

[239] PARTE III – LA TRANSIZIONE

[241] Cap. I – Il Trecento italiano¹.

Nella storia della letteratura italiana il XIV secolo, il Trecento italiano, ha un'importanza straordinaria. La letteratura italiana, che fino ad allora aveva condotto un'esistenza precaria accanto a quella latina e a quella provenzale e francese, superò improvvisamente tutte le altre letterature europee, creando nuovi generi (l'epopea religiosa, la lirica personale, la pastorale, il racconto) e forme di espressione completamente nuove; apparvero i più grandi geni letterari che l'Italia abbia prodotto in ogni tempo (Dante, Petrarca, Boccaccio), che non poterono non esercitare un'influenza sulle altre letterature d'Europa. Ma questa influenza fu assai diseguale. In quello stesso XIV secolo Chaucer conobbe Dante e Petrarca, senza però trarne grandi conclusioni; e la sua imitazione assidua di Boccaccio si basava soprattutto su una certa somiglianza di carattere. Dante suscitò, nel XV secolo, profonda ammirazione nella Penisola Iberica: Francisco Imperial, Enrique de Villena (traduttore dell'intera *Commedia*), Juan de Mena e il Marchese di Santillana lo imitarono in Spagna, e Andreu Febrer fece un'ammirevole traduzione della *Divina* [242] *Commedia* in catalano; in seguito, tuttavia, la letteratura spagnola dimenticò il fiorentino, e in Francia, Inghilterra e Germania si incontrano solo tracce sporadiche di Dante fino all'avvento degli studi danteschi del XIX secolo. Petrarca ebbe, nel XV secolo, un grande discepolo, il catalano Ausias March, un imitatore spagnolo, il Marchese di Santillana, e alcuni traduttori anonimi in Francia. Ma l'influenza internazionale del Petrarca non comincia prima del XVI secolo, con Boscán e Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda e Camões, Ronsard e Du Bellay, Wyatt, Surrey e Spenser, senza tuttavia raggiungere la Germania. Boccaccio, infine, è l'autore più tradotto del XV secolo: il *Decamerone* è già tradotto in catalano nel 1429; quanto alle prime traduzioni a stampa, quella tedesca è del 1472, quella francese del 1485, quella spagnola del 1496, mentre quella olandese compare solo nel 1564, e la prima traduzione completa in inglese solamente nel 1620. Ancora nel XV secolo Diego de San Pedro, imitando la *Fiammetta*, perviene, nel *Cárcel de Amor*, al romanzo psicologico. Ma l'ultimo risultato notevole dell'influenza del Boccaccio nella Francia del XVI secolo è l'*Heptaméron* di Margherita di Navarra; nello stesso secolo i tedeschi imitano Boccaccio in racconti grossolani, mentre Greene, Shakespeare e altri inglesi lo considerano solo come fonte di intrecci. E questa panoramica dell'influenza internazionale dei grandi toscani² suggerisce perfino un'impressione

¹ N. d. t.: Carpeaux pone tra virgolette espressioni come "Trecento", "Quattrocento" o "Cinquecento", nella misura in cui si riferiscono specificamente alla periodizzazione della storia letteraria e artistica italiana. Qui preferiamo, in generale, aggiungere a tali espressioni l'aggettivo "italiano".

² A. BARTOLI, *Il Decamerone nelle sue attinenze colla novelistica Europea*, in "Rivista Europea" t. XIV/XV, 1879.
A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, 1921.

esagerata della loro influenza reale. Chaucer è un caso isolato, e il petrarchismo internazionale del XVI secolo è già frutto di un'influenza indiretta, dei petrarchisti italiani più che dello stesso Petrarca. L'influenza del Trecento italiano non può essere paragonata a quella, enorme, della letteratura francese medievale. Nello stesso XIV secolo, a nord delle Alpi, il Trecento italiano quasi non esiste.

Come risultato, la letteratura italiana del XIV secolo e le altre letterature contemporanee non si sincronizzano; e nel secolo XV, epoca di Lorenzo de' Medici, Poliziano e Pulci, in Italia, e di Malory, delle danze macabre e dei Misteri a nord delle Alpi, la sproporzione si aggrava. [243] L'Italia possiede già una letteratura moderna, che poggia sulla rinascita delle lettere antiche, quando il resto dell'Europa si trova ancora "nelle tenebre medievali". Carducci³ basava su questi fatti una particolare teoria della letteratura italiana: essa sarebbe stata la continuazione legittima e diretta della letteratura latina, solo modificata dall'influenza del cristianesimo, che per tale ragione aveva superato le altre letterature europee. In accordo con questa teoria, cominciò, a partire da Burckhardt, un'ammirazione sconfinata per il Rinascimento italiano, che sarebbe stato il creatore dell'uomo e della civiltà moderni.

Ne nacque uno dei problemi più difficili per la storiografia della letteratura universale. Quando l'esposizione segua la cronologia, il Trecento italiano si presenta, rispetto alle espressioni medievali del Nord, come un blocco isolato, come un'anticipazione quasi incomprensibile. Ma quando l'esposizione pretende di seguire l'evoluzione della mentalità letteraria, allora il Trecento italiano si pone, in rapporto alle letterature moderne, come un pezzo del Medioevo, un blocco erratico, atemporale come il poema di Dante. Per meglio chiarire la differenza delle situazioni sui due versanti delle Alpi nel secolo XIV, bisogna menzionare alcuni fatti della storia sociale.

Il XIV secolo è un'epoca di intenso commercio internazionale⁴. I tessuti fiamminghi arrivavano, passando per Lubecca, fino al Baltico; quelli fiorentini, fino in Oriente. L'industria tessile di Firenze utilizzava lana inglese e borgognona; quella delle Fiandre acquistava la lana in Inghilterra, il potassio a Danzica, le tinte in India, attraverso l'Egitto e Venezia. I commercianti di tessuti a buon mercato della città tedesca di Ravensburg mantenevano succursali a Norimberga, Venezia, Milano, Lione, Tolosa, Barcellona, Valenza, Bruges e Vienna. Le città tedesche dell'Hansa vendevano baccalà norvegese in Spagna e minerali di ferro svedesi in Italia. Con ragione e con orgoglio, le lettere di cambio fiorentine parlano di "*communis omnium nationum mercantia*"⁵. Solo

A. MEOZZI, *Il Petrarchismo europeo nel secolo XVI*, Pisa, 1934.

³ G. CARDUCCI: *Dello svolgimento della letteratura nazionale (1868-1871)*, in: *Prose, 1859-1903*, Bologna, 1909.

⁴ H. PIRENNE, *Histoire économique et sociale du Moyen Âge*, Paris, 1933.

⁵ N. d. t.: Commercio comune di tutte le nazioni.

il mercantilismo del XVII secolo ruppe l'internazionalismo economico del Medioevo, e solo il liberalismo del XIX secolo lo ricostruì.

[244] Questa civiltà commerciale era concentrata nelle città, e vi era una certa uniformità di costumi tra le città italiane e quelle settentrionali; ma esistevano differenze essenziali nella struttura sociale⁶. Nelle città fiamminghe, francesi e tedesche i commercianti ricchi impiegavano il denaro nell'acquisto di terreni fuori dalle mura, diventando latifondisti; l'aristocrazia feudale, che ancora godeva di privilegi politici ma era già priva di quelli economici, si trasferiva frequentemente nelle città, e tra le due classi dirigenti vennero a crearsi stretti rapporti: nacque il patriziato urbano. I borghesi italiani preferivano la mobilità per i loro capitali, e divennero banchieri; le famiglie fiorentine dei Bardi e dei Peruzzi, grandi commercianti di lana inglese nel XIV secolo, arrivarono a concedere consistenti prestiti ai re d'Inghilterra; nacque la borsa valori. Da entrambi i lati delle Alpi si verificava il fenomeno che Veblen ha definito "*conspicuous consumption*"⁷: l'ostentazione della ricchezza oziosa. Al Nord, tuttavia, il lusso era aristocratico in senso feudale, mentre al Sud si manifestò l'atteggiamento tipico dei tempi in cui predomina il capitale finanziario: interessi culturali, rapidi mutamenti delle mode letterarie e artistiche, formazione di élite di letterati professionisti e dilettanti benestanti. La borghesia settentrionale imitava lo stile di vita dei feudatari; il clero perse prestigio e si proletarizzò in gran parte, formando le masse dei *vagantes*, i vagabondi latini; tra gli scrittori compaiono con frequenza aristocratici imborghesiti. In Italia, cioè al nord e al centro della penisola, il feudalesimo è praticamente abolito. La letteratura manifesta la tendenza tipicamente borghese al realismo con una inclinazione per la satira, aspetto, quest'ultimo, tipicamente medievale. La letteratura italiana del Trecento sarebbe stata soltanto questo, se non vi fossero state altre due classi letterarie: gli "asceti" e i "chierici". Gli "asceti" scrivono la letteratura popolare, religiosa e a volte rivoluzionaria; sono i monaci di San Francesco e di San Domenico. I "chierici", che assumono il ruolo del clero nella civiltà ecclesiastica, sono i giureconsulti e gli altri eruditi delle università, che occupano i momenti liberi con gli studi latini e l'imitazione della poesia provenzale. Nel [245] Trecento italiano questi "chierici" sono ancora legati al movimento religioso; nel "Quattrocento" diverranno indipendenti, saranno già "umanisti", e soltanto allora troverà giustificazione la "tesi classica" del Carducci.

