

**CHE DIFFERENZA C'È TRA COMMENTARE LA POESIA
MODERNA E COMMENTARE LA POESIA MEDIEVALE
(con esempi dalle Rime di Dante)**

1.1

Com'è chiarito nel titolo, nelle pagine che seguono *non* parlerò della differenza che c'è tra la poesia moderna e la poesia medievale. Anche ammesso che fosse possibile distinguere con nettezza tra queste due età della poesia, il che è già dubbio, ci vorrebbe un discorso molto più lungo di quello che farò, e che avrebbe un senso o tenendosi su un piano puramente astratto oppure, al contrario, allineando una lunga serie di esempi, in modo da poter contare su una casistica rappresentativa. Non farò nessuna delle due cose. Cercherò invece di dire in che senso i problemi che s'incontrano commentando la poesia medievale sono diversi da quelli che s'incontrano commentando la poesia moderna, quali sono le domande che bisogna porsi nei due casi, a che cosa bisogna fare attenzione, e che cosa è bene dire o è bene tacere al lettore. Naturalmente, un discorso simile presuppone una certa idea di che cosa siano la poesia moderna e la poesia medievale. Ma anche questi sono presupposti che non nascono da una 'visione', e men che meno da una teoria, ma da semplici esperienze di lettura. Il piano, se vogliamo dirlo in una formula, è quello superficiale dei fenomeni, non quello delle essenze.

La mia posizione nel considerare questo problema non sarà una posizione neutrale. Le poche pagine iniziali relative alla poesia moderna sono in funzione del discorso sulla poesia medievale e sulle *Rime* di Dante

che occupa la gran parte del saggio. Commentando le *Rime* e parlando del commento che stavo scrivendo in conferenze, lezioni, seminari, o conversando con i colleghi, ho constatato che il modo migliore per capire che cosa bisogna fare, quale atteggiamento critico bisogna tenere di fronte a una poesia medievale è prendere il problema da lontano e vedere quello che si fa, quello che tutti noi facciamo (anche chi non fa di mestiere il critico letterario o lo storico della letteratura) di fronte a una poesia moderna. Si tratta infatti di due atteggiamenti molto diversi, e capire perché sono e devono essere diversi può aiutarci anche a capire qualcosa circa la natura della poesia in queste due età della letteratura.

1.2

In linea di principio, le difficoltà che incontriamo leggendo una poesia scritta negli ultimi due secoli sono di due tipi: difficoltà di linguaggio o difficoltà di concetto; e molto spesso, naturalmente, difficoltà di linguaggio e difficoltà di concetto insieme.

Le difficoltà di linguaggio sono familiari a chiunque abbia un'esperienza anche superficiale della poesia moderna. Spesso sono la cosa più evidente, nel senso che la poesia moderna sembra essere precisamente quel genere letterario nel quale le normali convenzioni linguistiche vengono bandite quasi per principio. Anche se di molte poesie moderne non si riesce a capire il significato, nessuno sembra stupirsi troppo di questo strano fatto: un puro atto di comunicazione come la scrittura – sancito dalla *pubblicazione* di questi scritti – che non si cura di essere comprensibile. Evidentemente perché l'oscurità non è un accidente ma un fatto, un elemento sostanziale di questo genere letterario. Naturalmente, anche generi come il teatro e il romanzo seguono delle convenzioni loro proprie, convenzioni che nel corso della modernità sono sempre più andate allontanandosi dalla 'normalità' che definisce il senso comune: onde un teatro sperimentale difficile da guardare e un romanzo sperimentale difficile da leggere. Ma la distanza tra queste convenzioni e quello che possiamo chiamare l'uso razionale-discorsivo del linguaggio è meno grande. Nella poesia, invece, la ricreazione del linguaggio è una parte preponderante dell'intenzione artistica, tant'è vero che temi triti e banali come l'amore o la morte possono essere rivitalizzati attraverso un nuovo modo, una nuova

forma dell'espressione: non è importante la trama del racconto, è importante il modo in cui si racconta.

Quando parlo di un linguaggio difficile non mi riferisco tanto all'uso di parole incomprensibili o strane. Certo, la mancata comprensione può derivare dal fatto che il poeta fa un uso meta- o infra-linguistico del linguaggio, riducendo le parole a suoni (come fanno i futuristi: «titò tità titen tenn...»), o creando parole che non esistono nella lingua comune, o adoperando parole o frasi straniere senza darne la spiegazione (Pound, Eliot, Marinetti: «dedalo seta azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh»). Questo può accadere, ma accade di rado, e soprattutto accade in un periodo circoscritto della poesia tra Otto e Novecento. La vera difficoltà sta altrove, e cioè, schematizzando, in due caratteri peculiari del linguaggio poetico moderno.

Il primo è la sintassi dei pensieri, cioè il modo in cui le parole e le frasi sono unite insieme. I poeti moderni possono parlare infatti in modo logico e consequenziale, così come facciamo nel linguaggio quotidiano. Ecco per esempio una delle più belle poesie di Brecht (*Die Nachtlager*) :

Ho sentito dire che a New York
all'angolo della 26^a strada e di Broadway
nei mesi invernali ogni sera c'è un uomo
e ai senzatetto che si radunano
pregando i passanti procura un giaciglio per la notte.

Con questo il mondo non cambia,
le relazioni fra gli uomini non migliorano,
l'epoca dello sfruttamento non è per questo più vicina alla fine.
Ma a qualcuno non manca un giaciglio per la notte,
il vento viene tenuto lontano da loro per una notte,
la neve destinata a loro cade sopra la strada.

Ma tu che leggi, uomo, il libro non metterlo da parte.

A qualcuno non manca un giaciglio per la notte,
il vento viene tenuto lontano da loro per una notte,
la neve destinata a loro cade sopra la strada.
Ma con questo il mondo non cambia,
le relazioni fra gli uomini per questo non migliorano,
l'epoca dello sfruttamento non è per questo più vicina alla fine.

Naturalmente, pur essendo ‘chiara come la prosa’, questa è tutt’altro che semplice prosa, e basta vedere la simmetria con la quale le affermazioni fatte nella prima parte del testo vengono ripetute e capovolte nella seconda. Ecco un artificio retorico insieme semplice e geniale che allontana o meglio solleva quest’uso del linguaggio dal linguaggio della comunicazione quotidiana, non-artistica. Ma l’articolazione del pensiero è chiara, addirittura rigorosa, matematica. Se togliamo l’artificio retorico, quella che rimane è, davvero, *plain prose*, cioè un componimento poetico che si stacca dal linguaggio ordinario soltanto perché l’autore va arbitrariamente a capo dopo un certo numero di parole. È il caso per esempio di questa poesia di Caproni (*Scalo dei fiorentini*) :

Li ho visti tutti. Sedevano
(le gambe penzoloni)
sulla spalletta. C’era
Otello, il Decio, il Rosso,
l’Olandese. Il Vigevano.
C’erano altri... I nomi
li ha con sé il vento. Tenevano
le mani sotto le cosce
e tacevano. Gialla,
o verde, o d’altra
tinta (anche i colori
li prende il vento), avevano
la maglia da barcaiolo
da sempre [...].

Anticipando un po’ rispetto a quanto diremo più avanti, è importante notare che questa possibilità – questa estrema semplicità, questa indistinzione tra prosa e poesia – non si dava ai poeti premoderni: nei loro componimenti, *almeno* le regole della prosodia (misura dei versi, rime) sono sempre rispettate (quando non lo sono, ciò che si ottiene non sono ‘versi liberi’ bensì prosa rimata). Nel Medioevo, la poesia-prosa ha per esempio questo aspetto :

Huom che si ferma solo al suo piacere,
e che sol crede verità vedere,
o gl'è superbo, o leggier senno il regge,
perché raxon, non volontà, fa legge¹.

Questa oggi non la chiameremmo poesia ma motto, o stornello, o slogan: ma a distinguerla chiaramente dalla prosa-prosa stanno comunque la misura dei versi (endecasillabi) e le rime.

La chiarezza di Brecht o la prosaicità di Caproni sono però piuttosto l'eccezione che la regola. La poesia contemporanea parla più spesso così (Paul Celan, *Todesfuge*) :

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng.

Nero latte dell'alba noi lo beviamo la sera
noi lo beviamo al pomeriggio e al mattino lo beviamo la notte
noi beviamo e beviamo
noi scaviamo una tomba nell'aria chi vi giace non sta stretto.

Che cosa significa « latte nero dell'alba » ? E chi beve quel latte ? Chi sono i « noi » in nome dei quali parla Celan ? E qual è il vero significato dell'immagine, dato che si capisce subito che si tratta di una metafora, che non c'è in realtà nessun latte, e nessun *noi* che lo beva ?

Oppure prendiamo un caso ancora più complesso. Non una semplice metafora, un'immagine, ma una serie di predicati che sono, dal punto di vista logico, inammissibili :

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

¹ Graziolo Bambaglioli, *Trattato delle volgari sentenze*, in L. Frati (ed.), *Rimatori bolognesi del Trecento*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1915, p. 21 (n. 32).

6

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
Ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
Zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: ich bin².

Qui ogni singolo verso, ogni singolo nesso tra le parole apre un problema. Com'è possibile *accrescere lo spazio col proprio respiro* ? Come può, un uomo, *rintoccare* ? Evidentemente, queste espressioni non vogliono essere interpretate alla lettera: vogliono evocare un sentimento, un'immagine piuttosto che comunicare un concetto. Evidentemente, in poesia hanno diritto di cittadinanza, e senza che vengano date ulteriori spiegazioni, un «latte nero della sera» e un invito a « farsi vino ».

1.3

Non domandiamoci, per ora, come mai questo sia possibile. Constatiamo invece che questo non è l'unico tipo di difficoltà relativa al linguaggio che s'incontri nella lettura della poesia moderna. C'è dunque una difficoltà legata alle parole e all'accostamento delle parole (« latte nero dell'alba »). Ma, in aggiunta a questo, la poesia moderna tende spesso a servirsi di immagini che sono sì articolate in maniera chiara, sono sì comprensibili senza grossi problemi, ma lasciano in dubbio circa il loro

² Traduzione di A. Lavagetto (R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, Torino, Einaudi, 2000, p. 397 : « Tacito amico delle molte lontananze, senti / come lo spazio accresci ad ogni tuo respiro. / Con le fosche campane nella cella oscillando / rintocca anche tu. Ciò che ti consuma / diverrà forza grazie a questo cibo. / Tu entra ed esci dalla metamorfosi. / Qual è la tua esperienza che più duole? / Se t'è amaro il bere, fatti vino. / In questa notte in cui tutto trabocca / sii magica virtù all'incrocio dei tuoi sensi, / dei loro strani incontri sii tu il senso. / E se il mondo ti avrà dimenticato, / di' alla terra immobile : Io scorro. / All'acqua rapida ripeti: Io sono »).

significato all'interno del testo. Perché il poeta le usa ? Che rapporto hanno con ciò che il poeta vuol dire su di sé o sulla sua visione del mondo ? Perché, ad esempio, in una delle sue poesie più famose (*The Whitsun Weddings*), Philip Larkin racconta del suo viaggio verso Londra a bordo di un treno sul quale a ogni stazione salgono nuove coppie di sposi novelli salutati dai parenti e dagli amici rimasti sul marciapiedi ? Che cosa vuol dire il finale della poesia ? Che cosa « contiene », come dice Larkin senza spiegare, « questo effimero incontro di viaggio » ?

I thought of London spread out in the sun,
Its postal districts packed like squares of wheat:

There we were aimed. And as we raced across bright knots of rail
Past standing Pullmans, walls of blackened moss
Came close, and it was nearly done, this frail
Travelling coincidence; and what it held
Stood ready to be loosed with all the power
That being changed can give. We slowed again,
And as the tightened brakes took hold, there swelled
A sense of falling, like an arrow-shower
Sent out of sight, somewhere becoming rain.

