

Il serventese come cronaca di guerra nel Trecento: il caso di *Nel mille trecento sedici anni*

Il contributo analizza la fortuna trecentesca del serventese caudato, che per peculiarità strutturali e flessibilità metrica costituisce uno strumento privilegiato della letteratura performativa. Quest'ultima guarda alla cronaca di guerra come argomento ideale per le esigenze di un nuovo pubblico che intanto veniva a formarsi in Italia, più vasto e meno colto, affamato di attualità ma anche di eroismo e cavalleria. A tal proposito, si analizza il caso del serventese anonimo 'Nel mille trecento sedici anni', composto immediatamente a ridosso della battaglia di Montecatini (29 agosto 1315) e destinato a essere cantato e recitato nelle piazze della Toscana, e lo si rapporta ad esempi coevi o più tardi, effettuando raffronti con un altro metro prediletto dai canterini di guerra, ovvero la ballata. Si accenna infine alla graduale affermazione del cantare, destinato a soppiantare sul tema bellico il serventese, ereditando tuttavia da esso alcuni meccanismi fondamentali.

La genesi, la storia e l'evoluzione del serventese, soprattutto per quanto concerne la sua declinazione italiana, è ancora lontana dall'essere chiarificata¹. Nato in ambiente romanzo quale contraltare della *canzo*, il serventese non possiede una struttura metrica fissa e definita, ma si adatta a seconda degli autori, degli interpreti, delle occasioni, dei contenuti: argomenti privilegiati di discussione sono la morale, la satira e soprattutto la politica.

Quella che qui interessa, in particolare, è la variante caudata, l'unica forma di serventese, se si escludono gli esperimenti dell'Anonimo Genovese,² ad aver trovato effettiva applicazione in Italia. Essa deriva dal *rihbmus caudatus* mediolatino e consta di una serie monorima di versi lunghi (da due a sei) chiusa da un verso breve, che di norma dà la rima alla serie successiva. Il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, datato da Gianfranco Contini agli anni '80 del Duecento (anche se Armando Antonelli, forte di una nuova approfondita indagine sui frammenti del codice Ghinassi, testimone unico del testo, ha avanzato una convincente proposta di post-datazione all'ultimo decennio del Trecento³), inaugura la struttura che nel Trecento rappresenterà quasi la norma: tre endecasillabi a rima baciata chiusi da un quadrisillabo o un quinario che dà la rima alla quartina successiva. Ma qual è lo specifico campo di applicazione di questa particolare forma metrica? Ciò che possiamo evincere dalle testimonianze superstiti, in larga parte ancora da analizzare e da collocare all'interno della storia letteraria delle Origini, è che il serventese caudato trova una massiccia applicazione nel campo della cosiddetta 'letteratura performativa': una produzione scritta ma destinata a una diffusione orale, nelle strade e nelle piazze, a opera di rimatori e canterini di cultura modesta ma abili nella versificazione, nella recitazione, nell'improvvisazione;⁴ una produzione che strizza l'occhio al grande pubblico semi-colto o anche analfabeta delle città italiane, affamato di notizie ma anche di eroismo e di cavalleria, che vuole informarsi ma allo stesso tempo intrattenersi; una produzione, ancora, che si muove all'ombra della grande lirica e che viene guardata con diffidenza e disprezzo dai copisti, che spesso e volentieri la escludono dalle antologie (e infatti se ne conserva una quantità irrisoria), ma che all'epoca rappresentava senza dubbio il fenomeno letterario maggioritario o, usando un termine improprio, 'di massa'. L'argomento

¹ Fondamentale a riguardo il contributo di C. CIOCIOLA, *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)*, «Studi di filologia italiana», XXXVII (1979), 33-87; si veda anche P. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, 268.

² Cfr. L. COCITO, *Poesie dell'Anonimo Genovese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.

³ Cfr. A. ANTONELLI, *Sulla datazione del Serventese dei Lambertazzi e Geremei*, «Medioevo letterario d'Italia», XIII (2016), 9-29.