In questo senso limitato, il Trecento italiano è sostanzialmente medievale, pur preparando il Rinascimento del XV secolo. L'evoluzione è più avanzata là dove il capitale finanziario è già più potente che altrove; per questo ha luogo a Firenze. Ma il vestibolo del Trecento italiano si trova a Bologna, sede dell'università e degli intellettuali universitari. Se questo è un "rinascimento", allora lo è sulle basi popolari della religiosità francescana. L'Italia del XIV secolo è spiritualista; fu questo

⁶ J. LUCHAIRE, *Les démocraties italiennes*, Paris, 1920; H. PIRENNE, *Les villes du Moyen Âge*, Bruxelles, 1927.

⁷ N. d. t.: Letteralmente: consumo vistoso.

spiritualismo che trasformò la poesia erotica dei provenzali in “dolce stil novo”, e l’intellettualismo degli scolastici nell’universalismo di Dante.

“Trecento”, in Italia, significa XIV secolo, ma il senso letterario della parola non coincide completamente con quello cronologico. Il Trecento letterario italiano⁸ ebbe inizio in pieno secolo XIII e terminò prima del XIV. E’ un termine letterario che significa un determinato stile, che gli italiani di quell’epoca chiamarono “dolce stil novo”. Con Guinizelli e Cavalcanti, i maestri di Dante, comincia la poesia amorosa nel “dolce stil novo”; Dante e Petrarca la continuano, e Boccaccio fornisce a questo “dolce stil novo” la finezza psicologica nella *Fiammetta* e, nel *Decamerone*, la parodia, ispirata a un sensualismo alquanto grossolano. “Trecento” è quasi sinonimo di “poesia d’amore”⁹.

Le espressioni nelle quali i trovatori provenzali avvolgevano i loro sentimenti furono logorate dall’uso multisecolare e si mutarono in luoghi comuni. Tale circostanza nasconde il fatto essenziale: l’amore, nella poesia provenzale, è un sentimento nuovo. Tutta la nostra poesia amorosa sarebbe risultata incomprensibile ai greci, che non conoscevano nulla di ciò, ma soltanto il matrimonio d’interesse, le eterie e la pederastia. Anche negli elegiaci romani l’amore è esclusivamente passione sessuale, accompagnata da sentimentalismi e frustrazioni. In seguito la morale cristiana esclude l’erotismo, e il cristianesimo dell’epoca feudale ha dell’amore la nozione utilitaristica di tutti i [246] proprietari terrieri: le figlie dei signori feudali della Provenza erano ancora date in mogli senza la loro volontà e senza amore, così come si vendono dei terreni. Ma il trovatore Peire Vidal ha già un altro concetto dell’amore, come di uno “slancio vitale”:

Amors mi te jauzent e deleitos,

Amors mi ten en son dous recaliu,

*Amors mi te galhart et esforsiu*¹⁰.

Non molto tempo dopo, in Italia, l’amore è al contempo sentimento religioso e pensiero filosofico, e Dante termina il suo poema cosmico con il credo:

Amor che muove il sole e l’altre stelle.

⁸ N. SAPEGNO, *Il Trecento*, 2^a ed., Milano, 1938.

⁹ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d’arte in Italia*, Torino, 1943.

¹⁰ N. d. t.: PEIRE VIDAL, *Be m’agrada la covinens sazoz*, 9-11: «Amore mi mantiene gioioso e lieto / Amore mi mantiene nel suo dolce calore / Amore mi mantiene coraggioso e gagliardo».

Questa trasformazione straordinaria si basa su motivazioni psicologiche e sociali¹¹. I vassalli che si incontravano nelle corti dei grandi signori feudali della Provenza dipendevano dal sostegno economico del signore e dall'umana benevolenza della signora. Questa, venduta al marito come un pezzo di carne, trovò nelle relazioni con i vassalli nuovi sentimenti di amicizia, di quell'amicizia che è così difficile a mantenere tra uomo e donna. Ma l'erotismo, nelle relazioni, era delimitato dal rigore della dipendenza feudale. L'amore dei trovatori provenzali, sempre diretto a una dama di categoria sociale superiore, assunse l'aspetto di un codice giuridico o di un cerimoniale aulico; solo nei più grandi tra i *troubadours* accade che una parola di passione sincera rompa il formalismo delle espressioni. Nelle famose "*cortes de amor*" si discutevano problemi di etichetta erotica (i risultati vennero codificati, nel 1324, nelle *Leys d'Amors* di Tolosa) così come si discutevano, nei tribunali feudali, gli articoli e i paragrafi complicati delle *Assises du royaume de Jerusalem*, codice esemplare del feudalesimo¹². Nelle poesie del "dolce stil novo" la passione erotica non si rivela neppure; al contrario, tutto è più spiritualizzato, e la giurisprudenza è sostituita dalla filosofia scolastica e dalla teologia. L'allegoria è più frequente [247], la forma artistica più rigorosa; compaiono nuove forme strofiche e, alla fine, il sonetto.

Le origini del "dolce stil novo" continuano a essere molto discusse¹³. Le opinioni differiscono a seconda che si dia più rilievo alla novità del contenuto filosofico o a quella della forma artistica. Anticamente, la critica italiana sosteneva la tesi della trasformazione puramente letteraria dello stile provinciale ad opera dei poeti italiani, che sarebbero stati meno formalisti e più personali. Vossler sottolineò, al contrario, l'importanza del contenuto filosofico: i poeti del "dolce stil novo" erano borghesi eruditi, professori o studenti di Bologna, studiosi. Contro questa tesi ne è sorta una terza, che pretende di negare l'origine erudita della poesia italiana, richiamando l'attenzione sulle espressioni d'amore nella poesia popolare e nella poesia francescana e considerando il "dolce stil novo" come espressione dell'anima italiana, rinata nel francescanesimo. Per il momento sembra aver vinto questa tesi "nazionalista".

Il fondamento del "dolce stil novo" è, senza dubbio, filosofico; i suoi principali rappresentanti sono degli studiosi. Lo spiritualismo filosofico era già presente, in germe, nel dualismo religioso dell'eresia provenzale: tra le due forze del manicheismo l'uomo medievale può stare soltanto dalla parte dello spirito. In Italia l'eresia religiosa fu sostituita dall'eresia filosofica, l'aristotelismo averroista: l'identificazione tra la "Donna" e l'"Intelligenza", tipica del "dolce stil novo", si spiega

¹¹ L. F. MOTT, *The System of Courtly Love*, 2ª ed., New York, 1924; G. DOLCI, *L'umano e il divino nella concezione dantesca dell'amore*, Milano, 1939.

¹² N. d. t.: Cfr. 2.3, p. 210.

¹³ L. AZZOLINA, *Il Dolce Stil Nuovo*, Palermo, 1903; K. VOSSLER, *Die philosophischen Grundlagen zum Süßeren Neuen Stil*, Heidelberg, 1904; G. A. CESAREO, *Amor m'inspira*, in "Miscellanea Arturo Graf", Bergamo, 1904; V. CIAN, *I contatti letterari italo-provenzali e la prima rivoluzione poetica italiana*, Messina, 1906; F. FIGURELLI, *Il Dolce Stil Novo*, Napoli, 1936.

col significato dell'Intelligenza come Anima dell'Universo nell'averroismo. La vivificazione poetica di questi concetti astratti può avere radici neoplatoniche. Il neoplatonismo era presente nella mistica medievale, e l'idea neoplatonica della Scala d'Amore, cara ai vittorini e a Bonaventura, compare anche nella filosofia dell'amore dei poeti. Ma non è neppure possibile ignorare l'impeto della mistica popolare [248] francescana, che penetrò l'anima italiana. «Amore, amore, amore!», esclamò Jacopone da Todi; e certe lettere della mistica Santa Caterina da Siena sono poemi in prosa del "dolce stil novo". Jacopone e Caterina, tuttavia, sono gente del popolo, scrittori senza intenti artistici. Bisogna attribuire alla coscienza formale degli eruditi la rivoluzione della metrica: la nuova musica della "canzone", con le sue variazioni illimitate di combinazioni di versi e rime e con la condensazione dell'idea centrale del poema nel "congedo" (*envoi*); la trasformazione dello strambotto siciliano, con l'aggiunta di due terzine, in sonetto; e infine la "terza rima" di Dante.