È chiaro che il poeta non vuole semplicemente descrivere una 'normale' domenica di Pentecoste su un normale treno per Londra. È chiaro che c'è qualcosa di speciale e di significativo in questa domenica, in questo viaggio, qualcosa che ha che fare con la vita del poeta ma che il poeta non esplicita mai. La rappresentazione è, in sé, chiarissima; ma il suo significato è diverso da quello che appare a prima vista, è più profondo, più intimamente legato all'esperienza della voce narrante. Insomma, anche qui la poesia suggerisce piuttosto che dire, e suggerisce uno stato d'animo piuttosto che un concetto. Per farlo diventare concetto, per spiegare questo stato d'animo, il passo da compiere è quello più ovvio, e cioè cercare di sapere qualcosa sulla vita e sull'opera dell'autore. Può essere utile, cioè, sapere che Larkin viveva in provincia, a Hull, e che andava abbastanza di rado a Londra; che a Hull viveva da solo, non essendosi mai sposato; ed è utile sapere che spesso, nelle sue poesie, ritorna il tema di una vita, per dirla con Montale, vissuta al cinque per cento, una vita inadempita, non riscaldata da affetti : « the good not done, the love not given » (*Aubade*). Illuminato questo contesto, anche l'atmosfera della poesia e lo stato

d'animo che l'ispira diventano più chiari, e si chiarisce anche il concetto, l'idea che, per così dire, giustifica questa altrimenti irrilevante serie di incontri, questa cronaca domenicale.

Un linguaggio chiaro, una sintassi dei pensieri simile a quella che si trova nel discorso non artistico, nella comunicazione quotidiana. Ma, in contrasto con questa chiarezza, un'immagine, una *cosa* che sembra rimandare a un significato ulteriore rispetto a quello espresso dalla lettera del testo. L'idea simbolista delle corrispondenze o quella eliotiana del correlativo oggettivo cercano di descrivere, di stringere dappresso, in fondo, questa stessa situazione. Esistono esperienze o esistono, appunto, cose, oggetti, che esprimono un'essenza – l'essenza di un sentimento o di un'idea – con più verità di quanto non facciano parole chiare e inequivocabili, e il grande poeta è quello che è capace di vedere questi rapporti, questi legami di contiguità nascosti tra qualcosa di profondo che resta non detto e l'universo delle cose visibili (per esempio la *Pantera* di un'altra celebre poesia di Rilke) o esperibili (per esempio la gita a Londra di Larkin).

1.4

Questo era il primo genere di difficoltà che deve affrontare il lettore della poesia moderna: difficoltà di varia natura, ma sempre legate al linguaggio. Leggiamo adesso una delle più belle e più celebri poesie di Baudelaire, *La vie antérieure* :

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,

Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

Questo sonetto è diviso in due parti diseguali. Prima, c'è una lunga descrizione di una vita trascorsa (immaginata ?) in quello che sembra essere una specie di paradiso tropicale. Poi c'è un verso finale in cui si parla di «un segreto doloroso» che fa languire, che uccide a poco a poco il poeta. Qui le parole sono perfettamente chiare. Quello che è strano, a parte il *décor* tropicale (ma anche di questo bisogna chiedersi ragione: evidentemente non è qualcosa di reale al modo in cui lo era il treno di Larkin), è il fatto che la poesia finisce proprio sul più bello, che non ci dice qual è questo segreto doloroso; quello che è strano è il salto logico tra la descrizione idilliaca dei primi dodici versi e il colpo di scena degli ultimi due.

Facciamo subito un altro esempio. La poesia *Rue Descartes* di Miłosz è costruita in modo simile: una lunga, piana descrizione e un finale inaspettato, che sembra non avere nulla che fare con tutto ciò che precede. C'è all'inizio il ricordo della giovinezza passata a Parigi insieme ad altri immigrati: la povertà, la vergogna per i costumi barbari dei luoghi da cui il poeta e i suoi compagni provengono, lo stupore per la grande città, la «capitale del mondo»; e c'è poi l'immagine del poeta che torna negli stessi luoghi verso la fine della sua vita e riflette non tanto sulla caducità delle cose quanto sulla saggezza che deriva dall'averle viste cadere³:

Appoggio di nuovo i gomiti sul granito del lungofiume
come se fossi tornato da un viaggio nei paesi sotterranei
e avessi d'improvviso visto in moto nella luce la ruota delle
stagioni
là dove sono caduti gli imperi e quelli che vivevano sono morti.
E non c'è più né qui né altrove la capitale del mondo.
E a tutti i costumi abbattuti è stata resa la loro buona reputazione.
E so ormai che il tempo delle generazioni umane è diverso da
quello della terra.

Poi c'è il ricordo di una cattiva azione:

E dei miei peccati gravi uno è quello che meglio ricordo:
percorrendo una volta un sentiero nel bosco lungo un ruscello

³ C. Miłosz, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 175-76.

gettai una grossa pietra su una serpe d'acqua attorcigliata nell'erba.

Ebbene, questo episodio ha avuto, agli occhi del poeta, conseguenze smisurate, cioè ha deciso, alla lettera, dell'andamento della sua vita; la poesia si conclude infatti così :

E ciò che mi è capitato nella vita è stato la giusta punizione
che prima o poi raggiunge chi infrange il divieto.

Ora, perché l'io che parla nella *Vie antérieure* racconta di una vita anteriore che, chiaramente, non può aver vissuto ? Di un paradiso tropicale nel quale non può essere stato ? E qual è il suo segreto ? Qual è il peccato di Miłosz, e qual è il rapporto tra questo peccato e la storia raccontata nei versi precedenti ? E quale sarebbe il divieto che il poeta ha infranto, e perché a un'azione così irrilevante corrisponderebbero conseguenze così gravi («ciò che mi è capitato nella vita») ? Le due poesie non rispondono a queste domande. Obbligano il lettore a porsi queste domande, *tendono* a queste domande ma non danno indizi su come rispondere. Il senso preciso, dunque, ci sfugge. Ma – e questo è il punto – è probabile che l'effetto poetico, ciò che ci conquista, ci sorprende, ci commuove, vada cercato precisamente in questo vuoto che si apre tra ciò che la poesia dice e ciò che sembra, confusamente, voler significare. Il *non capire esattamente* non toglie bellezza al testo; al contrario, la sensazione della bellezza deriva proprio dalla difficoltà del concetto, dal suo restare vago, opaco, dal fatto che noi intravediamo una risposta ma non riusciamo a fissarla, a tradurla in parole, non più di quanto ci sia riuscito – cioè non più di quanto abbia voluto riuscirci – l'autore.

1.5

Chi commenta la poesia post-romantica cerca dunque di dare delle risposte plausibili a domande di questo genere. Sarà chiaro a questo punto perché è difficile che la sua spiegazione possa senz'altro essere accettata come *vera*. Le poesie post-romantiche sono dei testi aperti e non delle equazioni da risolvere: non c'è una sola risposta alla domanda « Qual è il segreto doloroso di cui si parla nella poesia di Baudelaire » o « Qual è il vero peccato di Miłosz », o « Quali sono i pensieri troppo profondi per le lacrime » su cui si chiude una celebre poesia di Wordsworth. È più

probabile che la spiegazione del critico sia *interessante*, cioè capace di rivelare qualcosa – un aspetto del testo, o del carattere dell'autore, oppure qualcosa che riguarda la vita di tutti – che sino ad allora non avevamo visto; oppure può essere una spiegazione *ampia*, cioè capace di dar conto non solo di quel particolare testo o di quel particolare dettaglio ma di un'intera atmosfera spirituale, e anche di aprirci gli occhi su cose che con il testo in questione c'entrano solo marginalmente.

Per raggiungere questo risultato il critico potrà usare – come ho anticipato – la sua competenza sulla personalità dell'autore, o sul periodo storico in cui l'autore ha vissuto, o sulla poesia che si scriveva in quegli anni. Per esempio, sarà bene che il commentatore di *La vie antérieure* abbia una buona conoscenza della letteratura pubblicata in Europa nei decenni che precedono Baudelaire, perché l'idea della fuga dalla civiltà, del ritorno alla natura, è appunto un'idea per eccellenza romantica (nei commenti si cita una descrizione molto simile del « bonheur suprême » nella *Mademoiselle de Maupin* di Gautier), un'idea che Baudelaire recupera per dimostrarla falsa: un « segreto doloroso » accompagna il poeta persino in questo luogo da fiaba. E sarà bene che il commentatore di *Rue Descartes* sappia qualcosa della vita e delle idee di Miłosz, della sua giovinezza in Lituania, del dopoguerra in Polonia, dell'esilio negli Stati Uniti, della sua fede cristiana: ciò lo aiuterà a capire la saggezza vantata nella parte centrale della poesia (« E so ormai che il tempo delle generazioni umane è diverso da quello della terra ») e l'irrazionale senso di colpa, il senso del peccato, su cui la poesia si chiude.

Ma per quanto acute esse siano, queste spiegazioni non chiuderanno il discorso, non renderanno impossibili altre spiegazioni diversamente interessanti o profonde o ampie, perché il significato di queste poesie non è univoco e, se non si potrà sempre vedere meglio, si potrà sempre vedere diversamente. Perciò, quando gli scettici chiedono « Ma che cosa c'è ancora da dire su Baudelaire ? O su Montale ? », la risposta che bisogna dare è questa : che l'interpretazione delle loro opere non è un problema che si possa risolvere una volta per tutte, *non solo* perché (come tutti sono pronti a riconoscere) lettori diversi, per esempio perché appartengono ad epoche diverse, possono trovare in esse significati a cui altri non avevano pensato, ma soprattutto perché ogni nuovo lettore può *usare* quelle poesie per dire qualcosa che gli sta a cuore, cioè può adoperarle non come fini – come oggetti da spiegare, interpretare – ma come mezzi : può discutere del loro

valore di verità come se fossero paragrafi di filosofia morale (quello che fa, ad esempio, Brodskij nelle sue letture di Auden o di Rilke, o Rorty nel suo saggio su *Aubade* di Larkin). E mentre il fine – il testo – è uno, i mezzi possono servire a molti scopi, a molte letture e ipotesi diverse: di qui l'apertura, l'infinita interpretabilità delle migliori poesie moderne.

Dato che qui non ci occupiamo dell'essenza ma solo dei fenomeni, possiamo rispondere sbrigativamente alla domanda più difficile, e cioè per quale ragione, e in seguito a quali mutamenti del pensiero e della sensibilità la poesia moderna ha assunto le caratteristiche che qui ho brevemente descritto. Queste trasformazioni sono legate ovviamente a quella che i manuali chiamano 'rivoluzione romantica'. *In superficie*, questa rivoluzione ha un carattere soprattutto espressivo. La crisi della norma classica lascia campo libero ai punti di vista e agli stili individuali, il che vuol dire che ciascuno ha diritto non solo alla propria visione del mondo ma anche al proprio idioletto: si è vaghi e si è oscuri perché si è assolutamente personali, perché le parole devono poter esprimere una differenza specifica, una soggettività specifica che il linguaggio comune non è in grado di dire. *In profondità*, l'autonomia dell'espressione, l'espressione liberata dalle convenzioni, riflette un atteggiamento problematico, non pacificato nei confronti del mondo. La chiarezza classica era il modo attraverso il quale gli scrittori rendevano omaggio alla verità delle cose: le parole esprimevano in maniera adeguata una realtà che lo scrittore e il lettore potevano condividere. I moderni ignorano questa fiducia. Non solo le parole della tradizione non dicono più la verità sulle cose, ma viene messa in discussione l'idea stessa di verità, di realtà oggettiva che il linguaggio dovrebbe imitare. Non tutto è trasparente; c'è un segreto, un nucleo oscuro nella vita umana, e la poesia è appunto il genere letterario che più gli si approssima, che riesce meglio a dire quel nucleo.

