per questa ragione non vi compare la storia del cavallo di legno ed Enea vi è dipinto come un traditore.

La sintassi è elementare e molto libera: va notato soprattutto il continuo passaggio dal discorso indiretto a quello diretto e il prevalere dell'andamento paratattico, cioè il ricorso quasi esclusivo a frasi coordinate. I fatti principali non vi assumono il dovuto rilievo ma tendono ad allinearsi e a confondersi con gli altri.

Cronica fiorentina

Attribuita un tempo, ma erroneamente, a Brunetto Latini, l'anonima *Cronica fiorentina* ha come *terminus ante quem* il 1303. L'opera si libera progressivamente della schematicità e della rigida secchezza che caratterizzano i primi capitoli, per assumere un andamento sempre più sciolto e ricco di particolari: la materia fiorentina prende via via il sopravvento e gli aneddoti, spesso gustosi anche se narrati con tono cronachisticamente distaccato, si fanno sempre più fitti. L'autore è evidentemente imbrigliato, all'inizio, dalle fonti scritte di cui si serve, mentre, venendo a vicende più attuali, si concede maggior libertà ed innesta sulla narrazione fatti di cui ha forse esperienza diretta o che, in ogni caso, non hanno origine libresca.

Ricordano Malispini

È certamente opera di Ricordano Malispini (e per la parte finale di suo nipote Giacotto) l'*Istoria fiorentina*, sulla cui autenticità nel secondo Ottocento erano state avanzate forti riserve. L'opera inserisce le vicende fiorentine in un quadro assai più largo: prendendo le mosse dalle mitiche vicende di Troia, arriva fino ai Vespri siciliani (1282; la continuazione di Giacotto fino al 1285). L'*Istoria* fu certamente nota a Dante e largamente utilizzata da Giovanni Villani.

Ricordano fu un guelfo fiorentino che, con vicenda analoga a quella di Brunetto, lasciò Firenze dopo la battaglia di Montaperti (1260), rifugiandosi presso parenti a Roma; rientrato in patria dopo la battaglia di Benevento (1266), si dette a raccogliere materiale per la sua opera, che stese fra il 1270 e il 1290 circa. Il suo stile è schietto e semplice: Ricordano si limita a narrare i fatti nella loro nudità, senza conceder nulla all'eleganza e alla ricercatezza formale. Ma sono proprio questa povertà e questo controllo a dare efficacia alla sua prosa, che, mirando dritta ai fatti e senza perdersi in impreziosimenti e circonvoluzioni, è tuttavia, nelle pagine migliori, animata, viva e partecipe.

Nota Bibliografica

ERICH AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1960.

D'ARCO SILVIO AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Grandezza di Marco Polo*, in *Uomini e tempi: pagine varie di critica e storia*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953.

DANIELA DELCORNIO BRANCA, *I romanzi italiani di Tristano e la "Tavola Ritonda"*, Olschki, Firenze, 1968.

SALVATORE BATTAGLIA, *Contributi alla storia della novellistica*, Pironti, Napoli, 1947.

GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura Italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1978.

MAURIZIO DARDANO, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Bulzoni, Roma 1969.

MAURIZIO DARDANO, *Studi sulla prosa antica*, Morano, Napoli, 1992.

GIORGIO INGLESE, «LATINI, Brunetto». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005

MARIO MARTI, *Guittone d'Arezzo*, in *Realismo dantesco e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961.

MARIO MARTI, *La prosa*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1965.

MARIO MARTI, in *La prosa del Duecento*, a cura di MARIO MARTI e CESARE SEGRE, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959.

ANGELO MONTEVERDI, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.

LEONARDO OLSCHKI, *L'Asia di Marco Polo: introduzione alla lettura e allo studio del Milione*, Sansoni, Firenze, 1957.

ANTONIO E. QUAGLIO, *Retorica, prosa e narrativa del Duecento*, in *La letteratura italiana*, a cura di CARLO MUSCETTA, Laterza, Bari, 1970.

ALFREDO SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità*

medievale a Giovanni Boccaccio, Ediz. degli Orfini, Genova, 1934.