I poeti del "dolce stil novo" sono borghesi eruditi; ma questa definizione non dev'essere presa alla lettera. Nel Medioevo il numero dei letterati, e perfino quello di coloro che sanno scrivere, è limitato, includendo perciò nella classe di coloro che scrivono autori di provenienza differente. Nell'Italia del Trecento ci sono tre "classi letterarie": gli "intellettuali", i "borghesi" e gli "asceti". I fondatori del "dolce stil novo", Guinizelli e Guido Cavalcanti, sono membri dell'*intelligenza*, ed è borghese il realista satirico Cecco Angiolieri, mentre l'ascetismo mistico sarà rappresentato da Caterina da Siena.

Guido Guinizelli (1235-1276), sebbene non fosse stato un grande poeta, non merita il disprezzo che risulta fatalmente dal confronto con i suoi successori. Era un erudito giudice di Bologna, e l'ispirazione non lo frequentava molto; ma l'idea centrale della rivoluzione letteraria, l'elevazione spirituale dell'uomo attraverso la contemplazione della bellezza, incarnata nella "Donna", si incontrano già in lui. L'amore era la "luce interiore" della sua poesia. Della nuova letteratura Guinizelli fu «il padre mio, e degli altri miei miglior» (*Purgatorio*, XXVI, 97-98).

Guido Cavalcanti (ca. 1259 - 1300) è il grande poeta. E' un pensatore rigoroso, scolastico, che parte dal soggettivismo scettico per attraversare uno spiritualismo [249] mezzo eretico, arrivando alla comprensione religiosa delle sue angustie: il termine finale del suo amore è (cosa abbastanza paradossale per noi) la morte. Il tono della sua poesia è differente, musicale, quasi celeste, e a volte fresco, popolare; nel verso «piacente primavera, per prata e per rivera», vediamo in fiorentino a passeggio nel paesaggio che circonda la sua città. Cavalcanti è «la gloria della lingua» (*Purgatorio*, XI, 98), il padre della letteratura italiana. Ma fu uno spirito cupo, con aria da "poeta maledetto". Ai giorni nostri il poeta e critico americano Ezra Pound ha richiamato nuovamente l'attenzione su questa grande figura.

Sono numerosi i nomi dei poeti che Dante ha eternato nei tre regni, ma tra loro non compare quello di Cecco Angiolieri (ca. 1260 – 1310/13). Dante, tuttavia, lo conosceva bene, e addirittura scambiò con lui dei sonetti polemici di un'acredine inattesa. Angiolieri non ha un posto all'inferno, né in purgatorio, né in paradiso; questo borghese appartiene a un altro mondo, al di fuori del cosmo di Dante. Cecco era un negoziante di pellami di Siena, e trascorse la vita attendendo e desiderando ardentemente la morte del padre e la sua eredità. Nel frattempo si consolava delle sue miserie con la triade composta da «la donna, la taverna e il dado», soffrendo molto a causa dei capricci della bella Becchina, la figlia di un calzolaio. Cecco è come il suo ambiente: volgare e ordinario. Comincia con espressioni quasi romantiche di malinconia:

La mia malinconia é tanta e tale,
Ch'io non discredo che, s'egli l'sapesse
Un, che mi fosse nemico mortale
Che di me di pietade non piangesse;

ma fanno sempre seguito le stesse lamentele su donne a buon mercato e denaro costoso. Con tutto ciò, non conviene esagerare la modernità delle sue espressioni, E' del tutto medievale la sua sincerità nel dire tutto ciò che dice con la massima franchezza, nella forma musicale del sonetto in "dolce stil novo". Non [250] dissimula «il pessimo e 'l crudele odio, ch'i'porto»; e solo quando, dopo tante grossolanità da umorista medievale, arriva al suo ritornello: «con gran malinconia sempre istò», allora Cecco Angiolieri si rivela come uomo "moderno" del XIII secolo; non avrà trovato un posto nel cosmo mistico di Dante, ma è vivo, tra di noi. E ben si comprende la ricchissima varietà di questo mondo, medievale e moderno al tempo stesso, quando pensiamo alla molteplicità degli aspetti di quella piccola città di Siena: accanto a un Cecco Angiolieri c'è la "sposa mistica di Cristo", Santa Caterina da Siena (1347-1380) che scrive a un papa corrotto e gli lancia le medesime espressioni, senza considerazione né rispetto, di Cecco, invocando il cielo con l'energia poetica di Dante. Fu questa santa la miglior scrittrice in prosa nel "dolce stil novo".

I caratteri più differenti e le classi tra loro nemiche vivevano gli uni accanto agli altri in quelle città minuscole dalla vie strettissime, tutti amareggiati e appassionati per il furore delle lotte tra partiti, per l'ardore dei sentimenti religiosi e la gelosia della competizione commerciale, per le invidie e gli odi personali e per l'individualismo innato della razza. Ogni pietra nelle strade di quelle cittadine ha un significato storico, e questo è dovuto non solo al genio degli abitanti, ma anche alla tragedia che era la loro vita. Testimone di questa tragedia è la *Cronica* di Dino Compagni (1246/47 - 1324). Compagni era un fiorentino, cittadino della "più nobile città del mondo"; e da quel fiorentino tipico

che era, lasciò un libro del tutto personale e, allo stesso tempo, del tutto obiettivo, ardente della passione del politico di parte ma senza digressioni soggettive, della massima concisione, dove ogni parola è piena di senso e di azione tragica. Perché si tratta di una tragedia: i “malvagi cittadini”, come il ghibellino chiama i suoi nemici guelfi, si sono impadroniti della città. E tra gli esiliati della catastrofe c’era il poeta per antonomasia¹⁴: nel dipinto di Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore a Firenze lo si vede vicino a Palazzo Vecchio e al Duomo, però “fuori le mura”, come [251] un esiliato, con in mano il suo libro, mentre con l’altra mano indica i regni del purgatorio e dell’inferno, che i “malvagi cittadini” si meritano; sembra pronunciare le parole che Dino Compagni disse a proposito dei suoi compatrioti: «Adunque piangete sopra voi e la vostra città!». Erano i compatrioti di Dino Compagni e di Dante Alighieri (1265-321).

Le epopee sono una lettura difficile. Il genere è morto da molto tempo, lasciandosi dietro innumerevoli fallimenti e pochi monumenti grandiosi che rappresentano epoche trascorse dell’umanità; perciò è indispensabile conoscere [252] Omero e Virgilio, Ariosto e Spenser, Camões, Tasso e Milton. Ma è più facile ammirarle che apprezzarle. Se scomparissero tutte le imposizioni della scuola e della convenzione di una “cultura generale”, dovremmo confessare che le grandi epopee sono, oggi, poco leggibili. Bisogna studiarle; dovremo ammirarne gli innumerevoli dettagli geniali e il piano grandioso; ma è impossibile leggerle come si legge un’opera di letteratura viva. Dante rappresenta l’unica eccezione.

E’ possibile leggere la *Divina Commedia* come se fosse un’opera odierna, malgrado le mille difficoltà poste dalle allusioni erudite o politiche. E’ un’opera viva, capace di risvegliare passioni ed entusiasmo, perché non è un’epopea. Tra le grandi opere della letteratura universale che, per convenzione, sono chiamate “epopee”, la *Divina Commedia* è l’unica che non ha nulla a che vedere con i modelli antichi. Nemmeno con l’*Eneide*, malgrado l’autore di quest’ultima sia uno dei personaggi principali dell’opera di Dante. L’Italia, erede diretta della civiltà latina, non fu mai “primitiva”; per questo non produsse un’epopea nazionale alla maniera della *Chanson de Roland*, del *Poema de mio Cid* o del *Nibelungenlied*; e l’Italia borghese del Trecento non poteva più creare un’epopea eroica. Il primo eroe della *Divina Commedia* è Virgilio, che appare come incarnazione della ragione; l’ultimo eroe della *Divina Commedia* è “La Somma Sapienza”, ispirata dal “Primo Amore”. Sono piuttosto, entrambi, i poli (uomo e Dio) tra i quali si sviluppa l’azione. Ma la *Divina Commedia* non ha azione; non ha trama. L’unico elemento che lega tra loro i versi, unisce i canti e collega le tre cantiche è la persona dello stesso poeta, costantemente presente. Dall’inizio dell’*Inferno* alla fine del *Paradiso* è Dante colui che parla. E’ un’opera di espressione personale,

¹⁴ N. d. t.: Dante

un'opera lirica, nel senso dell'estetica crociana: il lirismo è il centro vitale dell'opera d'arte. Perciò la *Divina Commedia* vive.

