

spazio e del tempo: che non può trarsi, reversibilmente, dalla constatazione che l'uomo ne è la coordinata più esatta, cioè non può indicarsi nell'uomo, che ne è solo il sintomo, la causa di tale spazio e di tale tempo, in verità rapportati tra loro come una dimensione intimamente in sviluppo. Ed ecco la ragione per cui è nato dall'antico cercatore di « un paese Innocente » questo Enea che ricerca nel fondo stesso dell'illusione il suo *Umschlag*: questa rever- sione di termini. È un Enea che scopre la sua Terra promessa nella propria stessa decisione di partire per andarne alla ricerca; una tale decisione ne è l'avallo più certo: l'uomo non può che mantenere la promessa che gli è stata fatta, assumendo in proprio — nel proprio decidere, nel proprio amare, nel proprio desiderare — una tale promessa. Cioè infine promettendo a se stesso quanto, al di là della stessa illusione, gli è stato promesso. È la solita ragione per cui è affidato da Ungaretti alla « temerarietà » di una figura, quel che eccede, nel ripensamento, il proprio stesso contenuto fantastico. Ma insieme, la figura di Enea è venuta sempre più a partecipare del tempo in cui è nata nella fantasia e nell'esigenza del poeta: e tra il poeta « vicino al gran silenzio » e l'Enea che fugge, il nodo e la connivenza si sono fatti indissolubili. Ed è il poeta un Enea, un favoloso. Enea che arriva, che quanto più ricorda tanto più tocca il fondo dell'illusione, tanto più si distacca dall'altra riva, cioè tanto più rende vera e abitabile l'ipotesi della Terra promessa. Tra Ulisse ed Enea, a diversificarli, è questa « intenzione » più vasta del secondo sul primo: ché Enea non torna a casa, ma s'inventa la casa stessa in cui tornare, che è dunque un andare al fondo stesso delle possibilità creatrici dell'uomo, dietro una promessa. E col *Taccuino del vecchio*, come già ho accennato altrove, « il giovane Enea ha preso sotto braccio il vecchio poeta che guarda con occhi antichi e nuovi le cose come ricordi, e i ricordi come cose da, ancora, sperimentare, quasi debbano ancora discernere, depositare il loro fuoco drammatico ». È il senso dell'azione, cioè del moto, che visita la quiete e la scompiglia. Ogni volta che appare un uomo, è vinta, nel suo batticuore, la morte. Anche il canto, che è requie, è requie mossa da questa irrequietudine.

# I POETI DEL DUECENTO E CONTINI

di

Cesare Segre

L'interesse verso i poeti del Duecento non è mai languito, siano essi stati letti come precursori di Dante e del Petrarca o come rappresentanti del grande ciclo culturale romanzo, come inauguratori e arditi fabbri della lingua letteraria o come ispiratori di stilizzazioni primitivistiche di fortuna ricorrente nelle vicende del gusto; tanto meno sono languite le cure loro dedicate dai filologi, che negli ultimi decenni di sempre più ricchi affinamenti metodici ne hanno studiato lingua e stile, ne hanno fornito edizioni critiche e commentate. Ma se ci si prova a indicare i precedenti della monumentale silloge continiana di *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1960, ci si accorge che essa costituisce una novità, dato che si eleva su un terreno dove abbondano edizioni, talora commentate, di autori isolati o di gruppi unitari di poeti, e studi su loro singoli aspetti; dove non mancano cretomazie di più ampia capienza, sebbene scarsamente elaborate ed esaurienti solo per alcuni lati; ma dove non si scorge un'antologia che presenti, per questo periodo che viene esteso (assennata consuetudine) dai primi testi volgari alla fine dello Stilnovo, una scelta soddisfacentemente larga della produzione poetica, allestita sulla base degli espedienti tecnici più collaudati e col miglior corredo di illustrazioni testuali e storiche.

Spiegare perché questa antologia sia sinora mancata, e perché non manchi più, equivale a rendersi conto del clima attuale della filologia italiana. Ricor-

deremo, sommariamente: 1) la continuità della tradizione barbiana e pasqualiana di studi testuali, e il quasi generale consenso nell'accettazione, con perfezionamenti, del metodo lachmanniano; 2) la fioritura di ricerche di storia della lingua e di dialettologia storica; 3) la consapevolezza critica dei problemi culturali, e perciò, anche, l'attitudine sempre più sviluppata a una considerazione orizzontale, dunque sistematica, di oggetti letterari osservati troppo spesso verticalmente, geneticamente (come un *prima* e un *poi*, invece che come un *ora*); 4) la rivalutazione dei valori tecnici, anche lusivi, dell'arte medievale, favorita dal superamento dell'estetica romantica e dall'affermarsi del gusto moderno.

