

Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini

[*Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella 2007, pp. 31-48]

1. In un celebre passo del *Trattato teologico-politico* Spinoza parla dell'interpretazione della Bibbia, e in particolare dei Libri dei Profeti, e divide il lavoro dell'interprete in due parti. La seconda parte consiste nell'«indagine circa il pensiero dei profeti e dello Spirito Santo». La prima parte consiste in una storia della Scrittura dalle molte ramificazioni. Tale storia, scrive Spinoza,

deve raccogliere le notizie relative a tutti i libri profetici di cui abbiamo memoria, e cioè la vita, i costumi e la cultura dell'autore di ciascun libro, chi egli sia stato, in che occasione, in che tempo, per chi e infine in che lingua abbia scritto. E poi la fortuna di ciascun libro, cioè come sia stato accolto in principio, in quali mani sia caduto e quante siano state le sue varie lezioni, quale concilio ne abbia decretato l'ammissione tra i libri sacri, e infine come siano stati raccolti in un unico corpo tutti i libri già universalmente riconosciuti per sacri. Tutto questo, dico, la storia della Scrittura deve comprendere¹.

Sarebbe difficile descrivere in maniera più stringata ed esatta il punto di vista della filologia intesa come storia della tradizione. All'altezza di Spinoza non è un punto di vista nuovo. Sotto questo aspetto, egli non è che il continuatore di una tradizione di studi che è entrata nel XVI secolo nella sua fase 'scientifica' ma che ha radici nella prima scolastica e nei Padri della Chiesa. L'idea che leggendo i libri sacri occorra fare attenzione al modo in cui sono stati scritti e alle condizioni anche materiali della loro prima diffusione si trova infatti già in san Girolamo e in sant'Agostino, e poi in maniera più articolata nel prologo di Abelardo al suo commento alla lettera ai Romani². L'erudizione, ha scritto Carl Justi, non è che «la riscoperta del punto di vista per il quale l'opera era stata fatta in passato»³: e si può dire che proprio questo – riscoprire i punti di vista originali, i contesti originali – è ciò che si sforzano di fare nel loro lavoro gli storici delle arti e gli storici delle idee, lasciando in secondo piano, rimandando a un secondo momento, o ad altri studiosi, l'indagine, per dirla con Spinoza, «circa il pensiero dei profeti e dello Spirito Santo».

Non è strano, dunque, che nel solco di questa lunghissima tradizione anche negli ultimi anni siano stati numerosi i contributi critici sul problema della ricezione della letteratura antica e medievale (e parlo qui di letteratura in senso lato, includendovi non soltanto le poesie e i racconti ma anche le opere filosofiche e scientifiche, e insomma tutti i testi scritti destinati a una pubblicazione). Quello che semmai si può considerare caratteristico del dibattito recente è il fatto

¹ B. SPINOZA, *Trattato teologico-politico*, Torino, Einaudi 1981, p. 190 (VII 3).

² Cfr. J. LECLERCQ, *Esperienza spirituale e teologia*, Milano, Jaca Book 1990, p. 150.

³ A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia 1996, p. 307.

che ai tradizionali contributi filologici, cioè orientati allo studio di determinate classi di opere in determinati ambienti ed epoche, si sono affiancati contributi d'impianto piuttosto teorico che pratico, orientati allo studio della ricezione come problema in sé, o meglio come prospettiva all'interno della quale sarebbe possibile ripensare i problemi fondamentali della letteratura. Alludo agli studi di Wolfgang Iser e, soprattutto, di Hans Robert Jauss, che come romanista ha fatto entrare nelle nostre discipline parole e concetti legati alla cosiddetta estetica della ricezione e alla *Wirkungsgeschichte* di Gadamer. Ora, il punto di vista della *Wirkungsgeschichte* e il punto di vista della filologia non sono affatto sovrapponibili o complementari, bensì contraddittori: mirano a obiettivi diversi. Scrive per esempio Gadamer:

La distanza temporale [...] non è qualcosa che debba essere superato. Questo era semmai l'ingenuo presupposto dello storicismo, per il quale ci si doveva trasporre nello spirito dell'epoca, pensare secondo i suoi concetti e secondo la sua mentalità e non secondo la propria, perché solo così si sarebbe potuta raggiungere l'obiettività storica. In realtà, invece, si tratta di riconoscere nella distanza temporale una positiva e produttiva possibilità del comprendere⁴.

E scrive per esempio Jauss:

Il modello dello storicismo, che riconosceva come vincolante la posizione dell'interprete ed elevava con ciò a problema ermeneutico la differenza qualitativa tra passato e presente, permetteva anch'esso di ritenere risolta la comprensione dell'orizzonte estraneo soltanto alla condizione che l'orizzonte del soggetto – l'interesse o la parzialità dell'interprete – venisse escluso [... Ma] soltanto la storia degli effetti e dell'interpretazione di un evento o di un'opera del passato ci mettono nella possibilità di comprenderli nella loro molteplicità di significati, non ancora visibile ai contemporanei⁵.

Al contrario, come si è detto, il recupero della dimensione originaria, della storicità originaria dell'arte è precisamente l'obiettivo della filologia, e per esempio dei filologi-storici appena nominati: Abelardo, Spinoza, Justi, Warburg. I due punti di vista sono dunque incompatibili: sicché è sorprendente notare come storici e filologi, in studi d'impianto chiaramente, tradizionalmente storico e filologico, abbiano ritenuto di poter adoperare parole come quelle che ho citato per giustificare il loro procedimento o metodo. La sorpresa cessa quando si osserva come negli ultimi decenni vi sia stata, da parte degli studiosi di letteratura, una generale, immotivata soggezione ad astratte teorie che avrebbero dovuto invece essere criticate severamente o adoperate con grande cautela, specie nell'insegnamento scolastico e universitario. Grazie a un contatto più saldo con la tradizione materiale dei testi, e insomma con la storia, i medievisti hanno ceduto con più difficoltà a queste mode, ma anche nel nostro settore non sono mancati i tentativi di – diciamo

⁴ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani 1983, p. 347.

⁵ H.R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti 1990, p. 3.

così – movimentare il modello storicista attraverso iniezioni di estetica o di teoria della letteratura. Nel caso specifico, la giusta ripresa d'interesse per il problema della ricezione della letteratura è la conseguenza non di queste speculazioni (estetica della ricezione, teoria della lettura, storia degli effetti) ma, esattamente all'opposto, del lungo tramonto di quella età della teoria che dal dopoguerra ad oggi ha trasformato in maniera così vistosa, e in maniera per lo più così negativa, il campo degli studi umanistici.

2. Le teorie letterarie elaboravano di solito delle strategie di 'lettura profonda': cioè miravano a trovare la verità dei testi in quanto oggetti, trattandoli come monadi perdute in un punto qualsiasi dello spazio e del tempo. Per leggere il saggio di Jakobson e Lévi-Strauss su *Les chats* non serve sapere né dove né quando è vissuto Baudelaire; e non lo s'impara leggendolo. Chi invece ha tenuto fermo agli insegnamenti dello storicismo ha continuato ad avvertire un'esigenza simile a quella espressa da Spinoza, e cioè l'esigenza di *situare* le opere d'arte del passato nell'ambiente all'interno del quale esse sono state create. «Il metodo critico-filologico», ha scritto Jaus, s

non è protetto grazie alla sua obiettività storica dal pericolo che l'interprete, per quanto cerchi di mettersi da parte, innalzi malgrado tutto il suo pregiudizio estetico a norma inconfessata e inconsciamente modernizzi il senso del testo antico. Colui che crede che il senso 'atemporalmente vero' di una poesia debba rivelarsi all'interprete immediatamente e interamente, grazie alla semplice immedesimazione al testo, per così dire in una posizione fuori dalla storia, al di là di tutti gli 'errori' dei suoi predecessori e della ricezione storica, «nasconde la complessità della storia dell'efficacia, in cui s'inserisce la stessa coscienza storica» (Gadamer)⁶.

