

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

interpretazioni allegoriche si applicano soltanto agli scrittori classici o del primo medioevo, bensì lo sforzo degli esegeti si rivolge anche ad indagare il contenuto profondo e segreto delle Sacre Scritture; a rintracciare il significato vero dei vocaboli con bizzarre etimologie, sulla scorta di una pseudoscienza codificata in opere famose come quella di Isidoro da Siviglia, o l'altra, di cui si valse anche Dante, di Ugucione da Pisa; a scoprire nelle manifestazioni della natura un insegnamento religioso e morale. Inoltre l'allegoria diventa ideale e canone dell'arte nuova: il contenuto religioso e morale tiranneggia la forma, riducendola a funzione servile, puramente materiale o tecnica; la parola non è più che segno di un'idea, la quale soltanto ha importanza; il discorso poetico è veste esteriore di un discorso logico, che il lettore deve scoprire, rivolgendo ad esso soprattutto la propria attenzione. La poesia, pertanto, considerata nella sua essenza, è finzione rettorica, figura, simbolo, rivestimento bello e diletto d'una realtà che le rimane estranea. Sotto questo aspetto allegorico vogliono essere considerate nell'intenzione degli scrittori (anche se, come accade, in alcune di esse la forza dell'ispirazione trascende di gran lunga i limiti della dottrina estetica nella quale furono concepite) le opere più famose della letteratura europea medioevale, dal "Roman de la rose" alla "Commedia", fino ai "Trionfi". Vero è che una così netta separazione fra il contenuto e la forma, fra l'idea profonda ed il segno esteriore, fra l'insegnamento segreto e la veste letterale, doveva portare ad una considerazione speciale della forma in sé, intesa come arte pratica, guidata e regolata da norme intellettuali. Già gli antichi, che l'originalità dell'arte avevano riposto appunto in special modo nella novità ingegnosa della forma, s'erano fermati a costruire, parallelamente alle speculazioni propriamente estetiche, tutta una poetica o retorica, cioè una sistemazione delle leggi che paiono regolare i rapporti delle forme verso uno scopo ideale di bellezza: e si capisce che tale teoria poetica veniva ad esser poi una traduzione in termini pseudo-scientifici delle direttive fondamentali del gusto classico. In questi discorsi sulla tecnica dell'arte, dei

quali i più cospicui esempi ci sono offerti dalla letteratura romana, si rispecchiano, oltre l'errore della considerazione intellettualistica, il gusto il gusto raffinato e naturalmente elegante degli antichi e il senso aristocratico degli scrittori, che spezzando il volgo profano tendevano a far dell'arte un dono raro e prezioso riservato ai più intelligenti ed ai più colti. Nel medioevo il gusto si trasforma, facendosi più sottile e raziocinante e giungendo spesso a confondere il bello col difficile, l'arte schietta con l'artificio; rimane e s'accresce l'atteggiamento intellettualistico, che adegua l'arte alla tecnica e ad una sorta di pratica meccanica; e rimane anche, nei letterati, l'orgoglio aristocratico e chiuso della loro professione accompagnato dal disprezzo della gente volgare. Le norme retoriche, che presso gli antichi avevano serbato più a lungo il loro carattere naturale di suggerimenti e consigli, si trasformano in regole fisse minutamente elaborate, nell'atmosfera di una cultura che disprezza la semplicità e apprezza tanto più l'artificio quanto esso risulta più faticoso e lo considera tanto più no bile quanto più oscuro e difficile ad imitarsi. Non è possibile intendere appieno, nelle loro intenzioni d'arte, i primi tentativi della prosa e della poesia volgare in Italia, se non li si riconduce a questa atmosfera retorica della cultura latina medioevale: una retorica che ama le sottigliezze formali, lo stile fiorito, il linguaggio studiato, ma nel complesso si giustifica come un bisogno di nobilitare l'espressione artistica, anche a costo di porre un abisso fra le artificiose architetture dello stile e l'ingenuo erompere degli affetti.