1.6

Se sulle ragioni ideali di questa trasformazione si potrebbe discutere a lungo, quello che conta per noi, per il nostro discorso su come si commenta la poesia, non è tanto la trasformazione in sé quanto le sue conseguenze pratiche. Come abbiamo visto, il lettore moderno si trova spesso di fronte a poesie difficili da capire sia perché le parole, gli enunciati che il poeta scrive non sembrano avere senso alla luce delle normali

convenzioni linguistiche (il « latte nero della sera ») o logiche (l'uomo che « si fa vino ») sia perché le immagini che il poeta adopera sembrano prive di senso in quel determinato contesto, e sia perché c'è un significato ulteriore, al di là della lettera, cui la poesia allude, ma che non rivela. In tutti questi casi è come se la condivisione del messaggio, il farsi capire dagli altri, fosse meno importante rispetto all'esprimere con libertà e verità la propria visione. E prendiamo ancora un esempio che è insieme semplice ed estremo, un caso in cui l'oscurità dipende dal fatto che le circostanze, gli antefatti, e insomma il contesto dell'enunciato resta in ombra. Così comincia un sonetto di Auden :

Simple like all dream wishes, they employ
The elementary language of the heart,
And speak to muscles of the need for joy.

Chi sono questi *they*? La poesia non ha titolo, e il poeta non lo spiega da nessuna parte. Dato che *they* può essere maschile, femminile o neutro, possono essere « uomini, donne o sassi ». Per capirci qualcosa, il traduttore Carlo Izzo non ha potuto fare altro che domandare all'autore, e Auden gli ha « fornito la parola della Sfinge : quello *they* sta per “le canzonette dell'annata”. Si noti come – aggiunge giustamente Izzo – alla luce di questa spiegazione tutto diventi lampante, anche troppo⁴ ». Qualcosa del genere succede in questa poesia di Vittorio Sereni. La prima versione suonava (piuttosto oscuramente) così :

E tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

Una seconda versione lascia intatto il testo ma gli premette quattro versi che spiegano chi sia quest'ombra che corre – un prigioniero del campo

⁴ W.H. Auden, *Poesie*, a cura di C. Izzo, Parma, Guanda 1952, p. XXIV.

di concentramento algerino in cui anche Sereni è rinchiuso ; e la corsa è una 'fuga sulla fascia' durante una partita di calcio:

Rinascono la valentia
e la grazia.
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri :
specie in quello
laggiù che gioca all'ala.
O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

Qui la revisione mira a togliere ambiguità al testo, lo colloca in una situazione precisa (a Auden sarebbe bastato, per raggiungere lo stesso scopo, dare un titolo alla sua poesia: *Le canzoni*, o qualcosa di simile). Se questa revisione migliori o peggiori la poesia è irrilevante: quel che conta è che la poesia di Auden e quella di Sereni 'prima versione', pur essendo scritte in uno stile piano, comprensibile, parafrasabile, tacciano al lettore un dato fondamentale per la comprensione.

Tutto questo ci aiuta a capire, ora, di quali competenze e di quali abilità abbia soprattutto bisogno chi commenta delle poesie moderne. Dato che la storia letteraria degli ultimi due secoli è un rapido succedersi di scuole, indirizzi, mode, è chiaro che egli dovrà avere un po' di confidenza con lo stile del tempo, per poter situare l'autore e la poesia che gli stanno di fronte in un momento storico e in un luogo, e per esempio per non stupirsi troppo di bizzarrie e artifici di stile che appartengono a un'intera generazione o, viceversa, per saper vedere in che modo una personalità originale assorbe e supera l'esempio dei suoi contemporanei. In questo senso, la conoscenza degli 'ismi' è sempre utile anche per la comprensione degli individui: la descrizione dello stile simbolista (Spitzer) permette di capire meglio Valéry; la descrizione dello stile neorealista (Siti) permette di capire meglio Scotellaro. Questa competenza contestuale è importante, ma non veramente necessaria, perché la voce dell'autore non si lascia mai

assimilare agli 'ismi' che la circondano: tant'è vero che eccellenti letture di poesie moderne sono state date da pensatori e scrittori che non hanno alcuna particolare conoscenza del contesto storico e storico-letterario al quale la poesia appartiene. Le poesie moderne, se sono poesie di valore, hanno una forza, una personalità tale da non dover essere necessariamente comprese *sullo sfondo* di una retorica o dello stile dell'epoca. Perciò, come ho accennato, le ricerche che un commentatore di poesia moderna deve fare riguardano soprattutto la vita dell'autore e le altre sue opere. Dal momento che la poesia moderna è il genere della libera espressione di un'idea o di un sentimento autenticamente provato, c'è da aspettarsi che tale idea o sentimento abbia radici in una piega del carattere o della biografia dell'autore, e c'è da aspettarsi che anche nelle altre sue opere si possano cogliere i riflessi di quest'idea o sentimento: si pensi ai motivi che ricorrono nei *Canti* di Leopardi o nei *Fiori del male*.

Viceversa (anticipo qui un punto che svolgerò meglio più avanti), verità e originalità non sono qualità molto presenti nella poesia premoderna, in particolare nella poesia medievale. La quantità di 'vita vera' che gli autori riversano nella loro opera non è molto grande. Perciò, voler interpretare – per esempio – le poesie dei trovatori alla luce del poco che sappiamo sulla loro esistenza è molto rischioso: non è detto che tra vita e opera ci sia quello stesso legame, quasi un'identificazione, che oggi consideriamo normale. In parole povere, non è detto che una poesia triste (o allegra) corrisponda al vero stato sentimentale dell'autore, e insomma nessuno ci garantisce che questi versi di Cavalcanti,

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,
che l'anima si briga di partire,
e li sospir' che manda 'l cor dolente
mostrano agli occhi che non può soffrire.

siano stati scritti in un momento di angoscia tale da far temere seriamente al poeta di essere a un passo dalla morte. E si è persino dubitato (lo hanno fatto anche i contemporanei di Dante e Petrarca) circa la verità, la storicità degli amori di Dante e Petrarca: erano donne reali, Beatrice e Laura? O solo simboli? E certo l'amore dei trovatori non era quello che noi oggi chiamiamo amore. Invece le *Birthday Letters* di Ted Hughes sono davvero per Sylvia Plath, e sono poesie d'amore: e – non ne dubitiamo neppure per

un attimo mentre le leggiamo – dicono la verità sullo stato d'animo di chi le ha scritte.

In un certo senso, dunque, la *ratio* che spiega la poesia antica è più vicina a quella che spiega certe moderne *canzoni* pop – le canzoni moderne più disimpegnate e banali, non quelle dei cantautori – che a quella che spiega le *poesie* moderne. Anche nelle canzoni i sentimenti che vengono espressi sono spesso sentimenti stereotipati, la cui relazione con la vita vera dell'autore è perlomeno mediata. Di solito, l'autore si finge un'esistenza immaginaria, modellata su quella dei poeti o dei cantanti che l'hanno preceduto, interpreta un ruolo (*Rollenlyrik* è il nome che in tedesco si dà appunto a questa lirica 'di personaggi' che non coincidono con l'io dell'autore). Molto, se non tutto, è repertorio. Possiamo dire insomma, azzardando una considerazione sull'essenza e non più soltanto sui fenomeni, che la lirica è nell'età moderna, mentre *non* è ancora, nell'età medievale, lo spazio, il genere letterario in cui si esprime una libera e personale visione del mondo. Perché ciò si verifichi, perché il repertorio si dissolva e la lirica diventi, con le parole di Wordsworth, il « libero traboccare di un sentimento potente », occorrerà una lenta evoluzione, e l'accelerazione romantica.

2.1

Concluso il discorso sulla poesia moderna, facciamo adesso un salto all'indietro di qualche secolo e domandiamoci come – come diversamente – dev'essere commentata la poesia medievale, e le *Rime* di Dante in particolare. Bisogna dire innanzitutto che per il commentatore della poesia medievale le difficoltà possono cominciare addirittura *al di qua* dei testi. I poeti moderni pubblicano i loro libri di poesia, cioè firmano non soltanto i singoli testi che li compongono ma anche i libri stessi, dando loro un titolo (ed eventualmente dei titoli di sezione) e un ordinamento. Il fatto che molte opere premoderne *non* abbiano un titolo, o che il loro titolo sia diverso da quello che si è imposto nella tradizione (non solo *Rerum vulgarium fragmenta* non è la stessa cosa di *Canzoniere*, ma neppure *De principatibus* è lo stesso di *Principe*) non è una cosa che debba preoccupare troppo il commentatore, anche se è una cosa che è bene non dimenticare, non foss'altro che per evitare di attribuire all'autore intenzioni, cognizioni o orientamenti culturali che non potevano essere i suoi (è probabile che saremmo tutti meno propensi a leggere le poesie di Petrarca come un

romanzo o come un diario se sulla copertina ci fosse scritto, come dovrebbe, *Fragmenta* piuttosto che *Canzoniere*). Invece il problema dell'ordinamento dei testi è un problema reale perché in assenza di autografi, che lo si voglia o no, ogni ordinamento finisce per contenere un giudizio sia sui rapporti che sussistono fra i diversi testi che compongono il libro sia sulla loro cronologia relativa (a meno che, s'intende, non si opti per soluzioni neutre come l'ordinamento alfabetico, o la suddivisione per genere metrico: ma anche questo in fondo è un giudizio).

Le *Rime* di Dante sarebbero, a rigore, tutte le poesie composte da Dante. Di fatto, gli studiosi chiamano *Rime* solo una parte di questo *corpus*, e cioè tutte le poesie volgari di Dante che non sono comprese nella *Vita nova* e nel *Convivio*. Questa definizione negativa (tutto ciò che non è compreso in) fa subito capire in che termini si ponga il problema dell'ordinamento. Per le prove che abbiamo, non solo non esistono autografi delle *Rime*, ma Dante non sembra aver dato ad esse alcun ordine riconoscibile. È un notevolissimo 'resto' che l'autore non si è curato di riordinare, di organizzare in un libro così come farà invece mezzo secolo più tardi Petrarca. Di qui il problema, la necessità di decidere secondo quale ordine stampare i testi. Il commentatore che si fidi senza battere ciglio delle edizioni critiche, rinunciando al parere personale, si trova qui ad un'*impasse*: perché le due edizioni critiche esistenti danno al problema soluzioni opposte (e infatti i commentatori di solito non rinunciano al giudizio, e propongono piccole o grandi rettifiche all'ordinamento vulgato). Michele Barbi ha tentato di ricostruire una cronologia raccogliendo le poesie in sezioni ciascuna intitolata a un momento della vita (*Rime del tempo della « Vita nova »*) o della carriera di Dante, o a un 'genere' (*Rime allegoriche e dottrinali*). Domenico De Robertis ha rifiutato queste ipotesi sulla cronologia e alla luce della tradizione manoscritta ha cercato di ricostruire il 'libro' delle *Rime* di Dante non nella forma in cui esso è stato concepito dal poeta (perché un libro così fatto «non è mai esistito nella mente di lui»⁵) ma nella forma in cui l'hanno conosciuto i più antichi lettori: ha cercato cioè di ridarci le *Rime* nella successione in cui probabilmente le leggevano i lettori trecenteschi.