La filologia non condivide questo scetticismo. Sa bene che la pretesa di potersi spogliare di ogni condizionamento, di dimenticare se stessi e calarsi completamente nei panni del lettore o dello spettatore di un'altra età, è illusoria. Ciononostante, ritiene che a questo punto di vista sia possibile avvicinarsi non attraverso la fusione o la somma delle interpretazioni che le opere hanno sollecitato nel corso dei secoli bensì attraverso l'erudizione. Le ricerche sul contesto storico delle opere formano una parte di questa erudizione. Un'altra parte è la riflessione sul posto che l'opera da interpretare occupa nella storia dell'arte. Come ha scritto Panofsky, «un'opera d'arte estranea, per tempo o per genere, a colui che vuole descriverla, prima di poter essere descritta deve venir articolata nella storia dello stile»⁷. *Situare* i testi è così il frutto di questa collaborazione tra la storia e la storia delle arti. Le letture profonde vengono, se mai vengono, in un secondo momento: come le indagini sul pensiero dei profeti e dello Spirito Santo secondo Spinoza.

⁶ H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida 1989, pp. 52-53.

⁷ E. PANOFSKY, *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, Milano, Feltrinelli 1989, p. 220.

Veniamo al nostro tema. Negli ultimi anni le ricerche sul pubblico dell'arte non solo si sono intensificate ma hanno cominciato a diventare, da occasionali, sistematiche: un passo da compiere preliminarmente in ogni serio tentativo di lettura dell'arte premoderna (e non solo dell'arte, se uno storico dell'antichità ha potuto scrivere per esempio che «la ricerca del destinatario dell'opera antica, e, quindi, degli scopi dell'autore e dei modi con cui egli conseguentemente avrà atteggiato il suo pensiero e organizzato il proprio testo, è metodologicamente preliminare ad ogni valutazione critica del significato dell'opera e ad ogni reimpiego storiografico del dato letterario antico»)⁸. In queste ricerche non c'è da sottolineare soltanto la reazione al lungo dominio della teoria, e ad analisi formali e strutturali deliberatamente astoriche; c'è anche da notare, nel paragone con la critica marxista degli anni Cinquanta-Settanta, la rinuncia alle semplificazioni dell'ideologia: in linea di massima, la microsociologia dei filologi appare più attendibile delle generalizzazioni su *élites*, popolo, corti e simili altre astrazioni che la sociologia della letteratura tendeva a trattare come *Realien*.

Negli studi sulla ricezione che ho in mente il problema del destinatario si pone e viene illustrato in modi diversi, ma semplificando possiamo dire che i punti di vista prevalenti sono in sostanza due, corrispondenti ai due tipi di contestualizzazione cui ho accennato: quella che definisce lo spazio e il tempo dell'opera e quella che si è chiamata «articolazione nella storia dello stile». Ci sono le ricerche propriamente storiche e prosopografiche, quelle che ci aiutano a farci un'idea dell'ambiente in cui la letteratura veniva creata e pubblicata, e delle persone che erano coinvolte in questo scambio. E ci sono le ricerche relative a quella che possiamo chiamare la dimensione, invece che storica, *retorica* del problema: il problema di come la varia fisionomia del destinatario influenza la retorica della letteratura o del discorso filosofico e scientifico, dunque la natura stessa di questi discorsi, il modo in cui essi vengono impostati e svolti, e insomma, più che il problema del destinatario, quello della *funzione-destinatario*. In una prospettiva del genere si possono collocare studi molto diversi tra loro come quelli di Francesco Stella sugli autori e sui destinatari dei testi di età carolingia (*La poesia carolingia*, Firenze, Le Lettere 1995), di Bruno Gentili sulla poesia greca (*Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza 1983), di Mario Citroni su quella latina (*Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Laterza, Roma-Bari 1995) di Ruedi Imbach sul pubblico della filosofia medievale (*Dante, la filosofia e i laici*, Genova-Milano, Marietti 2003), i miei sui destinatari, interni ed esterni, della poesia italiana del Medioevo (*Versi a un destinatario*, Bologna, Il Mulino 2002; *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore 2002).

⁸ E. GABBA, *Storia e letteratura antica*, Bologna, Il Mulino 2001, p. 123.

3. Il fatto che quello del destinatario e della funzione-destinatario sia un problema per gli studiosi della letteratura antica e medievale, mentre normalmente non lo è per i modernisti, si spiega. Il rapporto che gli scrittori premoderni hanno con il loro pubblico è quasi sempre un rapporto diretto. Lo scrittore *vede* il suo pubblico o perché si tratta di un unico lettore al quale l'opera è dedicata e a cui l'opera si rivolge o perché i lettori sono i pochi ascoltatori di una recita di corte o di un corso universitario. La stampa offre allo scrittore moderno un pubblico infinitamente più vasto ma gli impone anche una mediazione. Anche quando simulano di essere state concepite a beneficio di un solo lettore, o di una cerchia ristretta di lettori, le opere moderne nascono pubbliche, mirano cioè a raggiungere lettori che l'autore non vede e non conosce. Certo, anche molte delle opere premoderne che si rivolgono a un pubblico definito, o a un solo lettore, vennero pensate sin dappprincipio dai loro autori come destinate a una circolazione più ampia: da Cicerone in poi, per ricordare il caso più ovvio, le lettere filosofiche non vengono scritte soltanto per i loro destinatari nominali. E tuttavia, queste opere *nascono* private, per venire incontro ai desideri di un lettore o di un ristretto gruppo di lettori: il discorso è più simile a un dialogo ravvicinato che a quel monologo di fronte a un pubblico che è oggi, generalmente, il discorso dell'arte, della filosofia o della scienza.

Questo ha delle conseguenze rilevanti anche per l'interpretazione dei testi. Non è secondario che la poesia di corte sia poesia pensata per una particolare corte, in un determinato momento storico; e non è secondario che trattati filosofici, scientifici, morali, giuridici siano spesso non altro che il prodotto delle lezioni universitarie, quasi le dispense preparate per un determinato pubblico di studenti, così che – come è stato osservato – nel Medioevo è la scienza, la cultura a derivare dall'insegnamento, e non viceversa⁹. Una semplice occhiata agli esordi di buona parte dei trattati medievali basta per calarci in un mondo di 'lezioni private' cui la forma-trattato dà una dimensione pubblica che esse originariamente non avevano. Sono quasi sempre opere che all'autore sono state commissionate o richieste: «Saepius rogatus a condiscipulis quasdam quaestiunculas enodare, importunitati illorum non fuit facultas negando obviare» (Onorio di Autun, *Elucidarium*); «Quidam fratres saepe me studioseque precati sunt ut...» (Anselmo, *Monologion*); «Quoniam quidem iuvenum, amici mei, me cum affectu rogaverunt...» (Johannes de Grocheio, *De musica*)¹⁰. Erano soltanto formule di modestia? Certo è possibile che siano state talvolta, o che siano diventate nel tempo, delle formule di modestia: come modo per giustificare l'intenzione di prendere la parola su argomenti complessi, su cui molti altri si erano già pronunciati. Ma che il *topos* rifletta un uso, una

⁹ H.J. BERMAN, *Diritto e rivoluzione*, Bologna, Il Mulino 1998, pp. 154-55.

¹⁰ I dettagli in GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., p. 123 nota 42; altri esempi in M. GRABMANN, *Storia del metodo scolastico*, 2 volumi, Firenze, La Nuova Italia 1980, I, p. 318 e II, pp. 19-20.

consuetudine, sembra evidente. E del resto, a quale pubblico extra-universitario ci si poteva rivolgere con un trattato sul diritto romano o sulla Trinità?