Il titolo, alquanto strano, corrisponde a un'estetica scomparsa: la "commedia", secondo Dante, sarebbe un poema che comincia con cose penose per terminare con la felicità, così come la storia sacra dell'umanità comincia col peccato originale e termina con la redenzione. In questo senso Dante può chiamare "commedia" la sua opera cosmica,

[253] ... il poema sacro

Al quale ha posto mano e cielo e terra¹⁵.

Dante è il costruttore di un Cosmo. Il giudizio unanime dei lettori di ogni secolo concorda su un punto: che la parte più "interessante", più umana del cosmo dantesco è l'*Inferno*; e in questa affermazione si nasconde uno dei giudizi più gravi che mai si siano pronunciati contro l'umanità. Il viaggio di Dante attraverso l'inferno è il suo "cammin di nostra vita"; dalla porta per la quale tutti passiamo («Lasciate ogni speranza o voi che entrate!», *Inf.* III, 9) attraversa l'antinferno dei codardi e degli indecisi, che sono gli emarginati della società cosmica («Non ragioniam di lor, ma guarda e passa!» *Inf.* III, 51); attraverso tempeste vertiginose di sensualità, attraverso le foreste degli avari, degli iracondi, dei traditori, dei suicidi, dei sodomiti e delle prostitute, fino a quei paesaggi terribili che mai erano esistiti e che, a partire da Dante, esisteranno per sempre: «Loco é in inferno detto Malebolge» (*Inf.* XVIII, 1). E fino il cerchio più profondo, nel quale i diavoli parodiano il cantico celeste "*Vexilla Regis prodeunt*, la Giudecca di Dante, il luogo della punizione di Giuda, che è l'ultimo abisso possibile della perversità umana. Ma non è meno reale il paesaggio umido del purgatorio, bagnato di lacrime di pentimento. E le voci dell'emozione umana non tacciono neppure nel paradiso, nei discorsi appassionati dei santi contro la corruzione della Chiesa e nella confessione umile del poeta davanti all'ultimo mistero. Il "paradiso", nel quale Dante riuscì a rendere visibile l'invisibile e dicibile l'ineffabile, è la vetta più alta che l'espressione umana abbia mai raggiunto; e forse è la vetta della letteratura universale. Per il resto, l'architettura del poema, con la sua simmetria totale nelle parti e nel tutto, non consente alcuna scomposizione analitica. Tutto, in quest'opera implacabile, è implacabilmente legato; legato anche per l'architettura del verso, grazie al metro incomparabile della "terza rima" che Dante inventò, nel quale la prima riga fa rima con la terza e la seconda con la prima e la terza linea della terzina seguente, e così via, di modo che (e questa era la volontà esplicita di Dante) nessun verso possa essere estratto o interpolato senza che le rime rivelino il crimine: la *Commedia* è un tutto, un unico mondo.

¹⁵ N. d. t.: DANTE, *Divina Commedia, Paradiso, XXV, 2*.

Proprio per questo la critica anglo-americana moderna ha considerato Dante il maggior “architetto” poetico di tutti i tempi, l’autore [254] nel quale meglio si può studiare la “struttura” poetica. Ma non è sempre stata questa l’opinione della critica italiana; e soprattutto, non sarebbero d’accordo i lettori comuni, meno sensibili ai valori strutturali e più aperti alla bellezza lirica degli episodi

Perché sono gli episodi ciò che prima di ogni altra cosa è rimasto impresso nella memoria dell’umanità: episodi che sono poemi completi, come la storia d’amore di Paolo e Francesca da Rimini, come la storia terribile di Ugolino, come il racconto misterioso e quasi profetico di Ulisse, che spinto da un’indomabile curiosità di conquistare nuovi orizzonti si inabissò nel mare al di là delle Colonne d’Ercole. Questi episodi sono la lettura dantesca preferita nei secoli. Anche un critico grande come De Sanctis, pur riconoscendo l’imponente unità della costruzione del poema, preferì scegliere questo o quell’episodio per interpretarlo a fondo. A questo procedimento critico si opposero gli eruditi. Per cinque secoli, già a partire dal XIV, essi produssero un immenso lavoro per spiegare le innumerevoli allusioni storiche e politiche di cui il poema è pieno, e che col tempo rimasero sempre meno comprensibili al lettore comune. Soprattutto nel XIX secolo, sotto il regno del positivismo, estrassero dalla *Divina Commedia* un panorama completo dell’Italia del XIII secolo, panorama che cominciò, alla fine, ad avere un’esistenza propria accanto al poema. La *Divina Commedia*, in particolare, fu sostituita da un immenso “romanzo storico-scientifico” in prosa, un’opera degli eruditi coronata dall’esposizione completa della teologia, della filosofia e della politica dantesche e basata sulla precisa astronomia e geografia dell’Altro Mondo di Dante, dove si arrivò a determinare le date dell’itinerario del poeta e a misurare l’altezza delle montagne e la profondità degli abissi infernali.

Contro questa erudizione dantesca Benedetto Croce lanciò il suo grido di battaglia. Abituato a distinguere, finanche nei maggiori poeti, tra gli elementi poetici e quelli non poetici, respinse energicamente come “non poesia” tutta la “macchina” allegorica, tutto il “romanzo teologico-filosofico” per conservare, come poesia autentica, solo gli episodi.

Ma non era possibile separare gli elementi, né è giusto rifiutare il grandioso sforzo architettonico di Dante. La *Divina Commedia* è un edificio colossale, la cui unità è garantita proprio dalle convinzioni religiose, filosofiche e politiche del poeta, nonché dalla “terza rima”. Ma la campagna critica di Croce ebbe l’effetto di una tempesta purificatrice. [255] Relegò entro limiti più ragionevoli la critica erudita, ristabilendo i diritti della critica estetica. Dopo aver debitamente ammirato l’architettura del poema, possiamo tornare a gustare la bellezza lirica degli episodi.

Di episodi ve ne sono mille: Paolo e Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini; Ulisse, Ugolino, Catone, Manfredi, Sordello, i Santi; ma solo una persona è sempre presente in tutto il poema: Dante stesso, che fa la sua confessione personale, lirica, identificandosi con l’umanità

intera: il suo viaggio nell'altro mondo è il "cammin di nostra vita" di tutti noi. Ma come possiamo noi identificarci con quest'uomo medievale e con il suo mondo allegorico e astratto? Si deve dunque ammettere che non è astratto un mondo in cui metafore e paragoni di un intenso realismo ci presentano paesaggi immaginari e tuttavia indimenticabili; lo stesso Goethe, così ostile alle espressioni della poesia cristiana e medievale, richiamò l'attenzione sulla "esattezza" impressionante delle montagne, delle foreste e delle gole profonde dell'inferno. L'allegoria serve soltanto a nascondere meglio un senso segreto che Dante riteneva della massima importanza:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto 'l velame delli versi strani¹⁶.

Ma proprio per questo i versi sono "strani" e quella domanda sussiste. Domanda di importanza trascendentale: la vita di quasi tutta la letteratura del passato (la stessa continuità della nostra civiltà) dipende dalla nostra capacità di realizzare la "*suspension of disbelief*", la "sospensione temporanea dell'incredulità" che Coleridge richiedeva affinché la *Divina Commedia* fosse comprensibile ad altri uomini oltre che ai cattolici fiorentini del secolo XIV.

La via per raggiungere questo fine si apre nella poesia lirica di Dante. La *Vita Nova*, il romanzo del suo amore mistico, è, a tal riguardo, il percorso preparatorio: cantico della donna "tanto gentile e tanto onesta", profondamente sentito, al di là delle forme convenzionali, la *Vita Nova* pretende di insegnarci a comprendere le fasi della purificazione lirica del poeta attraverso i tre regni, fino al paradiso, «Luce intellettuale, piena d'amore» (*Par.* XXX, 40).