Non è importante sapere chi dei due abbia ragione : si tratta in tutti e due i casi di ipotesi che potranno essere meglio o peggio giustificate, ma che

⁵ D. De Robertis, *Deus qui...* (per una 'canzone' di Dante), in «Modern Philology», CI 2 (2003), pp. 189-203 (a p. 189 nota 1).

molto difficilmente potranno essere provate vere (o false). Quello che è importante è porsi il problema e, in ogni caso, tenere conto anche nel commento dei nessi che sicuramente sussistono tra coppie o terne di testi che andranno perciò stampati e letti consecutivamente: i due sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*, dato che il secondo è la continuazione e la confutazione del primo; o le due canzoni *Io son venuto* e *Al poco giorno*, che se pure, ragionando in astratto, potrebbero risalire ad epoche diverse, sono identiche sia nell'ambientazione invernale sia nell'omaggio a una donna paragonata o assimilata a una pietra, dunque evidentemente il frutto di uno stesso momento compositivo.

Prestare attenzione alla forma interna dei libri è dunque opportuno sia che si tratti di poesia antica o medievale sia che si tratti di poesia moderna. L'unica fondamentale differenza è che mentre nel secondo caso, normalmente, la struttura del libro è stata pensata dall'autore, nel primo la struttura, la successione dei testi viene decisa dall'editore. Naturalmente, l'editore può mantenersi fedele all'ordine che le poesie hanno nei manoscritti, che può essere un ordine significativo, cioè dotato di una direzione e di un significato, e può arrivare persino a ricostruire un perduto 'libro d'autore', o qualche sua parte. Ma è chiaro che chi commenta un libro così ricostruito dev'essere molto prudente, e limitare al minimo le congetture circa la cronologia relativa o circa il significato che questo o quell'altro accostamento possono avere. Questa avvertenza è particolarmente necessaria nel caso delle *Rime* di Dante.

Da un lato, come spesso capita, l'ordinamento proposto da Barbi è stato preso troppo sul serio, come se invece che di una sistemazione di comodo si trattasse di un percorso coerente, basato su dati di fatto concreti e non su congetture; e si è parlato, un po' come per il blu e il rosa di Picasso, di un periodo guittoneiano, poi di uno cavalcantiano, poi di uno arnaldiano, eccetera, a seconda dell'autore (Guittone, Cavalcanti, Arnaut Daniel) o dell'idea di poesia che avrebbe ispirato Dante in un dato momento della sua vita. Dall'altro lato, l'ordinamento proposto da De Robertis ha finito per suggerire ad alcuni l'ipotesi che tra le pieghe della tradizione non d'autore possa nascondersi il 'libro d'autore'. In tutti e due i casi si tratta di ipotesi non necessarie, troppo fiduciose circa la possibilità di stabilire una cronologia sulla base dello stile o circa la possibilità che i manoscritti conservino traccia di un (indimostrato e indimostrabile) disegno d'autore. Il commentatore delle *Rime* di Dante (ma, direi, il commentatore di quasi tutti

i libri di poesia premoderni) non commenta *un* libro di poesie ma un certo numero di poesie sui cui reciproci legami non sappiamo quasi nulla. Fare ipotesi, in questi casi, vuol quasi sempre dire sovrainterpretare, cioè attribuire agli autori intenzioni che questi non avevano ; e vuol dire anche, più in generale, dare al problema dell'organizzazione del libro, alla sua articolazione interna, un'importanza che gli scrittori premoderni non gli davano (in questo senso la nostra visuale è certamente influenzata, più ancora che dal modello di Petrarca, dall'idea romantica del libro di poesie come documento della vita d'un uomo, oppure come documento di una carriera: mentre è chiaro che né l'uno né l'altro modello sono applicabili alle poesie di Dante o dei suoi contemporanei).

2.2

Varcata la soglia del libro, conclusa cioè la riflessione sulla *forma* del libro di poesie (se di libro si tratta), il primo problema che il commentatore di poesia premoderna trova di fronte a sé è che il testo o i testi su cui lavora non sono sempre testi sicuri. Quando leggiamo *I fiori del male*, o *Le occasioni*, o anche gli *Inni sacri* di Manzoni, possiamo essere ragionevolmente certi di avere di fronte proprio le parole che il poeta ha scritto e pubblicato. Di norma, egli avrà consegnato un manoscritto o un dattiloscritto all'editore, e l'editore lo avrà stampato cercando di essere il più possibile fedele all'originale. Naturalmente, sviste o errori o volontarie manipolazioni ce ne possono essere anche nella tradizione di un autore moderno, e c'è addirittura una branca della filologia, la bibliografia testuale, che si occupa di questi problemi. Ma questi casi sono abbastanza rari. Invece, nel caso delle opere trasmesse prevalentemente attraverso manoscritti, questi errori e queste incertezze sono molto più frequenti.

Ce la potremmo cavare dicendo che anche questo, come la questione dell'ordinamento, è affare del filologo, dell'editore del testo, e che il commentatore lavora sull'edizione esistente declinando, come si dice, ogni responsabilità. Questo è in parte vero, perché quella dell'editore e quella del commentatore sono responsabilità distinte. Ma è anche vero che chi legge la letteratura antica deve sempre ricordare che quello che ha di fronte è un testo *ricostruito* sulla base della tradizione, e dunque non è mai un testo intangibile : l'editore può aver sbagliato, o si possono proporre lezioni che sono *almeno* tanto plausibili quanto quelle che l'editore ha adottato, e per

fare questo non è sempre necessario andare in biblioteca e rivedere i codici, cioè rifare daccapo il lavoro dell'editore. Se l'edizione è fatta bene, se è munita di buoni apparati, il lettore che abbia un po' d'esperienza può fare delle congetture – come si dice – *ope ingenii* senza muoversi dalla sua scrivania.

Si potrebbe credere che se un'opera ci è conservata in autografo, come il *Canzoniere* di Petrarca o il *Decameron* di Boccaccio, problemi di questo tipo non se ne possono porre: basta copiare. Ma copiare non è una cosa elementare come potrebbe sembrare, per esempio perché le convenzioni grafiche medievali sono diverse da quelle moderne, o perché i segni di punteggiatura non sono gli stessi, o perché non è sempre chiaro come interpretare la *scriptio continua* del manoscritto. Noi possediamo per esempio, nel codice degli abbozzi di Petrarca (Vaticano latino 3196), una redazione molto prossima alla definitiva del terzo *Triumphus Cupidinis*. Prendiamo i vv. 154-56 secondo l'edizione Ariani (la più recente edizione a cura di Vinicio Pacca ha tenuto conto delle rettifiche che qui propongo). Petrarca sta elencando le cose che ha imparato dall'amore:

e so come in un punto si dilegua
e poi si sparge per le guance il sangue,
se paura o vergogna avèn che 'l segua.

Ma che cosa significa che la paura e la vergogna *seguono* (ma in realtà il testo dice *segue*) il sangue? Non sarà invece il sangue a seguire anche nel tempo, nel suo spargersi e dileguarsi, la vergogna e la paura? La verifica sull'autografo toglie ogni dubbio. Nel codice degli abbozzi, infatti, Petrarca usa sì la forma abbreviata *chl*, da sciogliersi sempre *che 'l*, ma anche la forma non abbreviata *chel*, da sciogliersi talvolta come *che 'l* talvolta come *ch'el*: e qui, a carta 18 *verso*, Petrarca scrive chiaramente *chel*, anzi *ch el*, separando addirittura i due elementi, come per evitare fraintendimenti. Dunque il verso 156 va trascritto così: « se paura o vergogna avèn ch'el [= il sangue] segua ».

Trenta versi più avanti, ecco come si conclude il terzo *Triumphus Cupidinis* secondo le edizioni, che anche in questo caso riproducono l'autografo (184-87):

In somma so che cosa è l'alma vaga,
rotto parlar con subito silenzio,

che poco dolce molto amaro appaga,
di che s'ha il mèl temprato con l'assenzio.

L'ultimo verso vorrebbe dire : 'dalla quale situazione, dalla quale congiuntura l'amante trae miele misto ad assenzio'. Ma basta leggere, un po' più in alto sulla stessa carta del codice degli abbozzi, la variante alternativa che Petrarca propone a se stesso « e qual è 'l mel temprato con l'assenzio » per accorgersi che la lezione giusta è la seguente : « di che sa il mel temprato con l'assenzio », cioè, semplicemente, 'che sapore ha'.

E noi possediamo anche, naturalmente, la versione autografa 'definitiva' dei *Rerum vulgariū fragmenta* (Vaticano latino 3195). Anche qui si danno problemi della stessa specie di quello discusso, e non serve ora moltiplicare gli esempi. Richiamo invece l'attenzione sul fatto che persino il semplice passaggio dalla forma del libro manoscritto (l'autografo petrarchesco) alla stampa (le edizioni che leggiamo noi) può far sì che qualcosa dell'originale – dell'intenzione originaria dell'autore – vada perduto. Ecco il sonetto 23 secondo l'edizione Santagata:

Amor piangeva, et io con lui talvolta,
dal qual miei passi non fur mai lontani,
mirando per gli effecti acerbi et strani
l'anima vostra de' suoi nodi sciolta.

8 Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,
col cor levando al cielo ambe le mani,
ringratio lui che ' giusti preghi humani
benignamente, sua mercede, ascolta.

Et se tornando a l'amorosa vita,
per farvi al bel desio volger le spalle,
trovaste per la via fossati o poggi,

fu per mostrar quanto è spinoso calle,
et quanto alpestra et dura la salita,
onde al vero valor conven ch'uom poggi.

Così leggiamo il sonetto nelle edizioni. Ma nell'originale di Petrarca i versi sono appaiati : sulla sinistra i versi dispari, sulla destra i versi pari. Ripristinando la disposizione originale si nota una cosa che le edizioni non

permettono di notare, e cioè un acrostico composto dalle iniziali dei versi dispari della fronte – *Amor* (*Amore*, se si aggiunge il primo della sirma):

Amor piangeva, et io con lui talvolta, Dal qual miei passi non fur mai lontani,
 Mirando per gli effecti acerbi et strani L'anima vostra de' suoi nodi sciolta.
 Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta, Col cor levando al cielo ambe le mani,
 Ringratio lui che ' giusti preghi humani Benignamente, sua mercede, ascolta.
 Et se tornando a l'amorosa vita, Per farvi al bel desio volger le spalle...

È una scoperta minima, si capisce, ma che serve comunque a mostrare come il ricorso agli originali manoscritti possa essere fruttuoso anche nel caso di un autore così ampiamente studiato e commentato come Petrarca, e non solo per ripristinare una lezione corretta (*ch'el non che 'l, sa non s'ha*) ma anche per cogliere dei dettagli significativi (è un Petrarca molto medievale quello che, un po' come Boccaccio nell'*Amorosa visione*, si diverte con questi giochetti: non il lirico ispirato, secondo l'immagine che ne abbiamo noi moderni, ma il retore) che altrimenti andrebbero perduti.