In che modo questa circostanza – il fatto che il testo sia rivolto in prima istanza a un destinatario individuato – può essere interessante per lo storico della letteratura? In molti modi evidenti, che ho discusso in *Versi a un destinatario* occupandomi di contrasti, tenzoni, testi di dedica e altri analoghi componimenti diretti frontalmente a un determinato interlocutore. E in modi meno evidenti, e perciò più interessanti, che vorrei illustrare qui in breve attraverso un paio di esempi.

Primo esempio, tratto dalla poesia morale. A un certo punto della sua vita, Guittone d'Arezzo entra a far parte della Confraternita dei Cavalieri di Santa Maria. Non smette di scrivere versi ma abbandona (o aveva già da qualche tempo abbandonato) le liriche d'amore e si dedica soltanto alla poesia d'argomento morale o religioso. In un paio di queste poesie si dichiara felice della sua scelta di vita ed esorta gli amici a fare altrettanto¹¹:

Chi pote departire
d'esto secol malvagio el suo talento,
ahi come grand'è lui bona ventura!
Ché tutto e' de' fallire,
e quello che ci ha più di tenimento
più tene in sé d'affanno e di rancura.
.....
Ma quei, che 'n Dio servire
hanno locato loro intendimento,
son partuti d'affanno e da paura

Qui il fatto che Guittone parli direttamente agli amici rimasti nel mondo è interessante perché ci permette di leggere la poesia non isolatamente bensì all'interno di una tradizione. Nell'ambiente monastico medievale erano infatti diffuse le cosiddette 'lettere di vocazione': lettere in cui un monaco, di solito un novizio, scriveva ai suoi amici di un tempo dipingendo un quadro entusiastico della vita monacale, così che essi fossero invogliati a seguirlo¹². Guittone trapianta nella sua poesia questa sorta di genere della prosa monastica. Ecco dunque un caso in cui la forma retorica ha una sicura importanza per il giudizio sulla natura e sul significato del testo: l'autore non è tanto, qui, il

¹¹ GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di F. EGIDI, Bari, Laterza 1940, canz. XLIV 1-6 e 15-17.

¹² Cfr. J. LECLERCQ, *Lettres de vocation à la vie monastique*, in «Analecta monastica», troisième série (1955), pp. 169-97.

lirico che manifesta liberamente, solitariamente, i suoi sentimenti, quanto il portavoce di una comunità.

Secondo esempio, tratto dalla poesia d'amore. La poesia d'amore ha di solito un solo interlocutore, la donna amata. Ma ci sono almeno altre due possibilità degne di nota. C'è innanzitutto quello che possiamo definire un trattamento lirico della tenzone. Esistono, in Francia e nell'Italia del Duecento, tenzoni sull'amore, ma sono tenzoni che di solito parlano dell'amore come problema teorico, non come esperienza. Con lo stilnuovo, alla fine del Duecento, le tenzoni si appropriano di questo motivo per eccellenza lirico, e anzi proprio la tenzone, la lettera personale a un amico, diventa il luogo in cui il poeta riesce a disfarsi dei *clichés* retorici e a dire la verità o una parte della verità su di sé, per esempio nominando la donna amata o descrivendo le esatte circostanze del proprio amore: pensiamo per esempio a *Guido, i' vorrei* di Dante a Cavalcanti, o all'intera corrispondenza in versi tra Dante e Cino da Pistoia. Così, la prima epifania del *lirico* modernamente inteso ha luogo non già nella poesia monologica ma nei testi di corrispondenza inviati a un solo destinatario o a pochi destinatari individuati. Dire la verità su di sé si può, ma non, come oggi, di fronte al pubblico indistinto della letteratura, all'opinione pubblica, bensì di fronte a *un* lettore. E del resto, non è quello che succede anche nella prosa? Dov'è che dobbiamo cercare il Petrarca più autentico: nel *De vita solitaria* o nelle *Familiari*? In fondo, non è in nessun modo sorprendente che, in un'epoca in cui l'arte frappone tali e tanti filtri all'espressione individuale, sincerità e lirismo passino soprattutto attraverso la poesia e la prosa di corrispondenza.

La poesia d'amore dei primi secoli si crea però anche una serie di interlocutori fittizi che tenderanno a scomparire dal repertorio cortese soltanto all'altezza di Petrarca: malelingue, donne esperte dell'amore, amici pietosi. Il più celebre fra i testi amorosi rivolti a un interlocutore che non sembra essere la donna amata ma una donna che, semplicemente, richiede l'opera del poeta, è la canzone di Cavalcanti che inizia *Donna me prega, perch'eo voglio dire*. Sull'identità di questa donna si è molto scritto. Contini osserva che «fin dal Cinquecento è stato notato lo stretto rapporto con un sonetto, *Onde si move e donde nasce Amore?*, nel quale Guido Orlandi rivolge al Cavalcanti una serie di domande sulla natura d'amore». *Donna me prega* sarebbe la risposta a quella serie d'interrogativi (salvo che non si spiega il fatto che a *pregare* sia una donna e non un uomo, un uomo essendo Guido Orlandi). De Robertis cita a confronto i casi in cui nella *Vita nova* Dante parla a donne o invia suoi componimenti a donne. Maria Corti vede nella *donna* la «filosofia morale personificata»¹³. Ma nessuna di queste interpretazioni coglie nel segno. In realtà, dire all'inizio della poesia che la poesia è richiesta da una donna è un luogo comune della lirica d'*oïl*. Letterio Cassata cita nel suo commento tre diversi *incipit*, di Gace Brulé, «Quant bone dame et fine Amour me prie, /

¹³ M. CORTI, *La felicità mentale*, Torino, Einaudi 1983, p. 17.

encor ferai chançon cointe et joïe?», di Thibaut de Champagne (?), *Bone dame me prie de chanter*, e dello Chastelain de Couci (?), *Bele dame me prie de chanter*¹⁴; ma anche nel *Consaus d'amours* di Richart de Fournival l'autore risponde a quesiti sull'amore propostigli da una donna: «Vous direi je avant quel cose est amours en general, et après vous descenderei ordeneement a cele amour dont je vous voel parler»¹⁵. Ma di nuovo, constatare che la preghiera della donna è un motivo diffuso non significa concludere che si tratta di un espediente puramente retorico. Come nel caso dei trattati richiesti dai discepoli al maestro, la retorica conserva anche qui traccia di un'originario, reale fatto di comunicazione. Come spiega Dante nella *Vita nova*, la lirica antica è spesso pensata e scritta per un pubblico femminile, che era – tra i laici – quello che aveva tempo e cultura sufficienti per interessarsi alla letteratura: «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini» (XXV 6 = 16, 6). La *donna* che prega Cavalcanti è perciò quasi un singolare collettivo, una donna che parla a nome di tutte le donne perché la curiosità intorno alla natura d'amore appartiene a loro per consuetudine ed elezione: ed ecco dunque che la finzione retorica che sta alla base di *Donna me prega* può aiutare a capire meglio, in un dettaglio, le reali condizioni di ricezione della poesia medievale¹⁶.

4. L'approccio all'arte del passato che ho appena descritto mira dunque, come ho detto, a *situarla* ricostruendo il contesto della sua prima ricezione oppure chiarendo il patto retorico che sta al suo fondamento. È un giusto modo di procedere. È importante sapere quale fosse il pubblico dell'arte e quale rapporto s'instaurasse tra l'autore e il suo pubblico perché queste sono variabili che differiscono da epoca a epoca e da genere a genere; e, soprattutto, perché il pubblico dell'arte e il rapporto tra autore e pubblico erano, nel Medioevo, diversi da quelli a cui siamo abituati oggi – oggi che le opere d'arte e il discorso filosofico e scientifico si rivolgono virtualmente a tutti i potenziali lettori, sicché ricerche come queste hanno meno senso, o devono essere condotte secondo altri criteri, quantitativi piuttosto che qualitativi.