Individuato così, approssimativamente, lo spazio mentale dei nostri filologi, ci si avvede che queste coordinate rappresentano, se riferite a Contini stesso, direzioni di massima di un'attività critica nella quale lo studioso ha occupato ed occupa una posizione dominante: si pensi alle sue varie incarnazioni di critico militante, di lettore geniale (da Pascoli ai contemporanei), sin dai tempi non tanto lontani di uno dei più fecondi movimenti del gusto; di studioso di letteratura ottocentesca (dal Manzoni agli « scapigliati »); di analista dello stile con una posizione originale tra Thibaudet, De Robertis e Spitzer (si ricordino, almeno, gli interventi sul Petrarca); di dialettologo e curatore di testi dialettali antichi (Bonvesin de la Riva); di editore e commentatore acutissimo della poesia italiana delle origini (le *Rime* di Dante, i Siciliani); e si pensi, per riferire questi molteplici interessi a una spinta iniziale, al mirabile equilibrio di un gusto raffinato, se non prezioso, e di un rigore logico penetrante ma non prevaricante: equilibrio che si manifesta in uno stile personalissimo. Talché non sarebbe esagerato dire che la possibilità di un'antologia dei poeti duecenteschi si è identificata, a un certo punto, con l'esistenza stessa di Contini.

È chiaro che con questi veloci riferimenti alla personalità del curatore intendiamo far notare, oltre che l'ampiezza dell'arco di cultura sotto il quale questo lavoro ha potuto crescere, la compattezza e la tensione esistenziale di quello. Perché un'antologia di tal fatta avrebbe anche potuto nascere da una sedimentazione puntigliosa e praticamente illimitata di materiali e notizie: sarebbe pure stata uno strumento di lavoro utile, benemerito, ma non

avrebbe costituito che una sezione convenzionale delle nostre conoscenze sull'argomento. L'antologia di Contini è invece rappresentazione onninamente consapevole, e compromessa, di un intero ciclo poetico; rappresentazione che, come ogni opera storiografica, supera equilibrandoli gli atteggiamenti di distacco e di simpatia, di differenziazione e di amalgamazione, e pone il lettore contemporaneo, imperiosamente, limpidamente, di fronte a una stagione poetica perché la comprenda o la riviva, la comprenda e la riviva.

Tali premesse si realizzano nell'antologia come un reticolo in cui si alternano a giusta distanza le maglie larghe dei riferimenti a cicli culturali lontani, persino remoti, e le maglie fitte e minute di un'indagine capillare sui contatti linguistici, stilistici, tematici che collegano tra loro i testi studiati. L'indicazione, per la prima volta così consapevole, di tutta una corrente espressionistica nei testi veneti del Due e Trecento (i cui primi rappresentanti sono qui editi e valorizzati; e anzitutto Auliver, sullo sfondo della « Danza mantovana » e del serventese del supposto Sordello), è stata resa possibile dalla assiduità con un filone dello stile di cui si possono seguire nei luoghi e nei testi le tappe, sino al Rinascimento e sino alla letteratura contemporanea (Gadda, pure studiato da Contini); l'abbandono delle interpretazioni « sentimentali » della poesia stilnovistica, soprattutto per ciò che riguarda Dante e Guido, è legato nello stesso tempo ai progressi nell'interpretazione dottrinale e agli insegnamenti delle esperienze poetiche moderne; il ridimensionamento dell'entusiasmo per certa rimeria giullaresca o pseudogiullaresca siciliana, tanto cara agli studiosi romantici, è stato facilitato dal crollo delle ingenuie disposizioni del gusto che ne erano alla base, ma anche dalla constatazione dell'inefficacia di questi componimenti sui susseguenti prodotti letterari. D'altra parte, la delineazione delle maglie larghe era possibile solo se preparata e sostenuta da quella delle maglie fitte: il raffronto, poniamo, del *trobar clus* di Monte Andrea con la poetica simbolista è indenne da sospetti di sopraffazione perché suffragato dall'analisi di una tecnica espressiva che si trova alla confluenza di correnti retoriche e di correnti filosofiche, e perché evidenziabile con un semplice accostamento a quel Chiaro Davanzati al quale Contini dedica altre ottime pagine; ancora, il quadro comple-

tamente rinnovato dello Stilnovo poggia su una caratterizzazione microscopica dell'opera dei poeti, dei loro motivi e strumenti non solo formali, ma euristici (dialettici), laddove i precedenti studiosi s'accontentavano di indicare l'illusoria compattezza della « scuola », o al massimo attitudini del sentimento e prestiti dalla sfera filosofica.