[256] Vi è un'atmosfera fredda, quasi irrespirabile intorno a Dante, l'uomo che si purificò avvicinandosi alla perfezione celeste. Nessun'altra creatura umana suggerisce allo stesso modo l'impressione del genio e della sua solitudine immensa. Ma questa solitudine non è quella dell'artista, lontano dal mondo. E' quella dell'uomo politico, dell'uomo di partito, sconfitto dagli avversari ed esiliato dalla patria. Dante pone tutto nella *Commedia*: il suo amore, la sua religione, la sua erudizione e la sua passione politica. In fondo, la *Commedia* è un libello politico come non ne furono mai scritti prima o dopo, un tentativo di imprigionare nelle "fiamme cantanti delle sue terzine" i nemici vincitori, il papa e suoi alleati, i "repubblicani" dei comuni. Alla fine l'esiliato non volle più appartenere ad alcun partito: in un glorioso isolamento, aveva "fatta parte per se stesso". Rimaneva fedele al suo immutabile credo politico, l'unità dell'Impero cristiano sotto il comune

¹⁶ N. d. t.: DANTE, *Divina Commedia*, *Inferno*, IX, 61-63.

dominio dell'imperatore e del papa; e quando vide sconfitto questo ideale, fece appello ai posteri: il testo del suo appello è la *Commedia*.

Si è discussa l'ortodossia del poeta ortodossissimo, perché il suo ideale, profondamente cattolico, fu abbandonato dallo stesso papa. Come universalista medievale Dante è reazionario, anche in relazione alla sua stessa epoca; il suo trattato *De Monarchia* è un erudito discorso funebre per la monarchia universale del Medioevo. In questo modo Dante non ha, politicamente, nulla da dirci, come già non aveva nulla da dire, politicamente, ai suoi contemporanei. Il mezzo non raggiunse lo scopo; ma raggiunse la posterità come opera d'arte, perché (il cammino della storia è paradossale) utilizzò lo strumento principe della poetica medievale, l'allegoria. Grazie all'allegoria, Dante incluse, nella visione dell'altro mondo, tutte le cose di questo mondo: Beatrice e le vie di Firenze, le mura di Siena e le basiliche di Roma, il papa, i partiti politici, l'imperatore, la filosofia tomista, l'arsenale di Venezia, gli Appennini e le Alpi, trovatori e ladroni, greci e latini: nella *Divina Commedia* c'è tutto, e al suo autore non è estraneo nulla che sia umano o subumano, neppure il temperamento terribilmente grottesco dei diavoli (*Inferno*, XXI, XXI). Di modo che oggi, agli angoli delle vie di Firenze, si possono trovare iscrizioni che ricordano i passi della *Commedia* nei quali il rispettivo luogo è menzionato. Specialmente per gli italiani, il libello politico si trasformò in enciclopedia del loro passato. Dante, poeta essenzialmente lirico, trasfigurò tutto, compreso ciò che vi è di più profano, in poesia: [257] i grandi e i piccoli criminali della sua epoca in abitanti immortali dell'inferno, la ragazza fiorentina, Beatrice Portinari, in figlia filosofica del Cielo, e il programma di un partito politico scomparso in ideale politico dei secoli. Il programma politico di Dante non riveste importanza per noi; ma il suo ideale politico ne ha molta. Quando Dante pretese di giudicare i suoi avversari, istituì un sistema di pene infernali fedelmente conforme all'etica aristotelico-tomistica che fornì le linee guida per la composizione del suo poema, e conforme all'astronomia tolemaica, che gli fornì l'impalcatura "scientifica" dell'immenso edificio del suo universo. Ciò che Dante desiderava era stabilire il primato dell'etica sulla politica; per questo Bonifacio VIII, il papa politico, fu messo nell'inferno. Per comprendere l'idealismo politico di Dante non è necessaria alcuna "sospensione dell'incredulità": il suo programma è morto, e può sedurci tanto poco quanto poco ci possono terrorizzare le pene del suo inferno; ma la sua rivendicazione di una politica etica, sebbene utopica, rimane come aspirazione di tutti i tempi futuri. In questo senso, quella parte della *Commedia* nella quale tale aspirazione compare nella forma più pura, il *Paradiso*, è la parte più moderna del poema.

Quest'ultima valutazione non è in accordo col consenso generale. La grande maggioranza dei lettori della *Divina Commedia* conosce soltanto l'*Inferno*; supera le difficoltà delle allusioni politiche e storiche, che rendono indispensabile il commento, per comprendere i grandi episodi che crearono la

gloria del poema attraverso i secoli. Una comprensione così frammentaria dell'*Inferno* non prova scrupoli nel frammentare l'intero poema: l'*Inferno* sarebbe propriamente un riflesso satirico (satira tragica) del mondo reale, e per questo accessibile alla nostra sensibilità; il *Purgatorio* sarebbe soltanto una ripetizione più debole dell'*Inferno*; mentre il *Paradiso* sarebbe un'astrazione, teologia scolastica in versi: per la grande maggioranza dei lettori il *Paradiso* non esiste.

Leggere così la *Divina Commedia* significa tradire il poeta. Dante è uno degli artisti più coscienti di tutti i tempi e doveva sapere quello che diceva quando attribuì al poema, al di là del senso letterale, vari sensi allegorici: uno etico, uno religioso e uno politico. Al lettore moderno ripugna l'interpretazione allegorica, che porta ad artifici antiartistici e a volte assurdi; e rimaniamo perplessi quando vediamo che il poeta medievale colloca [258] il senso politico al di sopra di quello religioso: in un poeta medievale ci saremmo aspettati il contrario. Ma pensando così ci muoveremmo in un anacronismo: a noi, nati dopo Machiavelli, la politica appare un'attività moralmente inferiore. Dante pensava in maniera differente; per lui la politica era sorella della religione e l'una e l'altra, unite, guidavano l'uomo verso la pace terrena e la beatitudine celeste; da ciò l'inseparabilità, nel pensiero politico di Dante, del potere imperiale da quello papale. Ciò che in Cielo è religione, sulla terra è politica; e il *Purgatorio* è il ponte tra l'imperfezione umana e la perfezione divina. Visto così, il senso letterale della *Commedia* (il libello contro i vizi del tempo) è la base morale, e pertanto indispensabile, del poema; i famosi episodi hanno soltanto, per il poeta, il valore di esempi, e soltanto la sua immaginazione realista li trasformò in novelle poetiche. Dante è innanzitutto realista. Tutti i critici hanno messo in risalto il realismo dei paragoni e delle descrizioni dei paesaggi immaginari nell'*Inferno*; ma essi non sono affatto immaginari. L'*Inferno* è il paesaggio reale dei peccati umani; e poichè la forza d'immaginazione umana ha dei limiti, questo paesaggio di montagne, burroni, fiumi e foreste sotterranei è lo specchio del paesaggio italiano, degli Appennini e delle Alpi, del Po e dell'Arno, illuminato dal ben osservato "aere bruno" quando "lo giorno se n'andava". E la grande città infernale altro non è se non la città di Firenze, perchè

Godi, Fiorenza, poi che se' si grande
Che per mare e per terra batti l'ali,
E per lo Inferno il tuo nome si spande¹⁷.

Il lettore non cambia continente quando «uscimmo a riveder le stelle» (*Inf.* XXXIV, 139).

Ma quel limite all'immaginazione non esiste per quanto riguarda il *Paradiso*; là il poeta poteva costruire liberamente il suo mondo di religione politica e di politica religiosa; il Cielo di Dante non

¹⁷ N. d. t.: DANTE, *Divina Commedia, Inferno*, XXVI, 1-3.

è la fantasia arbitraria di un sognatore, ma un edificio costruito secondo le norme solide della filosofia scolastica, con gli elementi di una dottrina religiosa coerente e di una dottrina politica ben elaborata. Per accettare questi elementi, non è necessaria la “sospensione dell’incredulità”, perché in accordo con le regole della logica moderna, un sistema di idee non ha bisogno di corrispondere a una qualsivoglia [259] realtà esteriore; deve solo non contenere contraddizioni interne. Nel caso del *Paradiso*, questa coerenza è data dalla poesia, che trasforma in realtà all’interno dell’anima un’utopia irrealizzabile in questo mondo:

E ’n la sua volontade è nostra pace¹⁸.

Dal punto di vista letterario (che è, per noi, il quinto senso dell’opera) questa realtà è di natura musicale, secondo le acute osservazioni di Francesco Flora. Il *Paradiso* di Dante è costruito come una delle grandi fughe, come la stessa *Arte della Fuga* di Bach. E chi potrebbe dubitare della “realtà” di queste astrazioni supreme?