2.3

Nella tradizione della letteratura premoderna gli autografi sono comunque un'eccezione. La grandissima parte delle opere ci è tramandata da testimoni il cui legame coll'originale è solo indiretto, filtrato da molte o moltissime copie intermedie. Di qui gli errori, che crescono in maniera esponenziale, e di qui, per il filologo e il commentatore, l'obbligo di vigilare. È appunto il caso delle *Rime* di Dante. Prendiamo dunque quella che nell'edizione Barbi era la prima tra le rime di dubbia attribuzione (vv. 1-6):

Visto aggio scritto e odito cantare
 d'Amor, che 'nfiamma ciascun suo servente;
 e tal lodarsi d'esso, e tal biasmare
 si sforza ciaschedun suo convenente;

ch'alcun gioioso diven per amare,
 e altri amando languisce sovente:

Secondo questa lezione dovremmo intendere: 'Ho visto scritto e ascoltato cantare d'Amore, che brucia, consuma ogni suo servitore: e qualcuno si sforza di rallegrarsi di lui (*lodarsi d'esso*), e qualcun altro di

biasimare ogni suo fatto (*convenente*)'. Ma si rilegga con calma tutto il passo. In questo modo il verbo *si sforza* viene a reggere entrambi gli infiniti del v. 3 : 'e qualcuno si sforza di rallegrarsi di esso, e qualcuno si sforza di biasimare ogni suo fatto', ma con una costruzione molto dubbia sia per il senso (che senso ha *sforzarsi di lodarsi d'esso* ?) sia per la sintassi (*si sforza* sembra potersi riferire soltanto a « ciaschedun suo convenente »). È dunque meglio leggere *sì sforza* 'così obbliga (a fare)' al posto di *si sforza*, con pausa forte, segnalata dai due punti, dopo *biasmare* (e *lodarsi* e *biasmare* vanno con *cantare*, tutti e tre retti da *visto aggio*). E il senso è : 'Ho visto scritto e sentito cantare d'Amore, che infiamma tutti i suoi servitori, e (ho sentito) qualcuno compiacersi (*lodarsi d'esso*), qualcuno lamentarsi (*biasmare*) : così, in questo modo (*sì*) il suo *convenente* (condizione, fatto) costringe (*sforza*) ciascuno a fare'.

Prendiamo un caso un po' più ambiguo, nella terza stanza della canzone *Lo doloroso amor*. In una specie di replica del colloquio in cielo immaginato da Guinizzelli in *Al cor gentil*, Dante anticipa il momento del giudizio finale (vv. 32-37) :

ché poi che 'l corpo sarà consumato
se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto
con lei a Quel ch'ogni ragione intende;
e se del suo peccar pace no i rende,
partirassi col tormentar ch'è degna,
sì che non ne paventa.

La lezione « col tormentar ch'è degna » – lezione concorde nelle edd. Barbi e De Robertis – è plausibile se si guarda al senso ('col tormento che merita') ma dubbia se si guarda alla costruzione sintattica : si è degni *di qualcosa*, non *qualcosa*. Bisogna pensare invece, probabilmente, a *degnare* nel senso di 'giudicar degno, volere', che è poi il senso che il verbo *dignor* ha in latino, e correggere « col tormentar ch'E' degna », cioè 'di cui Dio (*E'* < *Ei* = *Egli*) la ritiene degna'.

Nei due esempi appena visti la lezione dei manoscritti e delle edizioni è in sostanza corretta. Ciò che non va, o si può ragionevolmente credere non vada, è il modo in cui la lezione è interpretata: *sì* invece di *si*, *E'* invece di *è*. Problemi come questi si pongono spesso al lettore di poesia medievale, ma ancora più frequenti sono i casi di lezioni chiaramente erronee : come quando un manoscritto dà una lezione che non ha alcun

sensu o, viceversa, quando più manoscritti danno lezioni diverse, tutte apparentemente plausibili. Sfrondare, congetturare, decidere quale sia la lezione migliore è il compito del filologo. Ma una volta che abbia di fronte tutti i dati necessari anche il commentatore (e in realtà ogni lettore) può dire la sua. Ecco la fronte del sonetto doppio *Se Lippo amico* secondo le edizioni Barbi e De Robertis :

4 Se Lippo amico sè tu che mi leggi,
 avanti che proveggi
 a le parole che dir t'imprometto,
 da parte di colui che mi t'ha scritto

 in tua balia mi metto
 e recoti salute quali eleggi.

8 Per cortesia audir prego mi deggi
 e coll'udir richieggi

12 de l'ascoltar la mente e lo 'ntelletto:
 io che m'apello umile sonetto
 davanti al tu' conspetto
 vegno, perché al noncaler non feggi.

Ma si osservi il rimante del v. 12. *Feggi* (da *fedire* < *ferire*, con dissimilazione, con significato analogo a *Pg.* XVI 101 « pur a quel ben fedire onde'ella è ghiotta ») è congettura di Barbi al posto di *vegno perché al non caler mi feggi o mi fregi* dei manoscritti, lezioni dalle quali non si riesce a cavare un senso plausibile (fa comunque peggio Pézard, che propone « vegno perché al non ca[d]er mi [sor]reggi »). Questo *feggi* congetturale va però accolto con ogni riserva perché nella lingua antica non si trovano luoghi in cui *noncalere* formi uno stesso sintagma con *fiedere*: si diceva *gettare*, o *mettere in noncalere*, cioè 'infischinarsene', non altrimenti. È meglio pensare, allora, a *m'inveggi* (da *invidiare*, che in italiano antico significa anche 'negare, rifiutare'): lezione che oltre a dare un senso abbastanza plausibile conserva la particella pronominale *mi* che si trova nei manoscritti: « perché al noncaler m'inveggi », ovvero 'perché mi riscatti (*m'inveggi*) dal noncalere, mi sottrai all'indifferenza', cioè insomma 'perché ti curi di me'.

Dunque, il primo ostacolo che si presenta al lettore è linguistico (un *si* che va letto *sì*, un *ch'è* da leggersi *ch'E'*) e filologico (meglio *m'inveggi* di *non feggi*). Possiamo scuotere la testa di fronte a queste minuzie, possiamo dire che non sono questo la Poesia e la Letteratura, ma la verità è che chi legge testi premoderni dev'essere in grado di emendarli là dove è necessario, e questi emendamenti devono essere linguisticamente legittimi. Questa è la semplice ragione per cui uno studioso di letteratura antica – a differenza dello studioso di letteratura moderna – deve sapere un po' di filologia e un po' di storia della lingua: per saper vedere se ciò che dicono i manoscritti o le edizioni ha un senso.

2.4

Ma ammettiamo che il testo sia – come il più delle volte è – un testo affidabile, che non ha bisogno di emendamenti. Sembra superfluo dirlo, ma l'obiettivo principale per il commento a un testo premoderno è spiegare che cosa il poeta ha voluto dire. Sembra superfluo ma non lo è, se teniamo presente ciò che abbiamo osservato fin qui, e cioè che questo lavoro di chiarificazione non è necessario, invece, per la poesia moderna, sia perché di solito il linguaggio di quest'ultima ci è familiare, perché parla con le nostre stesse parole, sia perché, come s'è visto, a creare delle difficoltà nell'interpretazione della poesia moderna non è la superficie, il piano della lettera con i suoi artifici retorici, ma ciò che sta sotto la superficie, al di sotto o oltre il piano della lettera: il salto logico nel finale della *Vie antérieure*, le strane immagini adoperate da Celan e da Rilke.

Invece, la lingua di Dante è lontana dalla nostra ed è, soprattutto, una lingua artificiale, 'fatta per la poesia'. La migliore descrizione di questa premoderna artificialità della lingua della poesia, e della poesia stessa, è stata data da Barthes :

Se chiamo prosa un discorso minimo, il veicolo più economico del pensiero, e se chiamo a, b, c, certi attributi particolari del linguaggio, inutili ma decorativi, come il metro, la rima o il rituale delle immagini, tutta la superficie delle parole starà nella doppia equazione di Jourdain :

Poesia = Prosa +a+b+c

Prosa = Poesia -a-b-c

Da cui risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensì di quantità [...]. La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'arte (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare [...]. Si sa che niente resta di questa struttura nella poesia moderna, la poesia che parte, non da Baudelaire, ma da Rimbaud [...] : i poeti fanno ormai della loro parola come una Natura chiusa, tale da abbracciare al tempo stesso la funzione e la struttura del linguaggio. Allora la Poesia non è più una Prosa intessuta di ornamenti, o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile⁶.

Nel momento in cui la poesia cessa di essere una « variazione ornamentale della Prosa », anche la parafrasi, la traduzione in prosa, cessa di avere senso: i due linguaggi non comunicano più tra loro. Alla domanda « Che cosa ha voluto dire il poeta ? » non si può più rispondere riportando con pazienza il discorso artificiale della poesia al discorso naturale della prosa. Questo è invece ciò che anzitutto occorre fare di fronte a una poesia medievale: occorre tradurre, *togliere* a+b+c, far diventare prosa la poesia. Il linguaggio della poesia medievale non ha la stessa intenzionale ambiguità o oscurità che ha il linguaggio della poesia moderna. E il suo contenuto, il suo messaggio non è mai intenzionalmente vago, indeterminato, misterioso così com'è spesso quello della poesia moderna. Il suo linguaggio può essere, sì, tanto complicato da essere a malapena comprensibile, come in questo sonetto di Guittone d'Arezzo :

Dispregio pregio u' non pregi' ha pregianza,
ni laudar laudo u' laudan essi laudando;
nomino, ma u' nomar dea nomanza,
pisana usanza vetusa uso usando. 4

Cortes da corte accort'hai cortesanza,
sigur sigura siguri non sigurando...

Ma qui l'oscurità non è dovuta al fatto che l'autore impiega un suo proprio linguaggio privato bensì al fatto che l'autore *gioca* col linguaggio di tutti : l'oscurità riguarda lo stile, non la 'visione' che lo stile serve a rappresentare. Nella poesia moderna l'oscurità non si può togliere senza distruggere con ciò la poesia stessa, senza svuotarla di senso; nella poesia

⁶ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 31-32.

medievale l'oscurità, se c'è, è uno strato superficiale, un artificio che si può eliminare senza danno, senza cioè che il significato ne risulti impoverito. Si può e si deve tradurre, dunque. Ma non sempre, anzi quasi mai, la traduzione è agevole, e qui dunque il commentatore deve stare attento. Facciamo un paio di esempi.

Nella ballata *Voi che savete ragionar d'Amore* Dante descrive l'atteggiamento riservato, ritroso della donna, che non permette a nessuno di guardarla negli occhi:

E certo i' credo che così li guardi
Per vederli per sé quando le piace,
a quella guisa retta donna face
quando si mira per volere onore.

Ecco ciò che dicono i commenti a proposito del penultimo verso citato :

« *Retta* ha una sfumatura di senso non facilmente traducibile, ma non lontano da onesta, nell'accezione dantesca : “È strano che *retta* [come talora in *far retta* nella prosa trecentesca] si prendesse per ‘difesa’, ‘resistenza’” (Zingarelli) ». (Contini)

«*Retta* ha indubbiamente un significato molto vicino ad ‘onesta’, secondo l’uso dantesco [...], ma giustamente è stato osservato dal Contini che “ha una sfumatura di senso difficilmente afferrabile” » (Barbi-Pernicone).

« *Retta* has more or less the sense which Dante gives to *onesto* » (Foster-Boyde).

E tuttavia l'aggettivo *retta* ‘onesta’ associato alla donna (e a una donna che si guarda allo specchio) lascia perplessi : se è vero che l'epiteto *drecha*, *adreacha* si trova qualche volta riferito alla donna, nella lirica dei trovatori, è anche vero che *retta donna* non s'incontra mai altrove nei testi italiani antichi. Può darsi allora che la giusta interpretazione sia quella affacciata e subito respinta da Contini : può darsi cioè che *retta* non sia aggettivo che qualifica la donna bensì sostantivo complemento oggetto di *face*, dato appunto che *far retta* poteva significare ‘far riparo, difesa, ergere una barriera’ : « messer Malatesta non poté fare *retta* contro al legato » (Matteo Villani) ; « *Dar retta* in altro senso dissero gli antichi nelle cose di guerra per quello che i Latini dissero *impetum sustinere* » (*Note al*

Malmantile). Qui l'espressione sarebbe del tutto calzante per esprimere un contegno riservato e pudico : 'a quel modo che una donna fa riparo (con la mano) quando si specchia'.