Tanto basterebbe dire sul problema della ricezione se esso non si ripresentasse, in forma diversa, nel momento in cui dal piano della collocazione dei testi nella storia e nella storia della letteratura si passa al piano dell'interpretazione, cioè al piano non della semplice *explication de texte* ma di quelle che ho chiamato letture profonde, che mirano a svelare la verità nascosta sotto la

¹⁴ Cfr. G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di L. CASSATA., Anzio, De Rubeis 1993, p. 132.

¹⁵ Cfr. G.B. SPERONI, *Il «Consaus d'amours» di Richart de Fournival*, in «Medioevo Romanzo», I 2 (1994), pp. 217-78 (a p. 244).

¹⁶ Su tutto, più distesamente, cfr. GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., pp. 120-29 e 397-404.

superficie delle opere. Schematicamente, tale verità può consistere (a) in un significato ulteriore rispetto a quello manifesto; oppure (b) in un significato totalmente diverso da quello che una lettura ‘ingenua’ permette di raggiungere.

Quando per esempio si dice che questo o quel componimento di Dante risponde a questo o quel componimento di Cavalcanti non in modo esplicito (come nelle tenzoni) ma ripetendone o capovolgendone certi concetti o parole; o quando si dice che la ripresa, da parte di un trovatore, di rime o rimanti già adoperati da un altro trovatore implica un’intenzione di parodia o di ‘superamento’ rispetto a quel preesistente testo – in questi casi, come in infiniti altri, la cosiddetta intertestualità postula un doppio livello d’interpretazione di tipo a: la lettera del testo *più un altro senso* che deriva dal confronto con altra letteratura. E quando per esempio l’allodola di una canzone di Bernart de Ventadorn, o meglio il desiderio del poeta di essere quella allodola viene interpretato da Köhler come il simbolo dell’«integrazione della nuova nobiltà di bassa estrazione, integrazione che l’aristocrazia accetta e frena a un tempo»¹⁷ – ecco un caso, anche qui scelto fra i tanti, in cui al significato letterale si sovrappone, s’intreccia un significato per così dire allegorico che soltanto la lettura sociologica permette di far emergere.

Un passo più in là e il piano letterale appare, piuttosto che come un dato preliminare da trascendere, da far parlare, come un ostacolo alla retta interpretazione: perché il significato vero è quello nascosto (ed è il caso b). Così – e scelgo di proposito esempi di diversa plausibilità e rilievo critico: conta la sostituzione della lettera con *un’altra cosa*, quale che essa sia – le canzoni e i sonetti che i poeti della corte di Federico II dedicano alle loro amanti sarebbero, in realtà, elogi dell’imperatore¹⁸. Così la poesia comico-realistica del Duecento in Italia sarebbe una poesia a chiave in cui, poniamo, la parola *vino* significa in realtà «prestazioni amorose e sessuali», la parola *cuocere* è «un’allusione equivoca al membro virile», la parola *argomento* vuol dire «clistere», la *bocca* è la «vulva», la *regina* è una «donna sodomita», e via dicendo. Così – ripeto, a un tutt’altro livello di coscienza critica – le donne cantate dai trovatori adombrerebbero la figura della sposa del *Cantico dei Cantici* o della Sapienza biblica e agostiniana, e insomma quello che sembra essere amore-passione per una creatura andrebbe interpretato invece come amore mistico¹⁹.

¹⁷ E. KÖHLER, *Sociologia della fin’amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana 1976, p. 26.

¹⁸ Cfr. H. KRAUSS, *Sistema dei generi e scuola siciliana*, in *La pratica sociale del testo. Studi di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*, a cura di C. BORDONI, Bologna, Clueb 1982, pp. 123-58.

¹⁹ È la tesi svolta in più occasioni da Lucia Lazzerini: in particolare cfr. *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, in «Medioevo romanzo», XVIII 2-3 (1993), pp. 153-205 e 313-69, e *Letteratura medievale in lingua d’oc*, Modena, Mucchi 2001; in una direzione analoga, anche se in un quadro molto meno sistematico, andavano già le osservazioni di Dronke sui trovatori e i più antichi poeti

5. A queste interpretazioni possono essere mosse due obiezioni diverse, a due diversi livelli. In primo luogo sono legittime delle obiezioni *puntuali* sull'una o sull'altra delle ipotesi che questi studiosi avanzano per corroborare le loro tesi. Che si parli di sociologia, di mistica, di parodia o di intertestualità, si tratta sempre di un quadro ricostruito attraverso indizi, e gli indizi hanno un grado via via diverso di verosimiglianza, cioè possono essere più o meno pertinenti e più o meno convincenti. Può anche darsi che non siano affatto convincenti, o che lo siano in una misura troppo ridotta perché la tesi possa considerarsi provata o probabile. Così si può, semplicemente, rifiutare di credere: che l'allodola di Bernart de Ventadorn abbia qualcosa a che fare con il desiderio di rivalsa di un ceto sociale; o che nella poesia comico-realistica vadano cercati a ogni costo sottintesi scatologico-sessuali; o che sia opportuno leggere *Flamenca* cercando nella Bibbia gli archetipi dei personaggi e della trama del romanzo²⁰. Soprattutto, si può diffidare delle 'trame intertestuali' che ormai da un paio di generazioni gli studiosi si sforzano di decifrare al di sotto dell'apparente monotonia della poesia romanza: dei dialoghi a distanza, delle parodie costruite sulla ripetizione di parole e rime, dei 'superamenti', eccetera. Diffidenza sempre più necessaria perché di fatto, una volta ammesso che il compito dell'interprete è quello di cercare – come Saussure coi suoi anagrammi – *le parole sotto le parole*, nessuna spiegazione è troppo sottile, e nessuna è veramente impossibile. Così non è strano, per esempio, che l'ultimo saggio di Köhler su Bernart de Ventadorn aggiorni l'ipotesi sociologica con l'idea del gioco sul significante: scomposta in sillabe, la *lauzeta* potrebbe evocare il nome dei *lauzengiers*. A dispetto delle pretese di oggettività, ci troviamo sempre nel dominio dell'irrazionale, dell'inverificabile e della petizione di principio. Era irrazionale, fondata su illazioni, la tesi sociologica; ed è irrazionale questa disperata ricerca di una verità nascosta sotto il velo delle sillabe e dei fonemi. E che la – com'è stata chiamata – 'prassi intertestuale' s'immerga sempre di più in queste nebbie di enigmi, anagrammi, giochi di parole, è ben chiaro per chiunque cerchi di tenersi aggiornato su una bibliografia che, non di rado, lascia francamente sconcertati²¹.

italiani: cfr. P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 volumi, Oxford, Clarendon Press 1965-66.

²⁰ Cfr. LAZZERINI, *Letteratura* cit., pp. 214-18.

²¹ Ed è inevitabile che sia così. Poggiando su una base di dati comunque molto limitata, la proliferazione dei contributi critici – in libri, miscellanee, riviste, atti congressuali – finisce per allontanare la verità anziché avvicinarla: le ipotesi producono controipotesi, o successivi ulteriori raffinamenti delle ipotesi, e il dibattito diventa una gara di sottigliezza in cui tutto è sostenibile, e viene sostenuto, ma quasi niente è plausibile. Qui si pone un problema di gestione della ricerca e della conoscenza su cui gli umanisti in generale e i medievisti in particolare farebbero bene a riflettere, prima che questa proliferazione trasformi le loro discipline in un ramo della letteratura fantastica.