Insomma, come in ogni buon restauro le tinte dell'affresco ci riappaiono ora prive delle tarde velature o dei rifacimenti ai quali magari s'era fatto omaggio della nostra commozione; e come in molti restauri l'opera del pittore rivela a tratti un'inaspettata modernità, grazie all'asportazione degli elementi all'altro che spesso risalgono ad epoche di regolamentazione estetica, di creazione di canoni dai quali appunto ci si è liberati negli ultimi tempi. Tra i risultati di questo restauro è soprattutto da segnalare, sul piano più strettamente filologico, la scoperta (motivata nelle sue origini, misurata nelle sue manifestazioni) di una metrica anisosillabica le cui spie, rivelatesi tempo addietro per punti isolati del territorio studiato, non avevano ancora attratto a ricerche sistematiche. Pieni la mente dei manuali di metrica (che risalgono nei loro principi al gusto umanistico), i filologi preferirono considerare le « irregolarità » nel computo dei versi ora come errori dei copisti, ora, nei prodotti letterariamente più scadenti, come errori dei rimatori. Contini ha invece saputo raccogliere una tale massa di prove, e ordinarla così rigorosamente, che l'esistenza, prima del Petrarca, di una tradizione anisosillabica (sottoposta a regole abbastanza precise e ben individuabili) risulta ormai inconfutabile. Inoltre, quasi per simmetria, egli ha scoperto possibilità di razionalizzazione anche per un altro genere di « irregolarità », questa volta nello schema metrico: frequenti in Chiaro Davanzati e in Lapo Gianni, esse costituiscono un nuovo territorio da sottrarre agli interventi ortopedici degli editori.

Rappresentare antologicamente un secolo, o poco meno, di poesia, significava: da un lato trascogliere, tra gli autori e le correnti meglio conosciuti, ciò che ha contato di più come valore assoluto o per ingenza di influssi; dall'altra ricuperare, nelle zone geografiche o culturali meno dissodate, ciò che un giudizio valido solo *a posteriori*, un determinismo a rovescio ha spinto a trascurare. Ed ecco infatti che i *Poeti del Duecento*, se necessariamente s'im-



3 - Mattia Preti: *San Sebastiano* - Napoli - S. Maria dei Sette Dolori



4 - Umberto Boccioni: *Scomposizione di una figura in movimento*  
Milano - Galleria d'Arte Moderna

perniano sulla successione canonica (Siciliani, Siculo-Toscani, prestilnovisti bolognesi, stilnovisti), fiancheggiata dal suo controcanto burlesco e dai tentativi allegorici venerabili come precedenti della *Commedia*, e se anche più necessariamente prendono l'avvio dal manipolo dei testi arcaici, in compenso lasciano tutto il posto che meritano (ma che sinora era lesinato) alla letteratura lombardo-veneta (rispettabile per antichità, attraente per gli sbocchi quando realistici, quando stilizzati di impostazioni didascaliche e moraleggianti) e a quella genovese (l'Anonimo finalmente rivendicato, col suo umore « vivace, risentito... incomparabile nell'Italia duecentesca »), ai serventesi emiliani, turgidi di passione politica, alla poesia popolare del *Rainaldo e Lesenegrino* o di Ruggieri Apugliese, residui della letteratura, grosolana ma ricca di fermenti, che veniva imbandita al pubblico delle piazze. Prodotti, questi e altri, che furono sinora tenuti in una specie di riserva, quasi si fosse accettata come unica valida una prospettiva che, sia pur mettendo in luce la parte forse più notevole del paesaggio letterario duecentesco, sottraeva alla vista le periferie o i quartieri popolari che pure appartennero alla vita spirituale del tempo, e anzi ne documentano atteggiamenti, ideali, interessi schivati dalla letteratura « ufficiale ». Siamo certi che anche lettori d'una certa preparazione resteranno sorpresi dalla molteplicità di contenuti e indirizzi attestati nella nostra prima poesia, compresenti o conviventi con estrema vivezza.

Ma anche nei settori meglio noti l'intervento del curatore è sensibile: sia attraverso la scelta dei testi (basterà una scorsa a Guittone o a Cino da Pistoia per avvedersene), sia attraverso una nuova articolazione dei rapporti (si veda come Bonagiunta, sinora ritenuto una specie di *trait d'union* tra Guittone e gli Stilnovisti, risulti invece indipendente dal primo, e perciò acquisisca i tratti personalissimi d'un siculo-toscano prima indipendente, poi giunto per propria ispirazione, anche se favorito dalla longevità, molto più avanti dei suoi compagni di « scuola »; si rilevi quanta luce rifletta il *Mare amoroso* sui contigui poeti prestilnovisti le cui propensioni metaforiche condivide; si noti la posizione di rilievo che assume, tra i burleschi, il criticamente inedito autore della canzone del Fi' Aldrobandino), sia attraverso una nuova tragguardazione di autori pure noti, ma confinati a ruoli servili (come