⁴ Cfr. T. SAFFIOTI, *I giullari in Italia: lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990. Si consulti anche G. PICCINI, *Un intellettuale ghibellino nell'Italia del Duecento: Ruggieri Apugliese, dottore e giullare in Siena. Note intorno all'uso storico di alcuni testi poetici*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», CV (2003), 53-85; C. DELCORNO, *Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori*, in AA.VV., *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi da direttori, redattori e dall'editore di Lettere Italiane*, Firenze, Olschki, 1994, 1-21; e anche M. PICONE, *Giullari d'Italia: una lettura del Detto del Gatto Lupesco*, «Versants», XXVIII (1995), 73-98.

prediletto da questi istrioni, che fanno da controcanto, in strada, ai predicatori, è la politica; in una terra di nessuno come l'Italia del Trecento, abbandonata al suo destino dai due garanti della pace, il papa e l'imperatore, una terra frammentata in una moltitudine di città-stato, repubblicane o signorili, impegnate in una perenne guerra l'una contro l'altra in nome della prevaricazione e della sopravvivenza, la politica si traduce spesso in guerra, e dunque la poesia politica in cronaca di guerra.

Su un *corpus* complessivo di quindici serventesi caudati a tema politico composti durante il Trecento, da me allestito per la realizzazione della mia tesi di dottorato,⁵ ben sette, più della metà, sono dedicati a imprese militari di vario tipo. La cronaca di guerra risponde perfettamente alla duplice esigenza del grande pubblico, quella di essere informato sui fatti più attuali e allo stesso tempo di intrattenersi con esempi di eroismo, cavalleria, onore; essa rappresenta il contraltare profano della letteratura edificante e devozionale, con la differenza che in questo caso i protagonisti, signori, principi, conti, duchi, re, esistono davvero e sono conosciuti spesso fisicamente dalla cittadinanza, che li ammira durante le processioni e le sfilate ed elegge i suoi beniamini preferiti.

Ma perché proprio il serventesi e non la canzone o il sonetto, forme che nel Trecento non si prestano pressoché mai alla cronaca di guerra? È una domanda complessa, ma alla quale si può forse dare una risposta. La struttura del serventesi si adatta perfettamente a una sintassi piana e lineare, priva di artifici e asperità e finalizzata a una ricezione chiara e immediata del messaggio; tutte le caratteristiche del registro narrativo, che è quello ovviamente utilizzato nel resoconto di una battaglia o di un assedio. A questo si può aggiungere, ancora, che la segmentazione in quartine autoconclusive, incatenate tra loro in successione perenne attraverso il vincolo della rima, non pone limiti al versificatore, che è dunque libero di dilatare il suo racconto senza dover sottostare a obbligazioni metriche (ovviamente senza esagerare, altrimenti avrebbe corso il rischio di annoiare il suo pubblico e di veder diminuiti i ricavi della *questua*); non è un caso infatti che diversi studiosi, tra i quali Giorgio Inglese, vedono nella quartina del serventesi uno dei possibili embrioni della terza rima dantesca.⁶

Il caso di cui voglio discutere in questa sede è quello del serventesi *Nel mille trecento sedici anni*, di cui ho personalmente curato una nuova edizione critica e commentata di prossima pubblicazione.⁷ Il testo, anonimo, è dedicato alla battaglia di Montecatini, che si combatté il 29 agosto 1315 tra l'esercito angioino-fiorentino e quello pisano agli ordini di Ugucione della Faggiuola e che ebbe come esito la clamorosa vittoria di quest'ultimo.⁸ Esso è trådito da un codice dell'Archivio Diocesano di Pisa segnato C105, contenente frammenti di cronache anonime, e precisamente da un fascicolo (cc. 101-106), che conserva una cronaca pisana, vergata intorno al 1350. Il serventesi è ricopiato, senza alcuna giustificazione, fregio o rubrica, proprio di seguito al brano di cronaca che

⁵ Il progetto, intitolato *La poesia politica del Trecento. Storia e testi*, condotto sotto la supervisione di Marco Grimaldi (Sapienza Università di Roma) e Paolo Borsa (Université de Fribourg), prevedeva un censimento dei testi poetici a tema politico composti in Italia durante il Trecento e una sistematizzazione storiografica del materiale raccolto. Il lavoro è stato discusso con successo il 22 maggio 2023 e verrà pubblicato entro la fine dell'anno presso la casa editrice universitaria di Fribourg.