Nel caso appena visto, la rettifica è suggerita dal dizionario, e dalla congruità dell'immagine al contesto; in altri casi, i dubbi possono essere risolti attraverso le probabili fonti che stanno dietro un'espressione ambigua. Nel sonetto *Dante, i' non so in quale albergo soni* Cino da Pistoia risponde a Dante, che aveva scritto all'amico di trovarsi in un luogo « si rio / che 'l ben non truova chi albergo gli doni ». Cino replica (vv. 1-4)

Dante, i' non odo in quale albergo soni
lo ben, ch'è da ciascun messo in oblio:
è sì gran tempo che di qua fuggio,
che del contrario so· nati li troni.

Questo il commento di Barbi-Pernicone al v. 4 :

che è nata una gran fama del contrario, cioè del male. Cfr. *Storie pist.*, 181 : « ... così missono la boce, e andò lo tuono per tutta Toscana ». Del bene dunque non si sente neppure la voce, del male si sentono i tuoni !

Nell'italiano antico, *trono* può significare infatti 'tuono', e anche 'fulmine'; ma s'intende che *trono* esisteva anche nel significato attuale: scranno destinato al re, e a questa seconda accezione (*trono* = scranno regale – ovvero, fuor di metafora: il male si è insediato come un re) sembrano pensare Contini (« è cominciato il dominio del male ») e Marti (« del contrario del bene [cioè del male] è qui nato il regno »). Quale delle due interpretazioni preferire ? Direi questa seconda, alla luce non tanto del contesto quanto di un'immagine biblica che doveva essere ben presente ai due interlocutori (la commenta tra l'altro Agostino nel *De doctrina christiana*) : « qui separati estis in diem malum, et adpropinquatis solio iniquitatis » (*Am* 6, 3), dove il *solium* è appunto il trono. Dunque : 'sono nati, hanno preso il potere i troni del male (*il contrario del bene*)'.

Ed ecco infine, per chiudere su questo punto, un caso in cui non sembra esserci nessuna ambiguità, e i commenti sono concordi – *Doglia mi reca*, 78-81 :

Maladetta tua culla
che lusingò cotanti sonni invano !

e maladetto il tuo perduto pane,
che non si perde al cane !

Secondo i commentatori il poeta vuol dire che il pane, sprecato (*perduto*) per nutrire l'avaro, non si spreca neppure quando si dà ai cani: « perché il cane è utile, ma quello che hai mangiato tu è andato perduto perché la tua vita è stata inutile » (Barbi-Pernicone). Ma il significato del verso è probabilmente opposto, e a *si perde* va dato un valore iussivo, non constativo: 'che non bisogna dare, perdere, ai cani', perché il poeta allude qui probabilmente al Vangelo: « non est enim bonum sumere panem filiorum et mittere canibus » (*Mc* 7, 27). E si veda infatti la traduzione e il commento di un contemporaneo di Dante, Giordano da Pisa: « Non è buono di torre il pane, che dee essere de' figliuoli, e darlo a' cani »; cioè, fuor di metafora, « male è a dare ai peccatori, ai cani, i beni e le cose del mondo⁷ », che è precisamente ciò che dice Dante in questi versi: perduto è il pane che si dà all'avaro, eguagliato a un cane.

Fin qui ho accennato a passi in cui si trattava di sostituire una lettura o interpretazione, ritenuta giusta, ad un'altra ritenuta sbagliata. Si capisce però che nella gran parte dei casi la questione sta in termini diversi, e cioè si tratta non di correggere ma di perfezionare o approfondire le letture o le interpretazioni correnti, e qui la posizione del commentatore di poesia antica e quella del commentatore di poesia moderna si riavvicinano perché, al di là delle differenze che ho indicato, capire meglio è l'obiettivo di entrambi. Tanti testi, si direbbe dunque, tanti casi e problemi diversi, non riducibili a una norma. Quali regole, quali suggerimenti si possono dare per capire meglio, poniamo, le poesie di Ungaretti e quelle di Pound, o le poesie di Sereni e quelle del suo prediletto René Char? Certamente, si possono cercare delle analogie, si può riflettere sullo stile e sull'aria del tempo, sui libri che tutti hanno letto e sugli eventi di cui tutti sono stati testimoni, ma si resta sempre su un piano molto astratto. In realtà, per capire meglio Ungaretti o Pound o Sereni bisogna conoscere molto bene Ungaretti, Pound e Sereni: ogni autore, e quasi ogni poesia, fa caso a sé. Allo stesso modo, si potrebbe dire, ogni poesia medievale pone un suo particolare problema, ognuna va interpretata secondo i suoi principi, le poesie di Dante – ogni singola poesia di Dante – come quelle di Cavalcanti, o del trovatore Arnaut

⁷ Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, edizione critica per cura di C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 121 e 116.

Daniel, o del troviero Adam de la Halle. Questo è vero, ma solo in parte, perché credo che un paio di ‘protocolli’ per l’interpretazione della poesia medievale si possano indicare, e proverò a farlo molto sinteticamente nelle pagine che seguono.

2.5

I trovatori e i trovieri avevano potuto concepire la lirica come variazione su temi fissi oggettivi: l’incontro tra il poeta-amante e una pastorella (il sottogenere *pastorella*), il congedo tra gli amanti dopo una notte d’amore (il sottogenere *alba*) eccetera. Essi avevano potuto ricorrere non veramente a temi ma a motivi-*clichés* vuoti per la forma dell’espressione vuoti per il contenuto: il *plazer*, il *souhait*, l’*escondic*, la *chanson de change* eccetera. La più decisa calibratura della lirica sull’interiorità fa sì che alla lunga queste forme oggettive e inautentiche di ‘confessione’ amorose vengano abbandonate. L’evoluzione del lirismo moderno va di pari passo con l’indebolimento e la scomparsa dei generi all’interno della lirica. Anche Dante partecipa di questo processo: partecipa della progressiva dissoluzione dei generi lirici, e non scrive pastorelle (come aveva invece fatto Cavalcanti), o albe, o *congés*. E tuttavia l’esperienza dei generi affiora, nelle sue liriche, in forma di traccia, memoria che si deposita nelle immagini, nelle formule, nel lessico. Qui sta la difficoltà; ma di qui può venire anche l’occasione per una ridiscussione delle interpretazioni correnti, perché è chiaro che conoscere le regole soggiacenti ai diversi generi poetici (diciamo il loro specifico a+b+c...) può aiutarci a comprendere non certo quali sono le ‘fonti’ di Dante, ma di quale stoffa è fatta la sua cultura letteraria.

È evidente, per esempio, e i commenti danno alla cosa il giusto risalto, che il sonetto *Cavalcando l’altr’ier per un cammino* (*Vita nova*, IX) recupera un’immagine e un linguaggio da pastorella:

Cavalcando l’altrier per un cammino,
pensoso de l’andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggier di peregrino.

Allo stesso modo infatti, nelle pastorelle, il cavaliere incontra una fanciulla « in mezzo de la via », la corteggia, la fa sua: i personaggi sono

diversi, ma il *décor* è lo stesso, e deriva appunto dalla retorica di quel genere franco-provenzale. Ma le cose possono essere più complicate. Leggiamo questo curioso sonetto di Dante:

Sonar bracchetti e cacciatori aizzare,
lepri levare ed isgridar le genti,
e di guinzagli uscìr veltri correnti,
4 per belle piagge volger e 'mboccare,

assai credo che deggia dilettere
libero core e van d'intendimenti.
Ed io, fra gli amorosi pensamenti,
8 d'uno sono schernito in tale affare,

e dicemi esto motto per usanza:
« Or ecco leggiadria di gentil core
11 per una sì selvaggia diletanza

lasciar le donne e lor gaia sembianza ! »
Allor, temendo non che 'l senta Amore,
prendo vergogna, onde mi ven pesanza.

Perduto nei piaceri della caccia, il poeta viene riportato da un « amoroso pensiero » alle « donne e lor gaia sembianza », cioè all'amore. I commentatori hanno avvicinato la struttura di *Sonar bracchetti* a quella del *plazer*, elenco di cose piacevoli che il poeta contempla o metaforicamente offre in omaggio ad un destinatario : e si sono citati a confronto sonetti di Folgore da San Gimignano, Guinizzelli, Cavalcanti. Ma l'accostamento non è del tutto pertinente. *Sonar bracchetti* è infatti caratterizzato da due elementi che il genere *plazer* non conosce : l'opposizione tra un primo termine e un secondo (qui tra le piacevolezze venatorie e le piacevolezze amorose) e il superamento dell'uno rispetto all'altro (qui : la precellenza dell'amore sulla caccia). Nei *plazer*, inoltre, le cose e gli eventi enumerati sono eteroclitici, non riducibili, come qui, ad un unico ambito (la caccia), perché ciò che conta non è la qualità specifica di ogni singola cosa od evento bensì il loro comune denominatore : la bellezza (lo stesso sonetto cavalcantiano *Biltà di donna* – che i commentatori indicano come modello di *Sonar bracchetti*, e che con quest'ultimo condivide i due elementi caratterizzanti sopra indicati, opposizione e

superamento – segue questa regola allineando cose belle, ma di specie diverse : la bellezza di una donna, cavalieri gentili, il canto degli uccelli, navi veloci, eccetera). Se guardiamo all'articolazione del discorso, dunque, meglio che di *plazer* bisognerà parlare di *priamel*, con riferimento a quella formula retorica, già nota ai lirici classici, per cui ad una lunga lista di cose se ne oppone una sola (la bellezza della donna amata, nel suddetto *Biltà di donna*, oppure l'amore stesso, nell'elegia *Tu licet abiectus* [I xiv] di Properzio) dichiarata superiore a tutte le precedenti.

Quanto alla sostanza, la prima cosa che va sottolineata è il fatto che questo sonetto sembra collocarsi su un piano distinto rispetto alla media dei testi lirici danteschi. Questi ultimi possono certo ricorrere all'allegoria o alla metafora o all'iperbole, ma non cessano di presentarsi come il racconto di sentimenti o di eventi reali. *Sonar bracchetti* è qualcosa di diverso (e perciò l'ho subito definito curioso) : è un racconto che il poeta ci presenta come reale, ma che inscena una situazione, e un dubbio, ovviamente fittizi. Da un lato, perché è poco verosimile che il poeta viva davvero un dissidio tra il piacere di cacciare e la volontà-necessità di amare. Dall'altro lato, soprattutto, perché la situazione, il conflitto tra le due attività, ha radici profonde nella tradizione letteraria. Un'informazione che i commentatori danno di sfuggita (Contini, Barbi-Maggini, De Robertis), o non danno affatto (Foster-Boyde), risulta infatti cruciale per la corretta interpretazione del testo. Guido Mazzoni osservò come un carne latino della seconda metà del sec. XII, *Aprilis tempore*, svolga un motivo del tutto analogo a quello di *Sonar bracchetti*. Si tratta del primo dei cosiddetti *Carmina Rivipullensia* : reduce dalla caccia, il poeta viene apostrofato da Cupido, che lo invita a cambiare occupazione e ad abbandonarsi finalmente all'amore : « Dimittas moneo laborem, itaque ; / non est conveniens hoc tali tempore / venari ; potius debemus ludere. / Ignoras forsitan ludos Cupidinis, / sed valde dedecet si talis iuvenis / non ludit sepius in aula Veneris » (vv. 22-27). La situazione iniziale, lo svolgimento e la conclusione sono, come si vede, quelli stessi di *Sonar bracchetti*. Naturalmente non si tratta di un rapporto puntuale, da testo-modello a copia, ma soltanto di una delle numerose testimonianze di un *topos*. Mazzoni cita, nel Trecento italiano, la caccia *Segugi a corta e can per la foresta* e il sonetto di Matteo Correggiaio *Falcon volar* : dove si trova la stessa giustapposizione tra i piaceri della caccia e i piaceri dell'amore e – come in *Sonar bracchetti* – la vittoria dei secondi sui primi : « Falcon volar sopra rivere a guazo, / correr mastini,

levrieri e brachetti : / ... / dico ch'insieme tutti esti dilette / tanto piacer non danno a gl'intelletti / come tenere una sua donna in brazo⁸ ». Ma più importanti, perché dimostrano la diffusione del motivo, sono gli esempi pre-danteschi. E si va dunque

(1) da casi di semplice contiguità tra la caccia e l'amore, come nel IV libro dell'*Eneide*, quando una battuta di caccia propizia il primo incontro tra Didone e Enea in una caverna, vv. 129-72; o come nel poemetto mediolatino *Manerius*, in cui un giovane cacciatore, smarritosi per inseguire un cervo, incontra una vergine e se ne innamora⁹.