Ma al di là delle obiezioni puntuali, di metodo e di sostanza, che si possono muovere a queste diverse ‘letture profonde’, ciò che è importante e degno di essere discusso è piuttosto la prospettiva generale, la concezione generale della letteratura che queste interpretazioni mostrano di rispecchiare. Esse ci dicono che la poesia medievale è qualcosa di diverso da ciò che sembra a prima vista; *diverso* nel senso che è qualcosa di più serio, impegnativo, difficile di ciò che sembra; che i suoi autori sono più colti e raffinati; che il suo pubblico è un pubblico di iniziati. Prospettando la necessità di una lettura profonda, disegnano anche il profilo di un pubblico profondo, capace di godere del «gioco delle mille variazioni» di cui parlano i teorici della ‘poesia formale’ oppure del dialogo a distanza ricostruito sulla base di analogie metrico-formali (un dialogo, ripeto, in cui niente è esplicito, tutto è affidato a ‘segnali’ accortamente disseminati nei testi), oppure di doppisensi e allusioni ad altri linguaggi che oggi non siamo più in grado di decifrare. È, questa, un’interpretazione complessivamente (e non più puntualmente) attendibile? È coerente con ciò che sappiamo o possiamo immaginare di questi autori, questo pubblico, questa letteratura?

Come è noto, i dati su cui possiamo contare per rispondere a queste domande non sono molti; per la gran parte li deduciamo dalla letteratura stessa. Più che di dati oggettivi bisogna dunque parlare di informazioni sparse, casuali, frammenti di un quadro del quale vediamo a malapena i contorni. In una situazione simile, il primo errore da evitare è quello di generalizzare, cioè di estendere a un’intera tradizione ciò che vale, se vale, per un determinato periodo, una determinata area, un determinato gruppo di autori. Il secondo errore è proiettare sul passato non solo condizioni di produzione e di ricezione della letteratura che appartengono ai nostri tempi ma anche e soprattutto la nostra attuale concezione della letteratura, cioè pensare che la natura e la funzione della letteratura medievale fossero quelle stesse che definiscono *oggi* la letteratura. Si tratta dunque di questioni complesse, che richiederebbero molte discussioni particolari. E tuttavia, dal momento che le interpretazioni a cui ho accennato presuppongono un’idea, un’ipotesi complessiva circa la qualità degli autori e del pubblico, e circa la natura stessa di quella poesia, vorrei fare a mia volta qualche osservazione di segno contrario non più sui dettagli ma proprio su questa ipotesi complessiva.

6. In primo luogo, la cultura del pubblico della poesia volgare non dev’essere sopravvalutata. Le testimonianze che abbiamo circa la cultura dei laici ci invitano a essere molto prudenti. Il pubblico della poesia era per lo più un pubblico che ascoltava, non un pubblico che leggeva, perché – ricordo cose ovvie – il leggere e lo scrivere erano abilità molto rare tanto fra il popolo quanto fra gli aristocratici: «Ein ritter sô gelerêt was – si legge all’inizio dell’*Armer Heinrich* – daz er an den buochen las / swaz er dar ann geschriben vant». E come è ben noto

osservazioni simili s'incontrano spesso sia nelle cronache sia nei romanzi cavallereschi: è sempre motivo di meraviglia il fatto che un cavaliere, un membro dell'*élite* votata alla politica e alla guerra, abbia ricevuto un'istruzione tale da farne un *litteratus*, capace di comprendere il latino e (di conseguenza) il volgare scritto²². Questo genere d'istruzione competeva agli ecclesiastici, e il giudizio degli ecclesiastici sulla letteratura profana è sempre pesantemente negativo: essi, ha scritto per esempio Auerbach, «per lo più confondono la poesia in lingua volgare con le rozze buffonerie»²³. Di fatto, tra le due aree della cultura – l'arte popolare laica e la cultura scolastica – corre un confine piuttosto netto, molto più netto di quello cui siamo abituati oggi. Beltrami si è domandato giustamente se l'interpretazione filosofico-religiosa della poesia dei trovatori «sia compatibile con lo statuto del volgare nel XII secolo, in altre parole se sia verosimile che a questa altezza cronologica dei chierici trovino nel volgare, per di più cantato in musica, lo strumento adatto non solo per divulgare ai laici dei contenuti dottrinali in forma aperta, ma anche per svolgere un discorso filosofico-religioso plurisenso»²⁴. La risposta implicita è che no, questa non sembra un'interpretazione verosimile. E pur senza ricorrere all'argomento *e silentio*, anche la scarsità dei dati può avere, dopotutto, un suo significato. I trovatori ci risultano essere quasi tutti *soltanto* poeti in volgare; essi cioè ignorano il doppio binario che conosceranno invece molto più tardi Dante, Cino e Petrarca: la poesia in volgare e il trattato in latino – un doppio binario che tende a convergere quando la poesia in volgare esplicitamente assorbe, prende in carico i contenuti filosofici, morali, religiosi che sino ad allora erano stati appannaggio della trattatistica in latino. Ma al di qua di Dante quella fusione non sembra darsi praticamente mai.

Certamente, anche i laici vivevano in un mondo nel quale le idee e il linguaggio erano plasmati dalla religione. Perciò non può stupire che, per esempio, la retorica dell'amore cortese ricordi, nel concetto e nelle parole, la retorica della *caritas* cristiana o il linguaggio dei mistici. Ma salvo casi specialissimi e *non* esemplari si tratterà appunto di un incontro tra linguaggi, non di una fusione tra ideologie: un incontro non fortuito – sempre di amore si tratta, e il dare e avere tra sfera profana e sfera sacra è naturale, e può essere descritto anche all'inverso: con la retorica dell'amore di Dio che imita la retorica dell'amore umano, degli amanti reali²⁵ – ma neppure tale da prospettare quel continuo gioco di rimandi tra lettera e allegoria, senso superficiale e senso profondo, che gli

²² Cfr. H. GRUNDMANN, *Die Frauen und die Literatur im Mittelalter*, in «Archiv für Kulturgeschichte», XXVI (1936), pp. 129-61 (alle pp. 130-33).

²³ E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli 1960, p. 276.

²⁴ P.G. BELTRAMI, *Peire d'Alvernhe e l'interpretazione dei trovatori*, in corso di stampa negli atti del congresso SIFR di Messina (luglio 2002).

²⁵ Così DRONKE, *Medieval Latin* cit., I, p. 58.

studiosi hanno cercato di decifrare tra le righe. E certamente, la situazione non è sempre la stessa, cambia nel corso del tempo: e i poeti e il pubblico della Firenze tardo-duecentesca non sono i poeti e il pubblico delle corti occitaniche o nord-italiane. Ma persino nel caso di poeti-intellettuali come Cavalcanti o Dante, che infarciscono le loro liriche di parole e concetti ricavati dalla filosofia o dalla teologia, mi pare che si sia spesso passato il segno attribuendo alle loro poesie un'importanza e una dignità culturale che essi mai si sarebbero sognati di pretendere.

Si sa che i poeti del Medioevo (e in realtà molti dei poeti premoderni), trattano come *nugae*, cose di poco conto, le loro liriche giovanili; se ne vergognano, vorrebbero dimenticarle. Tendiamo a leggere queste affermazioni come formule d'umiltà puramente topiche, ma forse dovremmo essere meno sottili. Semplicemente, esse rispecchiano una concezione dell'arte diversa da quella che naturalmente, spontaneamente appartiene a un lettore post-romantico. Nel contributo appena citato Beltrami si domanda: «come giustificare l'evidente straordinaria importanza di questa poesia d'amore che ci appare così remota ed estranea?». Forse dovremmo prendere in considerazione la possibilità che l'importanza di questa poesia sembri straordinaria a noi oggi (tanto da sollecitare appunto interpretazioni che ne spiegano con la chiave dell'allegoria la natura «così remota ed estranea»), ma che essa fosse qualcosa di meno importante, meno complesso, meno colto, e insomma meno serio tanto per gli autori quanto per il pubblico a beneficio del quale quella poesia veniva composta. Dobbiamo così tornare a riflettere, ma da un'altra prospettiva, sulla natura della poesia medievale e su ciò che la distingue dalla poesia così come oggi noi la intendiamo.

