

Dante sono due nomi che sintetizzano i due termini estremi di questo schizzo di storia culturale. Ma in senso più profondamente significativo Virgilio e Dante sono assunti nel volume dell'Auerbach come paradigmi, diversi ma apparentati, ai quali commisurare la validità dei più notevoli risultati artistici del Medioevo.

Il Medioevo cristiano accolse il sistema retorico classico rinnovandone dall'interno lo spirito. La tripartizione degli stili, che in precedenza era collegata con una gerarchia di nobiltà degli oggetti, a partire da sant'Agostino viene correlata soltanto ai modi e agli scopi della trattazione (*docere, vituperare sive laudare, flectere*), ma più spesso viene violata attraverso l'applicazione dell'«ornato» a un materiale sintattico o lessicale «umile». Fatto si è che gli oggetti e le situazioni risultavano equipollenti di fronte all'impegno umano verso la santità: lo scrittore dunque, oltre a tener conto del livello culturale modesto dei suoi lettori, obbediva a una concezione metafisica di opposizioni superabili o superate nel disegno divino (uomo-Dio; carne-spirito; terra-cielo), e adatte ad essere accostate per contrasto e per edificazione nel campo dello stile. Il primo motivo, quello della considerazione al livello culturale medio, s'impone sempre più agli scrittori dell'alto Medioevo, che spesso anzi sono essi stessi modestamente preparati, e ne hanno coscienza - si forma così, tra rivolgimenti storici e linguistici, il cosiddetto latino medievale -; ma quando il mondo incomincia ad assumere un aspetto più ordinato, e quando in seguito alla rinascenza carolingia si fa chiara la distinzione tra la lingua parlata e il latino, gli scrittori riprendono i tentativi di elaborazione dello stile.

Lo stile medievale era costituito, s'è visto, di materiali d'ascendenza classica. Ora, se la retorica poteva essere in Virgilio docile mezzo all'arte, e perciò non solo non irrigidire lo svolgimento narrativo, ma conferirgli il giusto ritmo, la retorica medievale, eredità quasi di estranei e volta a nuovi fini, diveniva per gli scrittori un aiuto, dal punto di vista esterno dell'impegno espositivo, ma nello stesso tempo un ostacolo alla libera espressione della personalità. Leggendo i grandi

scrittori del secondo Medioevo assistiamo dunque, secondo l'Auerbach, a una serie di tentativi di rinnovamento delle basi stilistiche: in un senso ancora puramente autobiografico, data la strettezza della scena culturale in cui questi tentativi si svolgono.

Quando si varca la soglia del secondo millennio il ritorno alle pure forme latine, coronando quegli sforzi isolati, indica una reazione polemica contro la retorica medievale: allo stile dialettico-scolastico si contrappone, sempre più fortunato, uno stile classico-umanistico, iniziando una lotta che si concluderà nel Cinquecento. Un itinerario analogo fu percorso, velocemente, dalla letteratura volgare, che dopo aver applicato l'«ornato» alla narrazione, sovrapponendo per esempio alla limpida ispirazione di Virgilio l'alessandrinismo di Ovidio, riesce presto ad aderire ai nuovi contenuti umani. La letteratura volgare aveva il vantaggio di poter più facilmente riprendere i contatti col mondo esterno, col pubblico: ed è infatti un poeta volgare, Dante, colui che ristabilisce la dipendenza e la fedeltà dello stile all'ispirazione e all'invenzione.

Sant'Agostino e gli scrittori cristiani avevano caricato la retorica di contenuti metafisici, impegnandola in una lotta che poteva e doveva sacrificare la soggettività dell'artista; Dante, nel momento in cui sentiva ristabilita la risonanza potenzialmente ecumenica dell'opera letteraria, poteva ricreare lo stile con la forza della soggettività, delegando all'autobiografia e alla passione la rappresentanza simbolica di significati universali e di valori etici.