(2) a casi nei quali la caccia è presentata come antiafrodisiaco : da Ovidio, *Remedia amoris*, 199-206, Orazio, *Epodi*, II (descrive le pratiche della caccia, coi cani e con le reti, e conclude, 37-38 « Quis non malarum quas amor curas habet / haec inter obliviscitur ? »), Virgilio (nell'egloga X Gallo sceglie di vivere nei boschi cacciando per dimenticare l'amata Licoride, 56-61 « acris venabor apros; non me ulla vetabunt / frigora Parthenios canibus circumdare saltus. / [...] / Haec sit nostri medicina furoris, / aut deus ille malis hominum mitescere discat »), ai medici medievali come Costantino Africano : « Prodest etiam venatio et species diverse ludorum¹⁰ ».

(3) a casi nei quali, come in *Sonar brachetti*, è l'amore la passione che allontana chi ne è vittima dalla caccia. È l'idea che si trova per esempio già in Tibullo, I ii (a Delia), 67-68 « Ferreus ille fuit, qui, te cum posset habere, / maluerit praedas stultus et arma sequi »; e in Claudiano, *Ephitalamium dictum Honorio Augusto et Mariae*, 5-7 « Non illi [all'innamorato] venator equus, non spicula curae, / non iaculum torquere libet; mens omnis aberrat / in vultus quos finxit Amor ». Quindi, diffusamente, nel poema francese tardo-trecentesco degli *Eschés amoureux*, « il maggiore continuatore nel XIV secolo della tradizione allegorico-didascalica inaugurata dal *Roman de la Rose*¹¹ », che inscena un conflitto tra Diana e Venere, e i lamenti della prima, derelitta da tutti a vantaggio della

⁸ Cfr. *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, Utet, 1969, p. 151, vv. 1-8.

⁹ Cfr. F.J.E. Raby, *The «Manerius» Poem and the Legend of the Swan-Children*, in «Speculum», 10 (1935), pp. 68-71; e Id., *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 volumi, Oxford, Clarendon Press 1957, II, pp. 310-11.

¹⁰ *Viaticum*, citato in M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The «Viaticum» and Its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 202.

¹¹ G. Raimondi, *Les «Eschés amoureux». Studio preparatorio ed edizione (I, vv. 1-3662)*, in «Pluteus», 8-9 (1990-1998), pp. 67-241 (a p. 68).

seconda (vv. 2513-2952). Tale conflitto, a sua volta, è implicito già in vari passi della letteratura classica : per esempio nell'episodio di Venere e Adone nelle *Metamorfosi* di Ovidio (X 525-59) e in Tibullo, III ix, nella preghiera di Sulpicia a Cerinto partito per la caccia : « At tu venandi studium concede parenti [lascia la caccia a tuo padre], / et celer in nostros ipse recurre sinus » (23-24).

Ecco quale imponente tradizione letteraria si riesce a recuperare tenendo fermo il filo del genere. I generi sono dunque una delle cose a cui il commentatore della poesia medievale deve prestare attenzione : e dato che essi travalicano i confini tra le lingue e le tradizioni culturali, i confronti vanno fatti non soltanto con la poesia italiana ma – come si è appena visto – con la poesia classica, galloromanza, mediolatina. Questa è la ragione per cui uno studioso di poesia medievale non può limitarsi a conoscere bene *una* tradizione letteraria nazionale (spagnola, italiana, francese) ma deve cercare di avere per quanto possibile una visuale più ampia: quella che è poi – o era un tempo: e se è così c'è da rimpiangerlo, quel tempo – la visuale del filologo romanzo.

2.6

Ma non è neppure detto che il genere alla cui retorica il testo attinge debba essere un genere letterario in senso stretto. Prendiamo questo sonetto di Dante (1-8)

Sonetto, se Meuccio t'è mostrato,
così tosto 'l saluta come 'l vedi,
e va correndo e gittaliti a' piedi
4 sì che tu paie bene acostumato.

E quando sè con lui un poco stato
anche 'l risalutrai, non ti ricredi;
e posci' a l'ambasciata tua procedi,
8 ma fa che 'l traggha prima da un lato,

È quello che si definisce un 'sonetto comitatorio', cioè il biglietto di accompagnamento e dedica di un dono : alcune poesie, come si dice più avanti, un piccolo canzoniere inviato a un certo Meuccio. L'apostrofe al

testo e l'invito a recarsi presso un destinatario è un espediente retorico diffuso nella lirica volgare : la *tornata* delle canzoni serve spesso a questo, cioè contiene spesso messaggi di questo tenore, e lo stesso vale per quei non rari testi concepiti *interamente* come apostrofi al testo-messaggero, come per esempio *Va', mio sonetto, e ssai con cui ragiona ?* di Chiaro Davanzati o *Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore* dello stesso Dante. Ma la tecnica ha origini più remote. Da un lato, l'apostrofe al testo-messaggero è un motivo già classico ; dall'altro, questo motivo diventa, nella poesia latina del Medioevo, un vero e proprio *topos*, specie laddove – come tra i poeti del tempo di Carlo Magno – la poesia è spesso poesia di corrispondenza, epistolografia in versi. Di qui le molte, puntuali e certo accidentali somiglianze che si notano tra il nostro sonetto e la parte protocollare di questi carmi latini. Ecco dunque, per esempio, l'invito a portare al destinatario i saluti (qui al v. 2) : « Fer mea carta meo patri praecincta salutem » (Angelberto, *Carmina mitto Petro*)¹². Ecco ancora la raccomandazione del saluto, ma anche l'invito a far presto (qui al v. 3 *va correndo*), e l'aggiunta del messaggio che il testo dovrà riferire (qui al v. 9 *e di*) :

Fer festina patri Paulino, carta, salutem,
Dic « Pauline pater, dulcis amice vale » (Alcuino, 1-2, ivi, p.248)

Curre velox, carta, plures fer cincta salutes,
Dic « tua me, queso, discingat dextera » illi (Alcuino, *Tempus erit*, 6-7, ivi, p. 268).

Perge, libelle, celer Caroli ad vestigia celsi
Regis et « O pie », dic, « induperator, ave ! » (Teodulfo, *Poetae latini*, I.2, p. 527).

Ecco l'avvio su una frase ipotetica (qui al v. 1 *se Meuccio t'è mostrato*) :

Si meus Albricus veniens occurrat in amne,
« Vaccipotens praesul », properans tu dicito, « salve »
(Alcuino, *Cartula*, 6-7, in *Poetae latini*, I.1, p. 221).

E soprattutto, associandosi come nel nostro sonetto il motivo del saluto a quello del gettarsi ai piedi del destinatario,

¹² *Poetae latini aevi carolini*, recensuit E. Duemmler, Berolini, Weidmann, 1880, I.1, p. 75.

Si tibi praesentis fuerit data copia verbi,
fusa solo [distesa a terra] supplex plantas tu lambe [bacia] sacratas,
dicque : « Valeto, pater Samuhel » (ivi, 30-32).

Qui è chiaro che si tratta di testi letterari. Ma è altrettanto chiaro che la somiglianza non riguarda il loro tema-base, come nel caso di *Sonar bracchetti*, bensì formule retoriche protocollari che questi testi condividono in virtù della funzione che essi svolgono, funzione di messaggeri presso un destinatario individuato. Questa contaminazione del linguaggio poetico con la retorica della comunicazione pratica, della lettera privata, può introdurci, dopo aver detto della competenza circa la retorica dei generi, al secondo tipo di competenza che un lettore di poesia medievale farebbe bene a possedere.

2.7

Non saprei definire questa competenza meglio che come *cultura extraletteraria*. Contini ha ironizzato una volta su quelli che pensano che per fare un buon commento alle *Rime* di Dante occorra aver letto tutta quanta la *Patrologia* latina. Naturalmente una pretesa del genere è assurda. Ma il principio che la ispira non lo è.

Così come – e torniamo alla spiegazione di Barthes – la poesia non è, in età premoderna, qualcosa di essenzialmente diverso dalla prosa (ma è soltanto prosa con alcune addizioni che è sempre possibile togliere), allo stesso modo i temi e i motivi della poesia premoderna non sono essenzialmente diversi rispetto a quelli della prosa non artistica. Ciò da un lato significa che la poesia premoderna parla di argomenti che i moderni hanno lasciato alla prosa: morale, dogma, storia, politica militante. Dall'altro, ciò significa che anche un tema per eccellenza lirico come l'amore può essere trattato non liricamente, non attraverso il linguaggio dettato da un sentimento privato ma attraverso il linguaggio oggettivo della filosofia o della medicina o della teologia.

Leggiamo questo sonetto di Dante:

Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi,

co·lla tua dritta man cioè che paghi
chi·lla giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui toscò sugge
ch'ell[i] ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi, 8

e messo ha di paura tanto gelo
nel cuor de' tua fedel' che ciascun tace.
Ma·ttu, fuoco d'amor, lume del cielo, 11

questa virtù che·nnuda e fredda giace
levala sù vestita del tuo velo,
ché·ssanza lei non è in terra pace.

Questa è una poesia politica, ma non nel senso in cui sono politiche, per esempio, le poesie di Brecht. Le poesie di Brecht sono chiare. Parlano di politica, ma in termini così generali che può capirle anche chi non sappia niente della storia tedesca tra le due guerre. Nomi quasi non se ne fanno; quello di cui si parla sono la giustizia e l'ingiustizia, la povertà e la ricchezza, la pace e la guerra. Anche in questo sonetto si parla di pace e di guerra, di giustizia e ingiustizia, ma questi Valori sono calati in un contesto molto preciso – preciso eppure sfuggente, perché il poeta allude a personaggi ed eventi che il lettore non conosce o non riconosce. Non discuto qui della giusta interpretazione di questo sonetto (l'ho fatto nel primo capitolo del libro *Codici. Saggi sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2005). Sottolineo soltanto che il commentatore deve tentare di dare un nome ai personaggi che qui vengono evocati (quello che uccide la giustizia, il gran tiranno, lo stesso Signore), e deve avanzare un'ipotesi sull'epoca in cui Dante ha scritto questi versi (il 1313, durante la discesa di Arrigo VII? Qualche anno prima? Ancora più indietro, negli anni di Bonifacio VIII?). Non gli basta, perciò, conoscere il linguaggio e le idee del poeta (quello che basta al lettore di Brecht): deve leggere libri di storia, deve avere confidenza con la retorica che le cronache adoperavano per definire l'imperatore, deve sapere che « fuoco d'amore » e « lume del cielo » sono attributi di Dio che si trovano nella Bibbia, deve ricordare che una stessa immagine di Tiranno che avvelena il mondo e schiaccia la Giustizia si vedrà, pochi anni dopo la morte di Dante, sulle pareti del Palazzo Pubblico di Siena, negli affreschi del *Cattivo governo* di Ambrogio

Lorenzetti... Insomma, deve sapere molte cose che, a rigore, *non c'entrano con la poesia*.