La lirica, la poesia dell'io scritta nel Medioevo parla per lo più di un unico argomento, l'amore, e ne parla di solito in modo ripetitivo e, ai nostri occhi, superficiale: gli aggettivi «remota» ed «estranea» vogliono dire questo. Ciò significa che i poeti non cercano di esprimere quella differenza specifica che noi invece riconosciamo e apprezziamo nella lirica moderna; e ciò significa che – salvo rare eccezioni – nella poesia antica non è il caso di cercare quella più ampia visione delle cose, quella visione del mondo che supera la sfera sentimentale e soggettiva che è precisamente ciò che caratterizza la grande lirica moderna. Sia che si guardi al modo dell'espressione sia che si guardi alla sostanza, non bisogna insomma fare l'errore di proiettare sull'arte del Medioevo quei caratteri di originalità e di profondità che definiscono la nostra attuale esperienza dell'arte. Le regole di questa poesia spesso musicata, spesso scritta da non intellettuali per non intellettuali, erano molto diverse rispetto a quelle dell'odierna poesia, che non è musicata e che è scritta quasi sempre da intellettuali per altri intellettuali. Nelle pagine che seguono vorrei aggiungere qualche osservazione proprio su queste 'altre' regole.

7. Scrive Zumthor:

Predominio assoluto di certi appellativi, frequenza di certi giri di frase per presentare un dato motivo, identità di una figura stilistica e di un gruppo ritmico, istituzione di metafore tipiche contemporaneamente in un registro semantico limitato e in un lessico senza grande variazione, immagini cristallizzate in una parola, gruppi di *clichés* legati a una funzione, a una posizione assai poco variabili: simili fatti, che abbracciano l'espressione poetica della canzone cortese in ogni suo elemento, non costituiscono forse la peculiarità di un'arte? Non rivelano nella più alta poesia cortese la prospettiva di un'estetica primitiva?²⁶

Proprio così: un'estetica primitiva nel bel mezzo della più alta poesia cortese. Ora, quale altro genere artistico si presta ad essere descritto esattamente in questi termini? In quale altro genere moderno si succedono gli stessi giri di frase, gli stessi temi, motivi, stilemi? In quale altro genere un lessico standardizzato serve a creare immagini altrettanto risapute? Quale altro genere mostra di accettare, anzi di elevare a sua propria ragion d'essere un'«estetica primitiva»?

Nella primavera del 2005, lo IULM di Milano ha conferito una laurea *honoris causa* in scienza delle comunicazioni ad uno dei più famosi cantanti italiani, Vasco Rossi. Nella sua *laudatio*, Marco Santagata ha un po' ridimensionato il valore letterario delle canzoni di Rossi (suscitando boati di disapprovazione: ero presente) facendo un paragone con la poesia dei trovatori. Anche quei poeti – ha detto – scrivevano versi accompagnati dalla musica; ma per lo più a noi restano, delle loro creazioni, soltanto le parole: la musica, che era più difficile da trascrivere, non si è conservata. E sono parole molto belle, che a distanza di secoli ancora ci commuovono: segno che chi le ha scritte era un poeta autentico, e che quei testi erano testi in certo modo autonomi, che restano vere opere d'arte anche una volta private della loro originaria 'metà' musicale. Se invece – ha osservato Santagata – tra qualche secolo qualcuno ritroverà le parole di Vasco Rossi senza la musica, difficilmente potrà spiegarsi l'entusiasmo che questo cantante ha suscitato negli anni a cavallo tra il XX e il XXI secolo in Italia. Il fatto è che ciò che conta soprattutto in queste canzoni è la musica, mentre le parole non sono molto più di un ornamento, o un insieme di slogan più o meno azzeccati.

Trovo molto giusto il paragone fra il cantante Vasco Rossi e i trovatori. Trovo invece sbagliata la conclusione a cui questo paragone porta, per alcune ragioni che cercherò di indicare con la massima brevità e chiarezza.

In primo luogo, credo che il rapporto tra musica e parole così come esso si dà nelle odierne canzoni *pop* non sia molto diverso dal rapporto tra musica e parole così come esso si dava in una parte almeno della poesia romanza delle origini, cioè che l'importanza della musica fosse anche allora molto considerevole e talvolta, per determinati generi, preponderante; che il pubblico

²⁶ P. ZUMTHOR, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Bologna, Il Mulino 1973, pp. 156-57.

medievale – come il pubblico odierno del *pop* – cercasse e apprezzasse questa fusione tra musica e parole; e che insomma il nostro giudizio sia fuorviato dal fatto che noi oggi *leggiamo* testi che erano stati composti, prima che per essere letti, per essere eseguiti. Nelle *vidas*, l'attenzione per il canto e per l'esecuzione è pari a quella per la qualità dei versi: che è ciò che potremmo trovare nelle biografie odierne, non però nelle biografie dei poeti ma in quelle dei cantautori.

In secondo luogo, credo che la monotonia, la ridondanza della poesia medievale (e dunque la sua minore aderenza alla sfera delle idee e dei sentimenti *autentici* del poeta) si spieghi anche alla luce del fatto che molta di quella poesia – a differenza della poesia moderna – non era originariamente poesia *da lettura* ma poesia *da ascolto*. Al loro livello medio, sono monotoni, ripetitivi e spesso falsi anche i testi delle canzoni *pop*: dato che l'effetto artistico è il risultato della somma tra parole e musica, e anzi la musica è spesso più importante delle parole, quei testi non hanno bisogno di essere, per piacere, né particolarmente originali né particolarmente profondi.

In terzo luogo, credo che il pubblico della poesia volgare fosse culturalmente molto più prossimo agli attuali consumatori di musica *pop* che agli intellettuali che, oggi, leggono la poesia antica e la poesia moderna, e dunque che nella poesia quel pubblico cercasse un profitto, un piacere analogo: non la condivisione di un pensiero originale che ci emoziona e cambia il nostro modo di vedere le cose (che è uno dei desiderati effetti della lirica moderna) ma, più banalmente, qualcosa di gradevole da ascoltare e un facile rispecchiamento in concetti e in parole elementari.

In quarto luogo, credo che il nostro apprezzamento per la poesia medievale – il fatto che noi, o alcuni di noi considerino 'belli' questi testi – rifletta spesso un interesse erudito piuttosto che una reale partecipazione estetica. Noi cioè, da una parte, chiamiamo *piacere* quello che in realtà dovremmo chiamare *interesse* per un universo estetico così lontano dal nostro: un interesse simile a quello che si ha per l'esotico, per qualcosa che è (con le parole di Beltrami) remoto ed estraneo rispetto alla nostra esperienza, e che proprio per questo ci affascina. Dall'altra parte, noi scontiamo un pregiudizio scolastico che ci fa considerare come bello, importante e culturalmente 'alto' ciò che un giudizio ingenuo liquiderebbe senza troppi problemi come ripetitivo, vacuo, banale. Bisogna forse recuperare il candore di uno storico come Fauriel, il quale, prima che la poesia dei trovatori diventasse materia di corsi universitari rimpiangeva il fatto che, nei manoscritti, quello che poi si sarebbe chiamato il 'grande canto cortese' usurpasse lo spazio che avrebbe potuto essere riempito da canti più ameni *d'alba e di danza*: «Ecco perché tante poesie, tante canzoni che sono per noi così fastidiosamente mediocri hanno preso il posto, nelle raccolte, di una moltitudine di canti d'alba e di danza in cui noi, secondo ogni verosimiglianza, avremmo trovato una grazia e delle bellezze più vicine ai nostri gusti e alle nostre idee»²⁷.