## I Fabliaux

Dei tre argomenti principali a cui il Bédier applicò la sua critica acutissima e rinnovatrice: la nascita dell'epica francese, la critica testuale, l'origine dei *fabliaux*, il terzo, a differenza degli altri, che videro crescere e organizzarsi forti dissensi, parve rimanere stabile alle conclusioni del filologo francese. Il Bédier (*Les fabliaux*, IV ed., Paris, 1925), dopo avere sgominato le affascinanti ma spesso deboli costruzioni storiche secondo le

quali i temi dei *fabliaux* si congiungerebbero, per complessi movimenti attraverso il tempo e lo spazio, a modelli orientali, per lo più indiani, aveva inserito i *fabliaux* nell'ambiente culturale e spirituale che ad essi diede forma (la Francia nord-orientale dei secoli XII-XIII), dimostrando che i pochi temi orientali e i non più numerosi temi d'origine classica erano stati conformati all'indole della ormai robusta e vivacissima borghesia, e moltiplicati secondo i motivi più ricorrenti, o più cari al gusto allegramente grossolano della nuova società. Accettata la sistemazione storiografica del Bédier, agli studiosi non rimase che svolgere indagini monografiche.

Uno studioso danese, P. Nykrog (*Les fabliaux. « Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale »*, Copenhague, Munksgaard, 1957), propone ora nuovi punti di vista e una diversa interpretazione generale, muovendo le acque stagnanti da anni. Quanto al problema delle origini, il Nykrog nota giustamente che occorre scindere l'origine dei temi da quella del genere: solo alla seconda può esser tentata una spiegazione unitaria, avendo invece ogni tema una sua storia, che s'immerge poi nella grande storia dei temi novellistici. Il Nykrog, in base a raffronti contenutistici e strutturali, propone di collegare il genere *fabliaux* alla favola esopica, così com'essa fu rinnovata da Maria di Francia nel suo *Ysopet*: proposta che ci pare attraente, purchè non si vogliano trascurare certi *lais* della stessa Maria come *Equitan* e *Bisclavret*, e non si dimentichi la « commedia » pseudo-ovidiana e pseudo-plautina così fiorente proprio nel secolo XII.

Ma la tesi bédieriana contro la quale il Nykrog concentra il fuoco della sua critica è quella sociologico-culturale. Non è vero – afferma il Nykrog – che i *fabliaux*, espressione della borghesia, s'oppongano alla lirica cortese e al romanzo arturiano, generi nati dalle e per le classi aristocratiche. I *fabliaux*, non meno delle altre forme letterarie, erano graditi anche negli ambienti nobili, come appare dalla loro vicinanza, nei manoscritti, a composizioni più raffinate, dalle frasi rivolte agli ascoltatori all'inizio e alla fine dei poemetti, dalle espressioni proprie della lirica e del romanzo pas-

sate nei *fabliaux*. Il Nykrog sottopone a un'analisi sistematica i soggetti, i protagonisti, il metodo narrativo, la comicità, il senso della vita dei *fabliaux*, ricorrendo anche ad espedienti originali (come una statistica dei personaggi sfortunati e fortunati, al fine di scoprire le propensioni del pubblico, come un confronto con le *arts d'amour*, ecc.), mettendo a punto la sua interpretazione, che vede nei *fabliaux*, quasi per un'opposizione stilistica di generi, il necessario contrappeso e complemento alle concezioni più raffinate della cortesia e alle loro espressioni artistiche. Nel contesto letterario dei secoli XII e XIII i *fabliaux* s'affiancherebbero ai generi più illustri nello stesso modo che ai primi capitoli del *De amore* di Andrea Cappelano, codice delle concezioni cortesi, s'accoda una *Reprobatio amoris* che concentra le più malevole espressioni della misoginia medievale.

La completa disamina del Nykrog ha anzitutto il merito di fornirci un quadro ragionato dei temi e dei procedimenti narrativi di questa nutrita e fortunata serie di poemetti, e soprattutto di valorizzare le qualità artistiche di un numero abbastanza grande di *fabliaux*. Quanto alla tesi, si deve riconoscere che il dualismo implicito nelle pagine di Bédier (ma irrigidito, per amor di polemica, nell'esposizione del Nykrog) ha subito una certa scossa; non diremmo tuttavia che le proposte storiografiche del maestro ne escano gravemente intaccate. Le concezioni cortesi rappresentarono ovviamente un ideale, non una realtà: e certo si poté dare accoglienza, nelle cerchie signorili, agli intrecci ridanciani o triviali, agli scherzi spesso grossolani dei *fabliaux* (come riconosceva anche il Bédier, *op. cit.*, Cap. XIII). È altrettanto naturale che alla costituzione del nuovo genere narrativo siano stati adibiti, inconsciamente trivializzati o rilevati parodisticamente, modi, espressioni, concezioni propri della letteratura cortese. Non si possono però trascurare certi fatti e certe considerazioni. I fatti sono questi: che la lirica amorosa e il romanzo nacquero in ambienti aristocratici, per ispirazione o per opera di nobili – ambienti e principi di cui conosciamo bene l'influenza: le corti di Champagne, di Blois, dei Plantageneti;