Ma prendiamo invece un testo tematicamente 'moderno', lirico – la prima stanza della canzone di Dante *Amor che movi*:

Amor che movi tua vertù dal cielo
come 'l sol lo splendore,
che là s'apprende più lo suo valore
dove più nobiltà suo raggio trova,
e com'el fuga oscuritate e gelo, 5
così, alto signore,
tu cacci la viltà altrui del core,
né ira contra te fa lunga prova;
da te conven che ciascun ben si mova
per lo qual si travaglia il mondo tutto, 10
sanza te è distrutto
quanto avemo in potenza di ben fare:
come pintura in tenebrosa parte,
che non si può mostrare
né dar diletto di color né d'arte. 15

Che dire ? È una canzone d'amore : nelle stanze successive Dante parlerà di sé, spiegherà perché il suo amore per una donna non è che un frammento, un riflesso di questo Amore cosmico, lamenterà il fatto di non essere corrisposto. Una poesia d'amore. Ma il genere d'emozione che ci dà è ovviamente molto diverso da quello che ci dà per esempio questa poesia di Éluard :

Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Ciel dont j'ai dépassé la nuit
Plaines toutes petites dans mes mains ouvertes
Dans leur double horizon inerte indifférent
Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Je te cherche par delà moi-même
Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent.

Per capire e apprezzare questa poesia non serve sapere più di quanto una persona normale, una persona che sia stata o sia innamorata, non sappia già: non servono note (quella che serve, semmai, è un po' di confidenza col

linguaggio della poesia moderna, con la sua sintassi libera, i pensieri non nettamente definiti, lasciati nel vago : le caratteristiche di cui ho detto nella prima parte del saggio). Invece, per leggere *Amor che movi* l'esperienza – amare o essere stati innamorati – serve a poco : servono le note. Bisogna sapere che la retorica adoperata dal poeta – a differenza di quella di Éluard – non è una retorica 'libera' ma ricalca quella in tre tempi (invocazione, elogio, preghiera) dell'innografia greca e latina, trapiantata poi nella liturgia cristiana. E bisogna sapere che il contenuto della stanza, il modo in cui Dante parla dell'amore, è anch'esso legato a un genere, a un tipo di discorso non poetico, il discorso della filosofia neoplatonica (un Principio dal quale derivano per emanazione « vita e virtù » sulle cose celesti e sulle cose terrene) e della teologia cristiana.

Anche *Amor che movi* è dunque una poesia d'amore : ma per capirla e apprezzarla occorre far luce su un contesto più largo, occorre andare molto al di là del puro 'momento lirico'. E lo stesso si può dire di molta poesia d'amore del Medioevo. Per commentarla in modo adeguato non è necessario essere particolarmente intelligenti o originali o profondi ; è necessario aver letto molto *intorno* ai testi che si stanno commentando : altre poesie della stessa epoca o di epoche precedenti – altre poesie congeneri, soprattutto – e poi storia, filosofia, teologia, scritture pratiche. Perciò, il commento migliore ad *Amor che movi* non verrà tanto da un fine letterato quanto da un erudito, da qualcuno che sappia veder chiaro nella componente 'non poetica' di questa canzone (è la ragione per cui lettori intelligenti ma non specialisti come i poeti possono dare splendide letture dei loro contemporanei novecenteschi ma spesso sono goffi quando parlano dei loro lontani predecessori : si pensi a Pound su Cavalcanti. Sono proprio cose diverse¹³).

¹³ Naturalmente, un po' di cultura extra-poetica è necessario averla anche per leggere la poesia moderna. Ricordo il caso di un collega che trovava (giustamente) splendida la chiusa della poesia *Viaggio all'alba* di Sereni : « Ma di soltanto una parola / e serena sarà l'anima mia ». Questo collega non aveva ricevuto quell'educazione cattolica che tocca un po' a tutti in Italia, nella preadolescenza, e non era stato mai a messa. Così non vedeva che la chiusa è ovviamente una parafrasi della liturgia dell'eucaristia, *Sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea*. Diciamo che *almeno* a messa, per commentare un poeta occidentale, anche contemporaneo, bisogna esserci stati. Anche gli atei.

2.8

Per tutto quello che si è detto fin qui, il lavoro d'interpretazione sulla poesia medievale è, nel complesso, più facile del lavoro d'interpretazione sulla poesia post-romantica. Non bisogna entrare nel mondo spirituale di un individuo, conoscerne la biografia, le idiosincrasie, le qualità che lo rendono unico, diverso da tutti gli altri scrittori. Il notaio siciliano Giacomo da Lentini parla di sé più o meno allo stesso modo in cui parla di sé il feudatario Guglielmo IX, o in cui parlerà di sé il professore di legge Cino da Pistoia. Si può contare insomma su un codice linguistico, retorico, immaginativo, concettuale largamente condiviso; e si può supporre che le poesie abbiano uno e un solo significato, chiarito il quale (tolto a+b+c) non resta, in sostanza, altro da fare. L'unica difficoltà in più è quella relativa alla ricostruzione del contesto culturale dei testi. Le poesie del Novecento possono essere difficili, anche incomprensibili: ma appartengono al nostro stesso mondo. Noi non abbiamo bisogno di molto sforzo o di lunghe ricerche per capire l'universo morale di Montale o di Pasolini: i problemi di cui parlano sono ancora i nostri, e anche le parole che hanno adoperato risuonano ancora, sono ancora in sintonia col nostro modo di essere e di sentire. Detto altrimenti: essi hanno usato la letteratura nel modo in cui anche noi oggi la usiamo.

Comprendere la poesia antica richiede invece un certo sforzo d'immedesimazione. Perché esiste una storia della retorica: immagini, metafore, modi d'esprimersi che avevano un loro significato e vivevano in un loro originario contesto, e non possono essere compresi se non da chi sia in grado di ricostruire, prima, quel contesto. Ecco così che un'interpretazione attendibile della poesia dei trovatori non potrà non porsi il problema della composizione sociale del pubblico di quella poesia, e dell'identità sociale, di classe, dei suoi stessi autori: erano degli intellettuali? Erano dei cavalieri? Erano dei nobili non casati che dovevano guadagnarsi da vivere combattendo? E a chi parlavano? A una città? A una corte? Sono domande che portano molto lontano dal puro 'fatto artistico' e sollevano problemi di tipo storico, sociologico, filosofico. Ed ecco, per fare un altro esempio, che un'interpretazione della poesia stilnovista – con le sue donne-angelo, con la sua spiritualizzazione dell'eros – non potrà non tenere conto del fatto che proprio nel secolo di Dante qualcosa cambia nell'immagine che i cristiani si fanno della Vergine Maria:

la sua importanza cresce, il suo culto si rafforza. Questi due fatti si possono mettere in relazione? La contaminazione tra retorica sacra e retorica cortese, così tipica dello stilnuovo, va vista contro questo sfondo?

E, così come esiste una storia della retorica, esiste anche una storia dei sentimenti. Samuel Johnson ha scritto che la poesia « ha che fare più con le passioni umane, che sono uniformi, che con i costumi, che sono mutevoli¹⁴ ». Ma questo non è del tutto vero. È certamente vero che le passioni evolvono più lentamente dei costumi (o forse non è vero nemmeno questo: forse la lunga durata delle passioni, in passato, ha corrisposto alla lunga durata dei costumi, e forse anche oggi, in questa accelerazione vertiginosa nel mutamento dei costumi, i sentimenti e le passioni stanno cambiando vertiginosamente: ma non lo capiamo perché, a differenza dei costumi, i sentimenti e le passioni *non si vedono*). Ma questa lentezza, questa evoluzione senza fratture apparenti, non è qualcosa che ci faciliti nel tentativo di immedesimarci nell'anima o nell'immaginazione di un uomo del passato. Per arrivare a comprendere il nocciolo, ciò che non cambia in un sentimento o in una disposizione di spirito noi non possiamo contare su un comune naturale sentimento umano, ma al contrario dobbiamo cercare di comprendere quell'idea o sentimento nella sua concreta realizzazione *culturale*. E il giudizio su questa concreta realizzazione culturale è più difficile rispetto a quello sui costumi precisamente perché i testi su cui deve esercitarsi il nostro giudizio sembrano parlare con la voce eterna della 'natura' (che cosa c'è di più chiaro e trasparente di un sonetto come *Tanto gentile*, o del primo sonetto del *Canzoniere*?). Occorre, per così dire, cercare di complicare parole e immagini apparentemente semplici, che sembrano fare appello non alla nostra competenza culturale ma alla nostra umana capacità di condividere un sentimento eterno (che è poi la ragione per cui è così difficile capire l'arte del passato: perché tendiamo a fraintendere come naturali, e vicini a noi, proprio gli oggetti più carichi di cultura).

Mi pare che la differenza tra quello che dev'essere l'approccio alla poesia medievale e quello che dev'essere l'approccio alla poesia moderna sia in qualche modo simile alla differenza tra il punto di vista dell'analisi letteraria e il punto di vista della sociologia così come li ha distinti Daniel Bell:

¹⁴ Citato in M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino 1976, p. 73 nota 25.

L'interesse primario della sociologia – scrive Bell – è diverso dall'analisi letteraria, e i metodi e la ricerca che vi si praticano conducono in direzioni diverse. Entrambe le discipline possono interessarsi, diciamo, al modo in cui i drammi di Tennessee Williams e di William Inge riflettono i cambiamenti del comportamento sociale e sessuale del maschio americano. Ma l'analisi letteraria [...] cerca ciò che può essere *prototipico*, ovvero le idee originarie dell'esperienza. L'analisi sociologica [...] è alla ricerca di ciò che è *tipico*, ovvero dell'importanza di un insieme di idee rispetto ad altri costumi sociali. Un'analisi letteraria è *testuale*; essa considera l'opera come il proprio mondo. Un'analisi sociologica è *contestuale*; cerca un ambito più vasto in modo da mettere in relazione le sue distinzioni con la società nel suo insieme¹⁵.

Questa descrizione dei compiti della sociologia e dei compiti della critica letteraria può essere applicata alla nostra materia in questi termini. Mentre il commentatore della poesia moderna tende a concentrarsi sul prototipico, cioè su ciò che è più caratteristicamente umano, e dunque fissa la sua attenzione sullo specifico, sul particolare, il commentatore della poesia medievale tenderà a concentrarsi sul tipico, ovvero tenderà a dissolvere l'individuale in una rete di relazioni con altri testi, in un repertorio di forme e motivi sopra-individuali. In questo senso la sua ricerca sarà *contestuale* piuttosto che *testuale*: l'opera, più che un mondo a sé, sarà un pretesto per studiare il mondo dal quale essa emerge. Questa distinzione di ruolo e competenze potrà sembrare troppo netta a chi ritiene che si tratti pur sempre, se non precisamente dello stesso gioco, almeno dello stesso campo di gioco che chiamiamo 'poesia'. Ma tutte le visioni unitarie, non scisse di questo campo di gioco – quelle visioni i cui frutti sono le storie letterarie da Giacomo da Lentini a Zanzotto, o da Jaufrè Rudel a Yves Bonnefoy – incorrono quasi sempre nell'errore opposto, cioè trattano come qualità trascendentali del genere Poesia quelle che sono invece qualità, variabili storiche. Mi sembra che prendere coscienza di queste variabili, non sovrapporre le norme del presente su quelle del passato (e viceversa), sia il primo dovere di chi commenta la letteratura.

Claudio GIUNTA

¹⁵ D. Bell, *La fine dell'ideologia*, Milano, SugarCo 1991, p. 54.