⁶ Cfr. G. INGLESE-R. ZANNI, *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma, Carocci, 2011, 99-100.

⁷ Il serventesi fu edito all'inizio del secolo scorso da Pio Pecchiai; cfr. P. PECCHIAI, *Un serventesi ghibellino inedito per la battaglia di Montecatini (con appendice di nuovi documenti)*, Pisa, E. Spoerri, 1903.

⁸ Cfr. P. VIGO, *La battaglia di Montecatini descritta da Ugucione della Faggiuola*, «Rivista Storica Italiana», VI (1889), 36-39 (la lettera di Ugucione, sulla cui autenticità si nutrono ancora fondati dubbi, è stata recentemente riedita in C. M. MONTI, *Ugucione della Faggiuola, la battaglia di Montecatini e la "Commedia di Dante"*, «Rivista di studi danteschi», X (2010), 127-159); R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze. III. Le ultime lotte contro l'impero*, Firenze, Sansoni, 1960, 792-809; e la recente monografia di G. FRANCESCONI, *1315. La battaglia di Montecatini. Una vittoria ghibellina*, Pisa, Pacini Editore, 2021.

racconta la battaglia: una registrazione casuale, lontana dai meccanismi di selezione della grande lirica, coerente con la tradizione di questo tipo di testi. Il serventese è giunto mutilo, probabilmente per la caduta accidentale di una carta; ma le caratteristiche dei 64 versi sopravvissuti non lasciano dubbi sul fatto che esso fosse stato scritto nelle settimane immediatamente successive alla battaglia, quando l'evento era ancora vivido nella coscienza comune; caratteristiche, del resto, ricorrenti nei testi performativi, che in qualche modo consentono di gettare uno sguardo nell'officina tecnica dei canterini.

L'autore inizia dapprima a collocare cronologicamente il suo racconto. Viene indicato anno, mese, giorno numerico e giorno del calendario santo; il luogo della battaglia viene nominato invece soltanto al v. 18, probabilmente per mantenere alta la tensione e la *suspance*:

Nel mille trecento sedici anni,
d'ogosto, funno certo questi afanni,
a' vintinove dì di Santo Giovanni
Dicolato. (vv. 1-4)
[...]
com' parte guelfa n'era ita in camino,
venia per conquistare Monte Catino,
là uve stava ad oste il ghibellino
e sua potensa. (vv. 17-20)⁹

I riferimenti consentono a chi ascolta di inquadrare immediatamente l'episodio, senza doverlo menzionare direttamente.

Vengono poi presentati i due schieramenti principali. Si inizia da una panoramica generale, guelfi e ghibellini gli uni davanti agli altri, con le armi in pugno e gli animi ardenti:

Che 'l guelfo e 'l ghibellino era asembrato
ciascuno con la sua forza inn ogni lato;
se m'ascoltate diròvi il mercato
e nuova dansa. (vv. 5-8)

Il canterino ne approfitta per richiamare il suo pubblico («se m'ascoltate») promettendo un racconto di guerra («diròvi il mercato») e una nuova recitazione su di esso («nuova dansa»). Ci si sofferma poi sul primo schieramento, quello angioino-fiorentino. Vengono nominati i tre principi napoletani a capo dell'esercito:

Il prinsi e messer Piero e 'l buon Carlotto,
più prode assai che non fu Lancielotto,
sigondo che aggio inteso questo motto,
e di Latino. (vv. 13-16)

Il «prinsi», è Filippo I d'Angiò (1278-1332), fratello del re Roberto, principe di Taranto e imperatore titolare di Costantinopoli; «messer Piero» è Pietro d'Angiò detto 'Tempesta' (1292-1315), conte di Eboli e di Gravina e fratello minore del re Roberto, un giovane di ventitré anni dotato di grande