²⁷ C.C. FAURIEL, *Histoire de la poésie provençale*, 3 volumi, Paris, Labitte 1846, II, p. 100.

8. Da questo insieme di opinioni derivano alcune conseguenze. Intanto, credo che sia bene diffidare di tutte quelle interpretazioni della poesia medievale che postulano una ricezione colta paragonabile a quella che oggi è normale per la poesia, ovvero concedono al pubblico dell'epoca una speciale competenza letteraria o filosofica. Credo che solo eccezionalmente chi ascoltava o leggeva questi testi fosse in grado di darne delle 'letture profonde'; che solo eccezionalmente, dunque, gli autori chiedessero a chi leggeva o ascoltava un esercizio simile. Valgono anche a questo proposito le parole di Boeckh: «con l'interpretazione storica [...], anche se il senso letterale lo permetta, non si può porre nelle parole più di quanto con esse possano aver inteso coloro ai quali l'autore si rivolgeva. Dall'inosservanza di questa regola deriva l'abuso dell'interpretazione allegorica»²⁸. Non credo dunque che questa letteratura vada interpretata come codice ristretto fatto di citazioni percepibili da parte dell'ascoltatore o del lettore 'iniziato', oppure come tessuto di *topoi* declinati secondo minime variazioni, anche queste riconoscibili da parte di chi disponesse dell'intero repertorio come termine di paragone. E neppure credo che questo genere musicato, eseguito di fronte a un pubblico – spesso a un pubblico di incolti – volesse dire altro rispetto a quello che esplicitamente dice: che chi parlava d'amore volesse invece parlare di politica (Köhler, Krauss) o di religione (Dronke, Lazzerini).

Credo invece che per giudicare questa poesia occorra innanzitutto situarla con la maggior precisione possibile nel suo contesto originario, in modo da renderci familiare un universo estetico che è troppo «remoto ed estraneo» perché le sue creazioni possano davvero parlarci senza questo preventivo sforzo di mediazione e di traduzione. Il punto di vista filologico che ho elogiato nella prima parte del mio discorso mira appunto a questo obiettivo. Dall'altra parte, passando dai contesti ai testi, alla loro lettura, credo che non sarebbe sbagliato porre a questa poesia le domande che oggi poniamo non – come insegnavano Contini e Guiette, a Mallarmé e Valéry – ma alle canzoni *pop* o,

²⁸ AU. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, Napoli, Guida 1987, p. 160. Questo come indirizzo generale; più precisamente, davanti ad ogni 'lettura profonda' della letteratura medievale bisognerebbe sollevare lo stesso dubbio che Starobinski ha sollevato a proposito della teoria degli anagrammi che secondo Saussure si nasconderebbero nei versi di Lucrezio e di Virgilio: «Resterebbe da verificare se quel che egli ha cercato e trovato, leggendo i poeti antichi, corrisponda ad una regola da loro coscientemente seguita. Nulla sembra allora tanto necessario quanto trovare, negli antichi, una testimonianza esterna che venga a confermare l'esistenza di una regola o di una tradizione effettivamente osservate. Ferdinand de Saussure ha cercato questa testimonianza senza trovare nulla di decisivo. Silenzio imbarazzante, che obbliga o a formulare l'ipotesi di una tradizione 'occulta' e di un segreto accuratamente celato, o a suggerire che il metodo [degli anagrammi] doveva sembrare banale, troppo ovvio perché fosse necessario parlare per chi lo conosceva» (J. STAROBINSKI, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, il melangolo 1982, p. 120). È lecito insomma – invitano a domandarsi Boeckh e Starobinski – immaginare sottili strategie ermeneutiche se poi di queste strategie non si trova traccia nella ricezione contemporanea?

se questo sembra troppo azzardato, ai generi e ai testi della letteratura popolare. Tra queste due sfere dell'arte, che la modernità ci ha insegnato a tenere rigorosamente distinte, nel Medioevo esistevano ovviamente delle differenze, ma non delle barriere²⁹. È per questo che nei commenti alle 'colte' poesie degli autori medievali bisognerebbe citare più spesso di quanto non accada di solito testi popolari che presentano gli stessi motivi o le stesse formule: non perché la poesia popolare venga necessariamente prima della poesia d'arte (sappiamo che di solito accade il contrario) ma perché nei primi secoli la poesia d'arte era molto più permeabile di quanto non sia oggi all'influenza di elementi che si possono definire appunto popolari o, ancor meglio, *tradizionali*. Il lettore di poesia medievale verifica a ogni passo questo intreccio tra alto e basso, originale e tradizionale.

Prendiamo per esempio un sonetto del duecentista fiorentino ser Bello che comincia così: «Quando eo vi dico: voi siete una flore, / né pur alzate gli occhi a sguardar me / né volliete saper che bella flore»³⁰. Lo storico della letteratura italiana tenderebbe a riportare questa immaginazione floreale a Cavalcanti o a Giacomo da Lentini. Ma in realtà il paragone tra la donna e un fiore è un espediente tipico dei rispetti della tradizione popolare: la voce maschile dice «Voi siete un fiore», e la donna replica «quale fiore?», e il dialogo, il corteggiamento, va avanti lungamente su questo tono. Sempre all'interno di questo registro, anche il sonetto di Bonagiunta Orbicciani *Tutto lo mondo si mantien per fiore*, in cui la parola *fiore* si ripete in varie forme a ogni verso, riprende un motivo, o piuttosto un modo espressivo tradizionale³¹. O prendiamo l'*ironda* di Bernart de Ventadorn: «Ai Deus! Car no sui ironda, / que voles per l'aire» (*Tant ai mo cor ple de joya*, 49-50). Qui è importante osservare non solo che il desiderio di diventare un uccello si trova espresso nelle antichissime strofe volgari del ms. Harley 2750 scoperte da Bischoff (*Las, qui non sun sparvir astur*), ma anche che, come scriveva D'Ancona, «la trasformazione in qualche animale, più spesso un uccelletto, ricorre sovente nei canti amorosi di tutti i popoli [...]: *Piacesse al ciel ventassi un rondinino...*» (e seguono esempi di varie regioni)³². O pensiamo al motivo di amore 'che detta', celebre per l'uso che ne fa Dante in *Pg.* XXIV 52-54: dal Casella in poi lo si collega ai teologi del XII secolo, e precisamente all'*Epistola ad Severinum* di frate Ivo (dell'amore, scrive Ivo, parla degnamente solo «qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit»). Ma non è irrilevante notare che la stessa iperbole, in forma anzi più prossima a quella dei versi danteschi (a dettare non è il cuore ma, precisamente, Amore), si leggeva sui muri di Pompei: «Scribenti mi dictat

²⁹ Sulla costruzione di una simile barriera dopo il Rinascimento cfr. P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori 1980, pp. 286-87.

³⁰ Il sonetto, frammentario, è citato da F. REDÌ in un'annotazione al *Bacco in Toscana*, Roma, Bulzoni 1996, p. 139 (v. 430).

³¹ Cfr. per entrambi i casi A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti 1906, pp. 357-60.

³² D'ANCONA, *La poesia popolare* cit., p. 221.

amor monstratque cupido: / a peream, sine te si deus esse velim» (*CIL* IV 1928). Non è irrilevante, perché – e questo vale anche per gli altri esempi citati – sapere che ‘scrivere sotto la dettatura di Amore’ è, ancor più che un *topos* letterario (si veda nell’apparato del *CIL* l’elenco dei luoghi simili nei poeti latini), una frase fatta, quasi un proverbio, porta a considerare con un certo scetticismo le speculazioni circa il ‘senso profondo’, le risonanze sacre dell’espressione di Dante, e circa l’intera teoria dell’amore ‘stilnovista’ che da questi versi si è voluto dedurre.