Lo stile epistolare e oratorio (che è il genere di letteratura nel quale culmina e trova la sua massima applicazione questo generico atteggiamento del gusto) è oggetto di studi pazienti nelle scuole famose di retorica, dove si elaborano le artes dictandi o summae dictaminum; e fuor delle scuole lo stile epistolare ed oratorio diventa pratica delle cancellerie e delle curie, dei giuristi e dei notai, codificato in esempi insigni, quali al principio del medioevo le "Variae" di Cassiodoro e sull'inizio del 1200 la raccolta di lettere dettate da Pier della Vigna, e si ripercuote ammirato e imitato nei

trattati filosofici, nelle enciclopedie scientifiche, fin nel caldo ed esuberante linguaggio dei mistici. In questa atmosfera si elaborano i tipi di prosa o stili prosaici, dei quali, sopra tutti gli altri, quattro ne distinse e predilesse il medioevo, tutti fondati non già sopra una diversa intonazione del sentimento, bensì sulle particolarità del suono e dell'ornatus esteriore. Lo stile tulliano è quello che più si avvicina pur deformandola ai modi dell'arte latina, fondandosi sulla pseudo ciceroniana "Rhetorica ad Herennium" e sul trattato ciceroniano "De inventione": esso pretende di innalzare il tono della prosa mediante l'uso ingegnoso delle metafore, delle allegorie, delle perifrasi e in genere delle più varie e complesse figure di parole e di pensiero. Lo stile isidoriano – che aveva il suo modello più cospicuo nei "soliloquia" di Isidoro da Siviglia – è una vera e propria prosa rimata, nella quale gli elementi del periodo si dispongono, ordinandosi in clausole o membri legati fra loro dalla rima o dalla assonanza, ovvero richiamati l'uno dall'altro alla stregua di un parallelismo affatto meccanico dei concetti: di una siffatta tecnica non è difficile scorgere traccia negli scrittori della latinità decadente, per es. in S. Agostino; ma nel medioevo essa assume un'importanza ed una diffusione preponderanti. Distaccato dalla serietà e dalla passione del contenuto, elaborato astrattamente in una sfera di ideale perfezione, lo stile isidoriano sembra talora crescere su sé stesso e caprioleggiare vanamente, guidato, piuttosto che da un ritmo logico del pensiero, da quello tutto esteriore e musicale che appaga soltanto l'orecchio. Meno usato, forse, per la sua maggiore difficoltà, pure assai ammirato era lo stile ilariano (così detto da un inno che si attribuiva ad Ilario di Poitiers), nel quale il periodo era formato di tanti membri costituiti ciascuno di due spondei e mezzo e di una parola parossitona, e si chiudeva con un quadrisillabo parossitono. Ma il più famoso dei quattro era lo stile romano nato nelle cancellerie papali e diffuso poi ovunque nelle scritture medioevali: si fondava sull'uso del cursus, e cioè di una studiata cadenza metrica ritornante nel seno e specie in fine di ciascun periodo. Naturalmente nelle scritture i quattro stili non sono

sempre distinti fra loro: bensì agli elementi ritmici dell'isidoriano e del romano si mescolano i colori retorici del tulliano, riuscendo al risultato di una prosa complicatissima e spesso oscura, ma sempre frondosa e adorna.

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

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

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

Alla stessa maniera, nel campo delle scritture in versi, accanto a quelli che sono puri esercizi rettorici e talora assai insipidi, si osservano in tutti i secoli del medioevo latino opere che, pure non uscendo fuori dei confini di quel gusto poetico con i suoi amori e i suoi pregiudizi, sono notevoli per la ricchezza di sentimento e di pensiero, o per decoro ed eleganza di espressione, o magari per più alti e rari pregi di autentica poesia. Gli avvenimenti politici contemporanei ispirano verseggiatori, per lo più chierici o grammatici o notai, infondendo nei loro scritti col fervore della passione partigiana il senso

delle alterne vicende storiche, dei contrasti e delle ambizioni umane: e ne derivano molti poemi di contenuto storico o cronistico. Qualche volta abbandonato il tono paludato della tradizione classicheggiante, ed atteggiandosi nei più facili e fluidi schemi della nuova poesia ritmica, il verso latino si fa voce di esaltazione e di entusiasmo, di satira e di polemica, specchio immediato degli eventi in atto e delle passioni che li accompagnano. Ritmi agilissimi ed intonati con bella vivacità, soprattutto in Francia, in Germania ed in Inghilterra – ma non ignoti neppure in Italia – cantano la vita libera spensierata e dissipata dei goliardi o chierici vaganti, trasformati in giullari, ne espongono la facile e borghese filosofia rivolta al godimento e agli spassi, ci trasportano nell'ambiente delle taverne, dove l'esistenza trascorre tra gli amori, il gioco e l'ebbrezza, irridendo agli ideali ascetici e smascherando la corruzione dei costumi ecclesiastici.

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