⁹ Traggio queste citazioni e quelle che seguiranno dalla mia edizione in corso di pubblicazione, che diverge sia nella forma che nella sostanza da quella proposta da Pecchiai.

destrezza che aveva subito conquistato i cuori dei cittadini di Firenze;¹⁰ «Carlotto» è infine Carlo d'Angiò (ca. 1296-1315), principe di Acaia, figlio di Filippo. Per mettere in risalto il valore di quest'ultimo, viene offerta una comparazione con due personaggi piuttosto noti al pubblico: Lancillotto, prelevato dal ciclo arturiano, e il re Latino, padre di Lavinia, dall'*Eneide*. Il condottiero dello schieramento ghibellino, Ugucione della Faggiuola, viene invece presentato più avanti, al v. 41; trattandosi del vero protagonista del testo, autore di una vittoria clamorosa, il canterino tiene sulle spine il più possibile il pubblico prima di farlo finalmente comparire sulla scena. Anche per Ugucione viene utilizzata una comparazione con un personaggio noto, re Salomone, per metterne in risalto l'astuzia e l'intelligenza tattica:

Contra del prinsi ben era Ugucione,
più savio assai che non fu Salamone:
cogniosce bene lo tempo e la stagion
quand'è mestieri. (vv. 41-44)

Per presentare la moltitudine dei soldati e dei cavalieri impegnati nelle operazioni, l'autore ricorre al mai logoro *tòpos* dell'ineffabilità: ed ecco quindi una schiera di guerrieri il cui numero e la cui nobiltà è impossibile da razionalizzare; una schiera talmente grande che né in Toscana né in Lombardia (vale a dire, considerando la sovraestensione trecentesca di questi termini, tutta la parte di Penisola libera dal giogo angioino, il Nord e il Centro) si è mai vista una simile adunanza. L'effetto di meraviglia suscitato da questa immagine viene amplificato dalla descrizione dell'animo dei combattenti, ritratti come pronti e infiammati, decisi a risolvere la questione una volta per tutte con le spade:

E gente vera di tanta possensa
giurato avea di non far mai partensa,
se 'mprima non finisse quella intensa
con le spade. (vv. 21-24)

[...]

Or quell'era a vedere gran dignitade:
conti e baroni e fior de le contradi
da ogni parte, e la nobilitade,
e dir non poria. (vv. 25-28)

[...]

Pedoni asai e gran cavallaria,
che in Toscana né in Lunbardia
né in cento anni tanta baronia
qui n'è asebrata. (vv. 29-32)

La presentazione viene conclusa con un piccolo *focus* su Filippo di Taranto, pieno d'orgoglio ma privo del senno necessario a vincere una battaglia:

El prinsi, come Elli, era acompagniato
di buono orgoglio, fort' e smisurato;
di pogo senno ben era adornato
il su' capello. (vv. 49-52)

¹⁰ Tanto che «se fosse vivuto [...] l'avrebbono fatto loro signore a vita» (cfr. G. VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, X, LXI).

L'indicazione è funzionale agli avvenimenti da cantare in seguito, perché in effetti Filippo, di temperamento impulsivo e afflitto da una febbre quartana che lo tormentava da giorni, cadde nell'imboscata orditagli da Ugucione e nello scontro perse metà del suo esercito, oltreché il figlio e il fratello. A questo punto, il canterino può cominciare a esporre i fatti; ma dopo appena due quartine, nel mezzo della carica angioina, il serventese s'interrompe bruscamente. Si noti, nell'ultima quartina sopravvissuta, l'utilizzo di terminologia bellica («balestrieri e pavesi») e soprattutto la salace battuta di spirito degli ultimi due versi, utilizzata per cercare la risata del pubblico e aumentare il grado di coinvolgimento:

Con balestrieri e pavesi, e lanciati
le some come andasseno a' mercati;
credeano che li tedeschi fus[sen] frati
romitani! (vv. 61-64)

Si può immaginare cosa contenessero le quartine perdute: la ferocia dei feditori ghibellini, la controcarica dei cavalieri mercenari tedeschi guidati da Ugucione, la rotta guelfa, la morte tragica di Carlo d'Acaia e di Pietro 'Tempesta', commovente in ragione della giovane età delle vittime, e infine il trionfo completo dello schieramento ghibellino.