L’“altro mondo” di Dante è un mondo reale, tanto reale quanto il suo creatore, che vive ancora, anche se sappiamo che è morto da sei secoli. Dante fu sconfitto nella politica reale dell’Italia del XIV secolo; nella politica ideale di ogni tempo, lo sconfitto realizzò la sua visione etico-politica costruendo un altro mondo nel quale i valori, perturbati in questo mondo, sono ristabiliti. Per questo fine, nobile e utopico, impiegò tutti i mezzi di espressione allora conosciuti: le visioni dei monaci e le apocalissi dei mistici, la poesia dei trovatori e l’inno dei francescani, il “dolce stil novo” e l’umorismo dei diavoli nei Misteri, le superstizioni infernali dei suoi antenati etruschi e l’intellettualismo aristotelico del suo maestro Tommaso d’Aquino; e per esprimere tutto ciò creò, dal dialetto fiorentino, una nuova lingua, la lingua italiana, e una nuova letteratura, la prima letteratura moderna dell’Occidente. Parlando così, in lingua “volgare”, Dante fu compreso ed è rimasto compreso fino ad oggi; la città nella quale il poeta, nel dipinto di Domenico di Michelino, indica col dito il regno dell’etica e dell’idealismo religioso è la Firenze del 1300, ma l’avvertimento è adatto anche alla nostra città, a tutte le città. Dante, grande spirito religioso, è il maggior poeta politico nel senso alto della politica, grazie alla forza inedita con la quale creò la più grande e più coerente struttura poetica di tutti i tempi.

Tra Dante e gli altri grandi poeti del Trecento italiano esistono solo somiglianze artificiali: riunire Dante, Petrarca e Boccaccio in una trinità letteraria soddisfa soltanto la *routine*. Lingua e stile di Petrarca sono molto più provenzali di quanto sia la lingua mezza latina di Dante; e la prosa retorica di Boccaccio non ha nulla a che vedere con la concentrazione lirica del primo dei fiorentini. L’umanesimo di Petrarca e Boccaccio, tentativo di rinnovare lo [260] spirito decadente della loro

¹⁸ N. d. t.: DANTE, *Divina Commedia, Paradiso*, III, 85.

epoca, non ha nulla in comune con l'imperialismo spiritualista di Dante; questi somiglia a un santo se paragonato con l'intellettuale Petrarca e col borghese Boccaccio. Boccaccio è estraneo a ogni preoccupazione politica; Dante è essenzialmente un poeta politico. Petrarca si riteneva propagandista dell'impero quando si appassionò all'avventura politica dell'avventuriero Cola di Rienzo, che aspirava al ristabilimento della repubblica romana. Tra la politica di Dante e quella di Petrarca sussiste la differenza che c'è tra l'universalismo medievale e l'umanesimo italiano. Dante, esiliato da Firenze, rimane cittadino dell'impero; Petrarca, intellettuale europeo, è in esilio ad Avignone col papato.

Il Papato, che fu capace di vincere l'impero universale, dovette soccombere allo stato nazionale dei francesi. L'altra colonna dell'universalismo, quella ecclesiastica era anch'essa rotta. Tra i chierici rifugiati ad Avignone regnava la nostalgia di Roma lontana. Là nacque l'umanesimo, non come grido di rivoluzione di una nuova epoca, ma come sentimento del crepuscolo, con una mentalità da gente colta persa tra barbari grossolani. L'ideale dei chierici di Avignone trova il proprio modello tra i romani colti dell'ultima fase della Repubblica; Scipione l'Africano, capo del gruppo dei *graeculi*, è l'eroe preferito dell'epoca: Petrarca gli dedicò il frammento di un'epopea in lingua latina. Dante trova nell'Antichità un ideale politico, la monarchia universale dei cesari; Petrarca trova nell'Antichità un ideale umano, quello dell'intellettuale colto, con le qualità di uno spirito ben formato. Questo sarà, ancora, l'ideale di Goethe, col quale Petrarca presenta più di una somiglianza: l'unione di interessi scientifici e lirismo personale è la più importante.

Francesco Petrarca (1304-1374) è universale come Goethe: poeta, erudito, diplomatico e più ancora uomo privato che vive le sue passioni personali e, in fondo, vive soltanto per il perfezionamento della sua formazione [261] personale. L'amore di madonna Laura, lo studio dell'Antichità e gli sforzi come diplomatico in favore della restaurazione italiana della Chiesa esiliata sono i poli della sua vita movimentata, tra i molti viaggi, i sedici anni di solitudine in Vaucluse, l'incoronazione come poeta in Campidoglio e la morte ad Arquà. Per la posterità, l'avvenimento più importante della sua vita è la salita sul Monte Ventoso, presso Avignone, il 26 aprile del 1336; di là guardò, profondamente commosso, il paesaggio, e poi aprì le *Confessioni* di Sant'Agostino leggendo il grave avvertimento secondo cui la verità non si trova sulle montagne, nelle pianure o nei mari, ma dentro l'anima. Per noi moderni quel giorno sta a significare la scoperta del sentimento della natura e dell'indipendenza dell'anima. Petrarca non vide, dall'alto del monte, questo panorama del futuro. Vide i luoghi in cui camminava la sua amata, vide la città nella quale la religione era incarcerata, vide l'Italia lontana e, che, a distanza di tempo,

... l'antiquo valore

Ne gl'italici cor' non è ancor morto¹⁹.

Ecco la tematica della sua vita e della sua poesia. Petrarca è un umanista, nel senso di cultore degli studi classici e nel senso dell'«*humani nihil a me alienum puto*»²⁰. [262] Ma non legge Cicerone né ama Laura senza provare rimorsi. In fondo alla sua anima c'è il chierico medievale; e l'appassionato di letture latine ha ancora dei momenti in cui preferisce Sant'Agostino. *De contemptu mundi* (Il disprezzo del mondo)²¹ e *De vita solitaria* (La vita solitaria) sono tra le opere che Petrarca, non sempre sincero, scrisse con la maggiore sincerità. Lottano, nella sua anima, il cattolico ortodosso e il precursore della Riforma, l'intellettuale moderno e l'asceta medievale, e questa ambiguità è il motivo della sua poesia: diede vita alle astrazioni sofistiche della poesia alla maniera provenzale. Petrarca è il primo poeta interamente personale delle letterature moderne. E' il primo poeta in cui esistono soltanto motivazioni psicologiche, senza l'intervento del soprannaturale. Petrarca è, nella letteratura, un grande rivoluzionario. Non è facile ammettere questo, oggi. La poesia di Petrarca pare la più logora del mondo, dato che le sue espressioni e metafore sono state ripetute e imitate mille volte in tutte le lingue, e qualunque dei suoi versi ci ricorda immediatamente altri versi che già conosciamo. La poesia petrarchesca divenne un immenso luogo comune. Ma Petrarca non è petrarchista; il suo amore è passione sincera, e il *Canzoniere* costituisce un grande dramma d'amore, o piuttosto un'epopea psicologica coerente: dal Sabato Santo nel quale vide Laura per la prima volta fino ai giorni della vecchiaia, senza capacità di dimenticare:

I' vo piangendo i miei passati tempi²².

Petrarca è un'anima profondamente malinconica («Solo e pensoso»²³) e come tutti i malinconici è un buono osservatore psicologico di se stesso, «di quei sospiri ond'io nudriva 'l core»²⁴; vede bene la sue ambiguità interiori, che esprime nelle famose antitesi:

Pace non trovo, e non ho da far guerra;

E temo e spero...²⁵

¹⁹ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere, Rime in vita di Madonna Laura*, 128, 96

²⁰ N. d. t.: Cfr. Terenzio, *Heautontimorùmenos (Il punitore di sé stesso)* v. 77: «non considero estraneo a me nulla di ciò che è umano».

²¹ N. d. t.: Meglio noto col titolo più corretto di *Secretum* (Il [mio] segreto).

²² N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere, Rime in morte di Madonna Laura*, 356, 1

²³ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, sonetto 35, 1

²⁴ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere, Rime in vita di Madonna Laura*, 1, 2.