ALFREDO SCHIAFFINI, *Momenti di storia della lingua italiana*, Studium, Roma, 1953.

CESARE SEGRE, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, in *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano, 1974.

CESARE SEGRE, *Bono Giamboni*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di VITTORE BRANCA, UTET, Torino, 1986.

THOR SUNDBY, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Le Monnier, Firenze 1884.

BENVENUTO TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, Einaudi, Torino, 1963.

INDICE

PREISTORIA ED ORIGINI DELLA LINGUA ITALIANA.....	1
Storia della letteratura e storia della poesia	5
Le origini della lingua italiana.....	7
L'estetica, la poetica e la poesia del medioevo	14
Nota Bibliografica	20
SAN FRANCESCO D'ASSISI.....	21
Nota Bibliografica	27
TESTI IN LINGUA NON ITALIANA	29
Arrigo da Settimello	32
Boncompagno da Signa	33
Tommaso da Celano	35
San Tommaso d'Aquino.....	37
Fra Salimbene da Parma	39
Jacopo da Varazze	41
Sordello.....	42
Nota Bibliografica	44
LA SCUOLA SICILIANA	45
Giacomo da Lentini	52
Federico II di Svevia	53
Re Enzo	54
Guido delle Colonne.....	55
Stefano Protonotaro	56
Rinaldo d'Aquino	57
Cielo d'Alcamo	58
Nota Bibliografica	59
I SICULO-TOSCANI.....	61
Guittone d'Arezzo	65
Bonagiunta Orbicciani.....	69
Chiario Davanzati	70
Monte Andrea	72
Dante da Maiano.....	73
Panuccio del Bagno	74
Compiuta Donzella.....	75
Nota Bibliografica	76
LA POESIA COMICA E BURLESCA	77
Rustico Filippi	83
Cecco Angiolieri.....	84
Folgóre da San Geminiano.....	86
Cenne da la Chitarra	87
Nota Bibliografica	88
LA POESIA DIDATTICA, MORALE E RELIGIOSA.....	89
La poesia moraleggiante dell'Italia settentrionale.....	91
La poesia religiosa umbra.....	92
I Laudari	94
Anonimo veneto	95
Girardo Patecchio	96
Giacomino Da Verona	97
Bonvesin da la Riva.....	99
Anonimo Genovese	101
Jacopone da Todi	103
Nota Bibliografica	106

GUINIZZELLI E IL DOLCE STIL NOVO.....	109
La poetica del dolce stile	111
Guido Guinizzelli.....	117
Guido Cavalcanti	119
Cino da Pistoia.....	123
Lapo Gianni	125
Gianni Alfani	126
Dino Frescobaldi.....	127
Nota Bibliografica.....	129
DANTE ALIGHIERI.....	131
Linea biografica	133
Il «Fiore».....	141
La «Vita nuova».....	143
Le «Rime».....	146
Il «Convivio»	149
Il «De vulgari eloquentia»	152
Il «De Monarchia»	154
Le lettere	155
La Commedia.....	157
Nota Bibliografica.....	170
PROSATORI ANTECEDENTI O CONTEMPORANEI A DANTE	173
Condizioni storico-culturali	175
Quadro della prosa italiana del Duecento	178
Guido Faba.....	182
Guittone D'Arezzo.....	183
Brunetto Latini.....	184
Il <i>Libro della natura degli animali</i>	188
Marco Polo.....	189
Bono Giamboni.....	192
Il <i>Novellino</i>	194
La <i>Sconfitta di Monte Aperto</i>	196
Ristoro d'Arezzo.....	197
Il <i>Tristano Riccardiano</i>	198
La <i>Tavola ritonda</i>	199
<i>Storie de Troia e de Roma</i>	200
<i>Cronica fiorentina</i>	201
Ricordano Malispini	202
Nota Bibliografica.....	203

Il testo pubblicato è di proprietà dell'autore. Qualsiasi riferimento al testo deve citare l'autore, la fonte e l'URL. Il testo, sia in forma cartacea sia in forma elettronica, non può essere utilizzato a fini commerciali né sottoposto a modifiche redazionali o d'altro genere senza autorizzazione.