Ma anche al di là dei *motivi* che circolavano liberamente tra opere d’arte presuntamente colte e opere d’arte presuntamente ‘popolari’, si consideri quanto spesso la retorica della poesia d’arte si modella su schemi discorsivi che appartengono a una tradizione non aulica. Si pensi al *plazer*, al *souhait*, al *priamel*, egualmente diffusi nella poesia d’autore e nei canti popolari raccolti da D’Ancona³³: il commentatore di *Guido, i’ vorrei che tu e Lapo ed io* (Dante) o di *Amor, io chero mia donna in domìno* (Lapo Gianni) non può limitarsi ai soliti riscontri con altre poesie italiane o trobadoriche ma deve tenere conto di questo repertorio tradizionale. Oppure si pensi a quella mossa esordiale con cui il cantastorie chiede al pubblico di fare attenzione e di ascoltare, mossa che riaffiora per esempio all’inizio di una ballata del più colto tra i poeti del Medioevo, Dante («Voi che savete ragionar d’amore, / udite la ballata mia pietosa, / che parla d’una donna disdegnosa»): appello agli ascoltatori, preghiera e breve riassunto dell’argomento della poesia, proprio come si faceva nei cantari. O si pensi a quei testi che s’intuiscono essere stati, in origine, musicati o musicabili. Ecco un brano del discordo di Bonagiunta Orbicciani *Quando veggio la rivera*, 32-39:

Voi, pulzelle [...]
dagli amanti davanti cotanti
più non v’atenete.
Rendete le fortesse
che noi vegnam per esse.

I commenti rinviano al discordo di re Giovanni *Donna, audite como*, 94-95: «E le donne e le donzelle / rendano le lor castelle»³⁴. Ma che significato ha questa somiglianza? Essa lega insieme due testi in un rapporto *puntuale* oppure li lega *all’interno* di un genere o di un motivo topico? Di fatto, i versi di Bonagiunta ricordano in maniera ancora più netta questi altri, di due secoli successivi:

Per prender le donzelle

³³ Cfr. D’ANCONA, *La poesia popolare* cit., pp. 37-38.

³⁴ S. CHESSA, *Forme da ritrovare. I due discordi di Bonagiunta*, in «Studi di filologia italiana», LIII (1995), pp. 5-21 (a p. 16).

sì son gli amanti armati.
Arrendetevi, belle,
a' vostri innamorati,
rendete e cuor furati,
non fate guerra il maggio.

È la famosa ballata di Poliziano *Ben venga maggio* (28-33), che Guido Mazzoni immaginava cantata da una brigata di giovani in corteo per le vie di Firenze «agitando i rami primaverili»³⁵. Ecco dunque che un testo rinascimentale aiuta a comprendere – cioè a situare, ad «articolare nella storia dello stile» – un testo duecentesco: nel commento al discordo di Bonagiunta bisognerà infatti osservare che anche questo, proprio come la ballata di Poliziano, è un canto di primavera, che partecipa dell'atmosfera e dei *clichés* retorici che sono propri di questo 'genere' tradizionale. Ed ecco un dato interessante anche per il giudizio sul discordo di re Giovanni e sulla questione del rapporto tra parole e musica nella lirica italiana del Duecento, dato che si trattava di testi che con ogni probabilità venivano composti in vista della danza e del canto³⁶. E ancora: non si spiegherà alla luce dei canti di maggio come quello di Poliziano anche la strana apparizione di «un angiolel d'amore umile» che vola sulla donna amata nella ballata di Dante *Per una ghirlandetta*, una ballata che anche per altri aspetti mostra di appartenere a questa tradizione di primaverili 'arie per musica' (e che, come chiarisce l'ultima strofa, era certamente musicata)? Infatti, la ballata di Poliziano prosegue con una visione quasi identica (35-40):

Ma chi è quel che vola?
È l'angiolel d'Amore
che viene a fare onore
con voi, donzelle, al maggio.
Amor ne vien ridendo,
con rose e gigli in testa.

E gli esempi, anche legati a dettagli più minuti, si potrebbero moltiplicare. La Fioretta cui s'ispira la ballata dantesca appena citata («S'io sarò là dove sia / Fioretta mia bella e gentile») è stata identificata via via con tutte le giovani donne cantate da Dante (Violetta, Pargoletta, Pietra): ma non sono questi tentativi vani, dato che nella tradizione mediolatina e romanza i nomi di Flora, Floreta, Florula e simili designano un generico tipo femminile, cioè un personaggio (come accade di solito nella *Rollenlyrik* tradizionale) e non una persona (come accade di solito nella lirica)? E non sarà

³⁵ Citato in P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri 1982, p. 508.

³⁶ Cfr. P. CANETTIERI, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri 1995, pp. 294-96.

anche questo il caso della Lisetta protagonista del sonetto di Dante *Per quella via*, posto che a una Lisetta è dedicato un canto popolare diffuso in decine e decine di varianti regionali³⁷?

Queste sparse osservazioni non provano che la poesia del Medioevo non fosse poesia per intellettuali. La poesia del Medioevo, soprattutto la poesia d'amore, è stata *anche* poesia per intellettuali. A mio parere, piuttosto nella Toscana della fine del Duecento che nella Francia del sud a cavallo tra XI e XII secolo: ed era anche il parere di Dronke, che come ho accennato (nota 19) è almeno in parte un precursore delle tesi di Lucia Lazzerini intorno ai rapporti tra cortesia e mistica³⁸. Queste osservazioni mirano soltanto a mostrare come la poesia degli autori possa venir attratta non soltanto dal polo superiore della filosofia e della religione (per l'esattezza del *linguaggio* della filosofia e del *linguaggio* della religione) ma – come gli studiosi tendono a dimenticare – anche e forse ancora più spesso dal polo più basso della musa popolare e tradizionale. In prospettiva storiografica, è il senso di questa osservazione di Roncaglia: «senza per questo tornare alle posizioni del popolarismo romantico [...], la reazione antiromantica non è, pur essa, esente da eccessi, quando tende a semplificare unilateralmente la complessità del processo formativo del mondo volgare col ritrarne tutte le premesse al polo della cultura superiore»³⁹. E, prima, è il senso di questo molto romantico, ma anche molto ragionevole, passo di D'Ancona:

Le due forme [della poesia popolare e della poesia colta] fino dai tempi più antichi sono come due fiumi, che procedono paralleli, e spesso confondono le loro acque, per poi separarsi di nuovo: ma all'uno riman sempre qualche cosa del sapore e del colore dell'altro. La poesia italiana fin dai primordj, oltre che ai modelli oltramontani, oltre che agli esempj dell'antichità, attinse anche a siffatta vena indigena: e in questa forma spontanea, naturale, ingenua, noi abbiamo rime sopra ogni argomento⁴⁰.

³⁷ Cfr. V. SANTOLI, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni 1940, p. 115.

³⁸ Cfr. DRONKE, *Medieval Latin* cit., I, p. 86: «I nuovi modi di pensiero e di espressione maturano lentamente, e mentre attorno al 1100 molto poco del contenuto della poesia d'amore richiede una speciale spiegazione [...], attorno al 1200 questa percentuale è molto maggiore, e arrivati al 1300 noi dobbiamo conoscere i nostri filosofi e mistici, cosmologi e teologi almeno altrettanto bene dei poeti che stiamo studiando. Assumere tacitamente, come molti che hanno cercato le origini dell'*amor cortese* hanno fatto, una fonte comune e indiscriminata per i primi trovatori e per un poeta come Guido Cavalcanti è tanto donchisciottesco quanto cercare, per esempio, le idee comuni a Herrick e Blake».

³⁹ Au. RONCAGLIA, *Le origini*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, I. *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti 1965, pp. 3-269 (a p. 163).

⁴⁰ D'ANCONA, *La poesia popolare* cit., p. 472.