²⁵ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere, Rime in vita di Madonna Laura*, 134, 1-2.

che hanno generato tante antitesi artificiali in mille poeti di tutte le lingue, e che sono il ritratto fedele di un'anima colta e sensibile. Petrarca sente vivamente la natura: Laura è sempre circondata di primavera, fiori e «chiare, fresche et dolci acque»²⁶, ma anche in questa poesia appare «lo spirito lasso»²⁷. Petrarca è il primo rappresentante del pessimismo malinconico, disperato, stanco ed egoista, che identifica la propria intima disgrazia [263] con la disgrazia del mondo; è il precursore di Byron e di Lamartine. Fu questo ciò che sentì sulla cima del Monte Ventoso, ed era questo ciò che credeva di trovare nella malinconia delle rovine (altra sua scoperta, sentimento molto moderno). Questa malinconia è l'elemento vivo nella sua *Africa*, tentativo ambizioso di imitare l'epopea latina, il cui passo più bello è il lamento di Magone prima di morire. Il medesimo sentimento personale dà vita alle sue lettere latine, documenti vivissimi della sua biografia; lo stile ciceroniano, che Petrarca dominava nel modo più perfetto, è del tutto modernizzato. Lo stesso sentimento moderno trasforma la sua erudizione classica in nostalgia della Roma antica; là, dove per quasi dieci secoli si erano viste soltanto pietre ammonticchiate che la superstizione popolare aveva popolato di demoni, Petrarca vede "l'antiche mure", e comincia a piangere come un romantico del XIX secolo, Petrarca scoprì l'incanto sentimentale delle rovine. De Sanctis osservò molto bene che il poeta vide Roma solo da lontano, dall'alto del Monte Ventoso e con gli occhi di un provenzale innamorato e malinconico. Perché quella stessa trasformazione che Petrarca impose alla maniera di sentire l'Antichità propria della sua epoca si realizzò nel suo spirito quanto alla poesia lirica del suo tempo. E' difficile, come già si è detto, allontanare i preconcetti moderni contro il grande luogo comune erotico del *Canzoniere*. Il confronto tra l'erudizione medievale e l'umanesimo sentimentale di Petrarca aiuta a comprendere la modernità della sua poesia lirica; per quanto nelle forme provenzali e del "dolce stil novo", Petrarca è il primo poeta lirico moderno e il più originale (il superlativo si giustifica) di tutti i poeti lirici della letteratura universale. Bisogna soltanto leggerlo senza commento storico e grammaticale e senza preconcetti, ascoltare come ci parla nel primo sonetto del *Canzoniere*:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...²⁸

e osservare quest'uomo che

Solo e pensoso i più deserti campi

V[a] mesurando a passi tardi e lenti²⁹;

²⁶ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, CXXVI, 1.

²⁷ N. d. t.: *Ibidem*, v. 23.

²⁸ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, *Rime in vita di Madonna Laura*, 1, 1.

udire mormorare le “chiare, fresche e dolci acque” della sua poesia,

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli

[264] In sul di fanno retenir le valli,

E 'l mormorar de' liquidi cristalli

Giù per lucidi freschi rivi e snelli³⁰.

E questo eterno innamorato è uno spirito angustiato, che si lamenta come Villon:

O caduche speranze! O penser folli!³¹

e si rivolge infine al Cielo, in una delle più belle preci poetiche che siano state concepite:

Vergine bella, che di sol vestita,

Coronata di stelle [...]

Raccomandami al tuo Figliuol, verace

homo et verace Dio,

Ch'accolga 'l mio spirto ultimo in pace³².

La fonte dei sentimenti moderni in Petrarca (ecco il paradosso della sua mentalità) è di indole medievale: l'“accidia” malinconica dell'asceta è ciò che rende tanto moderne le sue espressioni provenzali. L'ultima opera della sua vita sono i *Trionfi*, poema allegorico che termina con il *Trionfo della Morte*. La stessa “accidia” (specie di anticlericalismo dei laici³³) rivolta il poeta contro gli abusi del clero, e particolarmente contro quelli della curia papale di Avignone, che conosceva da vicino. Il lato positivo di questa rivolta è l'identificazione del sentimentalismo romano con il patriottismo neo-romano e italiano (altro “modernismo” del Petrarca), e la disgrazia della patria devastata gli strappa il grido, molto moderno, l'*envoi* col quale manda ai grandi del mondo la sua canzone:

²⁹ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, sonetto 35, 1-2.

³⁰ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, *Rime in vita di Madonna Laura*, 129, 1-4.

³¹ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, *Rime in morte di Madonna Laura*, 320, 5.

³² N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere*, *Rime in morte di Madonna Laura*, 366, 1-2; 135-137.

³³ N. d. t.: Carpeaux usa qui il termine francese *défroqués*, che letteralmente significa “spretati”. Petrarca ricevette gli ordini sacri e divenne canonico, pur continuando a condurre una vita da laico, avendo anche dei figli.

Proverai tua ventura

Fra' magnanimi pochi a chi 'l ben piace;

Di' lor: Chi m'assicura?

I' vo gridando: Pace, Pace, Pace³⁴.

Dove Petrarca si considera romano, è moderno; dove si crede moderno, è per metà medievale, trasformando la rassegnazione stoica in ascetismo di monaco. Alla fine, l'unico centro del suo mondo multiforme è il suo io, anch'esso multiforme. Petrarca era un polemista appassionatissimo e a volte [265] grossolano; gli piaceva collocare se stesso al centro dei grandi negoziati politici e diplomatici, tra il papa, l'imperatore e il tribuno romano; ma poté solo collocare nel centro di un'attività tanto vasta il suo amore, lui che era un grande egoista. Ma è a quell'egoismo che dobbiamo la sua poesia. L'egoismo dell'artista gli insegnò a scegliere con attenzione le parole, a cercare rime musicali, a perfezionare il verso. Petrarca, grande poeta, è ancora più grande come artista, consapevole di fare arte e solo arte. Perfino in questo è egoista, posseduto dall'egoismo dell'arte. E' il primo uomo che sente la responsabilità dello spirito, del genio, chiamato a svolgere un grande ruolo negli avvenimenti di questo mondo. Petrarca è il primo intellettuale moderno.

Il nuovo sentimento del mondo, sentimentale nell'accezione originale della parola, creò la nuova poesia. Non poteva entrare nella prosa. La prosa del Trecento italiano conosce ispirazioni mistiche come quella di Santa Caterina da Siena; ma, in generale, rivela lo spirito sobrio, realista, e a volte classicamente realista, degli italiani autentici; perfino nella letteratura religiosa, come nelle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca (ca. 1270 - 1342), autentico classico della lingua toscana. Rappresentante tipico di questa prosa è pure il cronista fiorentino Giovanni Villani (1280-1348), uomo superstizioso e ingenuo, con gli orizzonti intellettuali di un piccolo borghese ma con il realismo che del borghese è proprio anche quando riporta statistiche, descrive processioni, spettacoli, incendi e crimini come un giornalista di periferia, che ci ha lasciato il quadro più fedele, e addirittura commovente, della Firenze del secolo XIV. Dell'umanista non ha nulla. L'umanesimo penseroso di Petrarca non entra nelle teste dei borghesi; ma nella testa borghese del Boccaccio entrò un altro umanesimo: l'Antichità come paesaggio dello spirito, nella quale non esiste ascetismo. Villani, attribuendo le disgrazie di Firenze alla provvidenza divina, spiegò in questo modo anche la grande peste del 1348, durante la quale il cronista venne a morte. La stessa peste, che aveva costretto tanta gente a fuggire dalla città, costituisce l'“orrido cominciamento” del *Decamerone*; ma le dame e i cavalieri di Boccaccio non si riuniscono “fuori le mura” per pregare e

³⁴ N. d. t.: PETRARCA, *Canzoniere, Rime in vita di Madonna Laura*, 128, 119-122.

flagellarsi, bensì per raccontare storie prive di qualunque intento ascetico e senza interventi della provvidenza. Al contrario dei cavalieri e dei signori che nel *Trionfo della Morte* del cimitero di Pisa incontrano la morte, i personaggi di Boccaccio la fuggono, e incontrano una nuova vita molto differente dalla *Vita Nova*.

Nella carriera letteraria di Giovanni Boccaccio (1313-1375) è possibile riconoscere una certa evoluzione. È un borghese, figlio di borghesi, che trova in Italia una società altamente raffinata e che apprezza la letteratura aristocratica della Francia: all'epoca, in Italia, una letteratura del genere non esisteva. In seguito, a Napoli, Boccaccio conosce una corte e un'aristocrazia autentiche. I suoi esordi letterari rivelano affinità con Chrétien de Troyes; tratta i medesimi temi di Benoît de Saint-More. Ma l'uomo del Trecento italiano non è già più capace di imitare questi modelli. Le sue versioni diventano parodie, oppure trasformano radicalmente il modello creando nuovi generi letterari. Solo la sua prima opera, il *Filocolo*, è un'imitazione debole; nel *Filostrato*, un episodio del *Roman de Troie*, la storia di Troilo e Criseide, è trasformato in autentico romanzo di passione sessuale; Chaucer lo imitò, e perfino Shakespeare intenderà in tal modo l'episodio. La *Teseide*, tratta dal *Roman de Thèbes*, [267] differisce dal modello francese per l'intervento fastidioso della mitologia classica; Boccaccio si considera già umanista. Ma quando pretende di trattare un tema classico, una leggenda alla maniera delle *Metamorfosi* ovidiane, allora il *Ninfale Fiesolano* viene fuori del tutto italianizzato, svolgendosi nel paesaggio incantevole dei dintorni di Firenze. È il primo poema pastorale della letteratura moderna.