Aliénor, Alix, Maria, Enrico II, ecc.; che viceversa gran parte dei *fabliaux* furono scritti in una regione, la Piccardia, caratterizzata dal commercio, dall'industria, dal predominio amministrativo borghese. E le considerazioni potrebbero esser queste: che la lirica amorosa della Provenza e della Francia del nord, il romanzo arturiano, i *lais*, si situavano entro un orizzonte nel quale esistevano soltanto i nobili: il contrappunto burlesco che già si riscontra nel primo trovatore, o quello ironico che si affaccia in Maria di Francia e in Chrétien, sono contrappunti di sentimento o di stile che non spostano per nulla quell'orizzonte. Viceversa il *fabliaux* attesta indubbiamente la formazione di un altro orizzonte vitale, la *presenza* della borghesia: presenza che non può essere stata prima constatata, da lontano e a scopo di svago, dalle cerchie aristocratiche, che sentita e attestata da giullari vicini al nuovo ambiente. S'aggiunga che, accettando l'impostazione del Nykrog, ci si attenderebbe che i *fabliaux* presentassero in modo caricaturale o spregiativo i loro personaggi borghesi (come le diffuse satire del villano facevano, a diletto della borghesia, rispetto alle classi rurali). Viceversa proprio le statistiche del Nykrog mostrano che gli intrighi dei *fabliaux* si svolgono entro il triangolo borghesia-

clero-popolo minuto, senza concedere particolari soddisfazioni ai personaggi nobili, che del resto sono raramente in scena; non solo, ma la connotazione sociale è affatto secondaria rispetto a quella funzionale (marito-amante-moglie).

È anche interessante rilevare come il Nykrog, sforzandosi di abbattere la contrapposizione di due correnti letterarie, abbia per contro accettato senza discussioni una contrapposizione di ambienti sociali anche più rigida e astratta. Gli strati sociali sono, tra la fine del secolo XII e quella del secolo XIII, in fase di assestamento, ma proprio per l'aumento del potere e l'ampliarsi della cultura del milieu borghese: è in questa epoca che la lirica incomincia ad essere esercitata anche da commercianti e artigiani, specie in Piccardia, che le narrazioni romanzesche si diffondono tra il gran pubblico, che la cortesia diventa gusto dell'avventura. La posizione sociologica dei generi è dunque instabile (non dal punto di vista genetico!); ma lo è specialmente per i generi nobili, che « degradandosi » in coloro che li esercitano diventano meno caratterizzati e meno raffinati. In questo stesso momento le classi che si stanno affermando esprimono, per bocca dei giullari, un genere nuovo, più consono alla loro vita e al loro senso della vita.

CESARE SEGRE

## LETTERATURA NEOGRECA

Gli orientamenti voluti in Grecia dall'ultima poesia non divergono minimamente da quelli, ormai familiari, avvertiti e studiati in ogni parte del nostro mondo; il breve resoconto che intraprendo su queste colonne risulta perciò inteso piuttosto a trovare una conferma della vastità che certi atteggiamenti spirituali assumono in tutta l'area d'Europa, anzi che a esplorare una *terra incognita* sita tra Oriente e Occidente.

La letteratura neoellenica ha ritrovato il suo equilibrio tra i modelli occidentali sulla fine del secolo scorso, dopo esserne stata tenuta fuori per

ben quattro secoli dal giogo ottomano. Dal simbolismo e dal parnassismo in poi anche in questo Paese vicino si sono dunque susseguite le correnti culturali che hanno traversato più o meno rapidamente tutta l'Europa.

L'affiatamento intimo tuttavia dei poeti greci nella loro totalità con le poetiche occidentali — francesi, inglesi e, più tardi, spagnole — s'è concretato da Kavafis in poi e in misura più vasta dai poeti maturi appena un lustro prima dello scoppio dell'ultima guerra.

Quel che è importante rilevare, ai fini di una