Il codice pisano, la lingua pisana, e la collocazione dei versi accanto a una cronaca di fattura pisana, tutto questo aveva portato Pio Pecchiai, unico precedente editore, a bollare il testo come prodotto di propaganda ghibellina; ma un'indagine approfondita, arricchita dal confronto con altri serventesi coevi o più tardi, mi ha spinto a interpretare il testo come 'neutro', soltanto occasionalmente celebrativo. L'intento del canterino, in altre parole, non è quello di magnificare una vittoria cittadina, ma soltanto quello di intrattenere il suo pubblico, che fosse di sentimento guelfo o ghibellino, attraverso un racconto emozionante: questi autori svolgevano infatti spesso un servizio itinerante, vagando di città in città (in questo caso, della Toscana) in cerca di attenzione e di fortuna.

Risulta interessante mettere a confronto il serventese con una ballata anonima, *Deb avrestú veduto messer Piero*,¹¹ conservata nel Gaddi 193 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Anch'essa commenta la battaglia di Montecatini e anch'essa pertiene al campo della letteratura performativa; ma mettendo in scena il dialogo tra un soldato scampato al massacro e la regina Beatrice, madre di Pietro 'Tempesta', i veri punti focali del ragionamento si rivelano essere la vendetta guelfa e la critica al malgoverno di Roberto d'Angiò (il che rende la ballata, a differenza del serventese, un vero testo di propaganda, guelfa), mentre al resoconto della battaglia in sé viene dedicata soltanto una delle undici stanze, la seconda, che qui riporto per intero:

Poiché mia faccia turba t'ha scoperto
il tuo cordollo, dicerotti 'l vero.
Io vidi messer Piero
gagliardo fra' nemici a la battaglia;
vidi Carlotto, un paladin per certo,
e seco il buon Caroccio cavaleiro,
don Brasco ardito e fero
ricever colpi e darne di rigaglia.
Ma possa che rimasa fu la taglia,
Carlotto e chi 'l seguia vidi spezzato;
Pier non si trova morto né scampato. (vv. 15-25)

¹¹ La ballata è edita in G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969, 960-967.

Si noti l'espressione «un paladin per certo» utilizzata per tratteggiare Carlo d'Acaia (anche qui soprannominato «Carlotto»): ricorda molto da vicino le comparazioni viste in *Nel mille trecento sedici anni*, a testimonianza della fitta interconnessione esistente tra i testi performativi, i cui autori lavoravano spesso a stretto contatto e si scambiavano versi, tecniche, sintagmi. In ogni caso il confronto conferma l'assunto di partenza; ovvero che il serventese, in virtù delle caratteristiche 'melodiche' della sua struttura richiamate in precedenza, si prestasse a metro principe del registro narrativo, e nella fattispecie della cronaca di guerra.

Il suo dominio, tuttavia, non era destinato a durare a lungo. Intorno alla metà del secolo appare infatti sulla scena un nuovo metro, destinato in brevissimo tempo a soppiantare il serventese nel campo della narrativa politica: mi riferisco all'ottava rima, nota anche come cantare. Soffermandosi sulla cronologia dei dodici serventesi caudati trecenteschi a tema politico oggi conosciuti, si osserva come undici di essi siano stati composti tra il 1315 e il 1350, con un picco di produzione negli anni '30 e '40: inizia poi un lungo silenzio, interrotto soltanto nel 1392 dal serventese-lamento di Giovanni Guazzalotri *Pietà m'ha mosso a dir versi con rima*.¹² Proprio nella seconda metà del secolo, a partire dal 1376, iniziano invece gli affioramenti di cantari politici, che sul finire del Trecento domineranno la scena performativa (si pensi soltanto ai *Lamenti di Bernabò*, editi recentemente da Limongelli¹³). Le ragioni del soppiantamento sono piuttosto semplici da intuire: otto endecasillabi permettevano maggiore libertà narrativa rispetto a tre endecasillabi e un quinario, e nel campo della cronaca di guerra ciò si traduceva in una possibilità pressoché raddoppiata di inserire dettagli graditi al pubblico, di allungare i dialoghi, di aumentare gli incisi proverbiali, di ottenere più incisivi effetti di *suspance*. Si osservino ad esempio a confronto una quartina del serventese in esame con un'ottava di un cantare anonimo scritto per la Guerra degli Otto Santi, *O Salvatore, o divina giustizia*,¹⁴ alle prese con un dettaglio narrativo simile:

Con buoni pedoni e migliori cavalieri,
ch'a la bataglia vanno più voluntieri
che sopra al tordo non fa lo sparvieri
quand'è afamato. (*Nel mille trecento*, vv. 45-48)

L'abate si trovò in cittadella
con millecinquecento forestieri,
fornito di balestra e di quadrella,
di vettuaglia e ciò ch'era mestieri,
e più d'un anno, chiaro come stella,
difender si poteva da' terrieri.
Ma quel Signor che gastiga ogni folle
il fece pur venire a quel che volle.
(*O Salvatore*, vv. 137-144)

Le origini dell'ottava rima sono ancora un mistero: Guglielmo Gorni attribuiva l'invenzione a Giovanni Boccaccio;¹⁵ Armando Balduino, forse con più ponderazione, ipotizzava un

¹² Cfr. G. VARANINI, *Lamenti storici pisani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968, 57-63.

¹³ Cfr. M. LIMONGELLI, *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, Roma, Viella, 2019, 410-481.

¹⁴ Cfr. A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970, 239-251.

¹⁵ Cfr. G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I (1978), 79-94. Lo studioso accoglie e sviluppa l'ipotesi già espressa da M. PICONE, *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in M. COTTINO-JONES-E.F. TUTTLE (a cura di), *Boccaccio: secoli di vita*, Ravenna, Longo, 1977, 53-65.

possibile sviluppo a partire della stanza della ballata.¹⁶ Una terza via, ancora non esplorata dalla critica, è quella di una derivazione indiretta dal serventese. L'ipotesi, che ho esposto in un capitolo della mia tesi e che, in attesa di una definitiva sistemazione, qui mi limito ad accennare, si basa sull'esistenza di una particolare variante metrica, il serventese bicaudato, a schema AAAbAb,¹⁷ il cui unico esempio trecentesco d'argomento politico, ovvero *O alto re di gloria, per tuo onore*,¹⁸ è guarda caso una cronaca di guerra. Si potrebbe infatti pensare a *O alto re di gloria*, e in generale alla forma bicaudata, come a una sorta di anello di congiunzione evolutiva tra il serventese e il cantare, o meglio, alla prima documentata conseguenza di una maggiore esigenza narrativa da parte della tradizione performativa; un tentativo intermedio, un vicolo cieco che in qualche modo aprì la strada al felice avvento dell'ottava rima.

¹⁶ Cfr. A. BALDUINO, «*Pater semper incertus*»: ancora sulle origini dell'ottava rima», in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, 93-140.

¹⁷ La forma è assente nella *Summa* di Antonio da Tempo, mentre appare nella trattazione più tarda di Gidino da Sommacampagna; segno forse di un suo sviluppo attorno alla metà del secolo. Un esempio di questa rara versione di serventese, d'argomento morale, è edito in C. LORENZI BIONDI, *Nuovo lamento è d'un peccatore. Edizione critica di un lamento in forma di serventese bicaudato ordinato per Saligia (e intonato)*, in AA.VV., *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, 201-226.

¹⁸ L'edizione integrale del serventese è ancora quella di A. MEDIN, *La resa di Treviso e la morte di Cangrande I della Scala. Cantare del secolo XIV*, Venezia, Visentini, 1886.