Da quel momento Boccaccio, che un caso fece nascere a Parigi³⁵, è italiano. L'*Amorosa visione*, dichiarazione d'amore allegorica, alla maniera francese, alla sua amata Fiammetta, diviene, involontariamente, parodia della visione religiosa di Dante. E la *Fiammetta* [*Elegia di madonna Fiammetta*], imitazione intenzionale della *Vita Nova*, è cosa molto differente: è il primo romanzo psicologico d'amore, il corrispettivo in prosa della poesia di Petrarca. E tuttavia è un corrispettivo imperfetto: lo stesso sentimento che riempì l'intera vita del poeta è fonte di sgradevoli delusioni per il romanziere. E esprime la disillusione nel *Labirinto d'Amore* o *Corbaccio*. Il modello fu la *Satira VI* di Giovenale, contro i vizi delle matrone romane; l'opera di Boccaccio è un libello violento, rancoroso, perfino ripugnante nei dettagli; una delle tipiche satire medievali contro le donne, come quelle prodotte dal dispiacere mezzo lascivo dei chierici che vivevano nel celibato forzato. Quando Boccaccio si disillude, si rivela uomo medievale. Nel *Decamerone* si ritrovano, nella varietà immensa dei racconti, tutte le tendenze boccacesche: l'amor cortese, nella storia del falcone (V, 9), lo spirito antiascetico, nei racconti umoristici nei quali si prende gioco dei monaci (le false reliquie di fra Cipolla, VI, 10), lo spirito di farsa fiorentino, nelle storie di Bruno e Buffalmacco (IX, 5,

³⁵ N. d. t.: Il luogo di nascita del Boccaccio è controverso: si ritiene sia nato a Certaldo o a Firenze; la sua nascita a Parigi è considerata una leggenda; v. anche p. 269.

ecc.); ma la dissolutezza pervade tutto. Solo sullo sfondo sta, come avvertimento ascetico, la peste, laggiù a Firenze. E c'è di più: la storia del giudeo Abramo di Roma (I, 2), che non crede che la Chiesa corrotta possa rappresentare la vera religione, e la storia dei tre anelli (I, 3), tanto somiglianti che la gente li confonde, e domanda pure: qual è la vera religione? Ma Boccaccio non è ateo: è soltanto scettico. Dall'inerzia dello scetticismo lo salva il furore della passione sessuale, che trasudando da ogni poro invade la sua opera e la sua vita. Ma Boccaccio è anche capace di dedicare ad altri compiti la stessa attività febbrile. Le numerose opere con le quali promosse la divulgazione delle conoscenze sull'Antichità classica sono lavori pari quelli di un monaco solerte, dedito all'educazione della gioventù. Il fine di Boccaccio era edificante, come quello di un eremita.

[268] Boccaccio non ha nulla in comune con Dante, di cui scrisse la biografia e il primo commento della *Commedia*; né con Petrarca, del quale era amico. Chiama il cosmo religioso di Dante "poesia di Dio", e l'umanesimo di Petrarca significa per lui poesia degli antichi; la mitologia è soltanto un ornamento. L'amor cortese delle prime opere è un travestimento della sensualità grossolana. Boccaccio non è capace di prendere molto sul serio qualsiasi cosa (tranne il sesso) perché non può più prendere sul serio la religione cristiana: i rappresentanti ufficiali di questa religione sono troppo corrotti. La decadenza morale del secolo XIV non produce ateismo: ispira soltanto indifferenza morale e religiosa. Non vi è un Cielo al di sopra del mondo di Boccaccio, e gli effetti del purgatorio sono abbastanza dubbi. Non vi sono ideali, a parte l'ideale del vivere bene: ma questo non significa soltanto mangiar bene, vino e donne, significa anche conversazione ricca di spirito, libri, musica, l'ambiente colto del prologo del *Decamerone*. Così come accadrà alla fine del XIX secolo, tutti gli ideali sono aboliti, tranne quello della cultura. Perciò Boccaccio è un artista. Il *Decamerone* non è una raccolta eterogenea di racconti, ma una composizione ispirata dall'immaginazione più fantastica e solidamente fondata sul realismo sano e salutare di Boccaccio. Il suo materiale non è l'altro mondo, come in Dante, ma questo mondo così com'è: Boccaccio, borghese e plebeo, è realista, il primo grande realista della letteratura universale. Da ciò deriva quel panorama multicolore, e tuttavia sempre realistico, delle società del XIV secolo che è il *Decamerone*. Ciò che nelle *Gesta Romanorum* e nei *Racconti dei Sette Savi* era immaginazione ingenua e popolare, entra nel *Decamerone* soltanto come immaginazione superiore di un artista consapevole: compone i racconti secondo una logica rigorosa (quello del falcone servi a Heyse come punto di partenza per una teoria del racconto), e quando il materiale (la vita) manca di logica, producendo padri disonesti, mariti imbecilli e mogli dissolute, allora la stessa mancanza di logica entra nella composizione come umorismo. E' questo elemento dell'arte boccacesca che a noi appare tanto moderno; e per spiegare questa strana modernità del narratore, la critica del XIX secolo, inclusi De Sanctis e Carducci, ne evidenziò l'anticlericalismo e l'antimedievalismo; il temperamento di Boccaccio

sarebbe stato la sua arma dissolutrice contro lo spirito religioso del Medioevo. Ma questo significa togliere lo scrittore, anacronisticamente, dal suo ambiente spirituale.

[269] Il Medioevo non fu così monolitico come lo immaginava il liberalismo del XIX secolo. L'unità della fede, non minacciata da eresie organizzate, permetteva una critica più libera. Le diatribe di Boccaccio contro il clero degenerato non sono più forti di quelle di Santa Caterina da Siena. Il Medioevo è l'epoca della filosofia scolastica, ma è anche quella dei poeti "goliardi". Si costruirono le cattedrali, ma si collocarono anche in cima ai loro tetti e alle loro torri dei demoni con la bocca aperta per prorompere in risate sulla bella terra dell'Île-de-France, dove Boccaccio, per caso, era nato, figlio illegittimo di un grande mercante fiorentino e di una francese³⁶. Boccaccio è un uomo medievale, e tuttavia è "moderno", in relazione alla sua epoca, per lo stile retorico che imita la frase ciceroniana. Questo stile, per mezzo del quale Boccaccio creò la prosa italiana, fu l'arma retorica per difendere la riabilitazione della carne voluttuosa; e fu, allo stesso tempo, la diga artistica contro il pericolo di cadere nella grossolanità del suo materiale. Impedì la confusione tra la realtà brutta e l'arte elaborata. Così Boccaccio non ci ha dato una serie di documenti che illustrano la vita italiana del XIV secolo, ma ha creato, secondo l'espressione di De Sanctis, «la nuova *Commedia*, non la divina, ma la terrestre».

Il Trecento italiano creò tre generi completamente nuovi, e tali perché informati da un nuovo spirito: l'epopea intellettuale, la lirica personale e il racconto realista. E questi generi furono creati dai tre maggiori poeti della letteratura italiana, che si collocano agli inizi della storia di quella letteratura; con la conseguenza disastrosa che tale letteratura non fu mai più capace di eguagliare i propri inizi. Per la letteratura universale, quei tre grandi hanno un significato molto differente. Fuori dall'Italia, Dante non è l'autore della "summa" poetica del passato nazionale, bensì il rappresentante o quasi il profeta di un atteggiamento idealista; Petrarca, fuori dall'Italia, non è il genio della lirica personale, ma il creatore di un linguaggio poetico nel quale i poeti di tutte le lingue impararono ad esprimersi come in un esperanto dell'amore; Boccaccio, per quelli al di fuori dell'Italia, non è il creatore dell'arte della prosa, ma una fonte inesauribile di intrecci comici, burleschi, tragici e sempre interessanti. L'Europa del XV secolo non aveva bisogno di idealismi, né di un linguaggio erotico, né di trame: era borghese, parlava francese e credeva ancora nel mondo pseudostorico del Medioevo. Ecco i motivi per cui il [270] Trecento italiano non fu capace di influenzare direttamente le lettere universali. Solo lo pseudofederalismo intellettuale degli aristocratici colti del XVI secolo si impadronirà del linguaggio di Petrarca. Solo il nuovo mondo drammatico degli spagnoli e degli inglesi riscoprirà la "commedia terrestre" di Boccaccio. Ma Dante rimane ancora oggi nella solitudine del suo sepolcro di esiliato, a Ravenna.

³⁶ N. d. t.: Cfr. p. 268 e relativa nota.
