

## *Un nuovo commento alle «Rime» di Dante*

[Paragone Letteratura, 81-82-83 (2009), pp. 3-26]

Nel 2010 uscirà per i Meridiani Mondadori, a mia cura, una nuova edizione commentata delle *Rime* di Dante. Quelle che seguono sono alcune considerazioni intorno al modo in cui ho cercato di procedere nel lavoro di commento e agli obiettivi che mi sono posto: considerazioni che, credo, possono interessare (non dico *convincere*) non solo gli esperti di Dante ma tutti gli studiosi di poesia medievale, se non di poesia *tout court*. Mi pare infatti che per molti aspetti il ‘caso’, il caso delle *Rime* di Dante, sia generalizzabile.

1. Le *Rime* di Dante hanno commenti ottimi. Su tutti, quelli di Contini, Barbi-Maggini e Barbi-Pernicone, Foster e Boyde, De Robertis<sup>1</sup>. Ma buoni spunti si trovano anche in commenti minori oggi meno frequentati: Mattalia, Zonta, Pézard. Data tanta abbondanza, la domanda che bisogna porsi per prima non è tanto «come fare un nuovo commento?» quanto piuttosto «quale commento occorre per questo testo pluricommentato? Su quali problemi soprattutto è bene concentrarsi?» Oppure, e meglio: «su quali problemi è ormai bene *non* concentrarsi, vuoi perché risolti, nella sostanza, dagli altri commentatori, vuoi perché marginali rispetto ai nostri attuali interessi circa Dante e la letteratura medievale, o vuoi semplicemente perché sin dappprincipio mal posti, cioè non veramente degni di essere presi in considerazione?».

Inizio proprio di qui, da ciò che secondo me in un nuovo commento *non* dovrebbe trovarsi, e inizio da qui per una ragione ovvia, che mentre il problema di che cosa includere si pone di volta in volta, testo per testo, e si precisa nel corso del lavoro a mano a mano che si ampliano le letture e si accumulano le schede, sicché lo si risolve davvero soltanto alla fine del commento o verso la fine, il problema di che cosa escludere si pone a priori, ancor prima di iniziare le ricerche: e la soluzione al problema non rispecchia i dati nella loro oggettività, posto che questi devono ancora essere trovati e interpretati, bensì il giudizio soggettivo del commentatore e la sua personale idea di ciò che, per l'interpretazione del Dante lirico, è o non è rilevante, i suoi partiti presi insomma.

---

<sup>1</sup> *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi 1939; *Rime della «Vita nuova» e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier 1956; *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi e V. Pernicone, Firenze, Le Monnier 1969; K. Foster e P. Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, 2 volumi, Oxford, Clarendon Press 1967; *Rime*, a cura di D. De Robertis, SISMEL Edizioni del Galluzzo 2005.

2. Per cominciare, mi sembra abbia pochissimo interesse la questione dell'ordinamento dei testi, di cui invece molto si è discusso, soprattutto dopo l'edizione De Robertis. E c'è prima da fare un'osservazione generale. Le ricerche sui libri di poesia si sono moltiplicate in questi ultimi anni un po' in tutti i settori degli studi letterari: dell'argomento si sono occupati i classicisti, i romanisti, i modernisti, e a volte i risultati sono stati interessanti. Si sono anche identificati talvolta, nella tradizione manoscritta, i resti di 'canzonieri d'autore', cioè sequenze di testi del cui ordinamento sarebbe responsabile il poeta stesso. Mi pare però che in qualche caso si sia andati troppo oltre, forzando i dati. La cosa è comprensibile: il numero dei poeti e delle poesie è un numero finito. Se parliamo di Medioevo, è un numero tutto sommato basso, e per dire qualcosa di nuovo rispetto a quelli che ci hanno preceduto cerchiamo – non potendo vedere altro – di vedere meglio di loro, di essere più sottili. La cosa è comprensibile, ma così si rischia di essere *troppo* sottili, di dare importanza a dettagli che non ne hanno, o di interpretare i pochi dati disponibili cercando di farli quadrare con l'idea che si ha già nella testa. Di un 'libro d'autore' si è parlato anche nel caso delle *Rime* di Dante, ma a me questo sembra proprio un caso in cui prove estremamente labili vengono usate per dimostrare una tesi preconcepita.

Nelle *Rime* esistono certamente coppie o terne di testi connessi tra di loro, e che sarebbe assurdo voler separare nell'edizione: per esempio, ed è l'esempio più ovvio, i due sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*, dato che il secondo è la continuazione e la confutazione del primo; o per esempio le due canzoni *Io son venuto* e *Al poco giorno*, che se pure, ragionando in astratto, potrebbero risalire ad epoche diverse, sono identiche nell'ambientazione invernale e nell'omaggio alla donna-petra, dunque evidentemente il prodotto di uno stesso *Kunstwollen*. Ma al di là di queste mini-serie non mi pare si possa andare, e non mi pare che si possa dedurre l'esistenza di un originario libro d'autore 'interpretando' nel modo più acconcio la tradizione manoscritta. Comunque, in questi casi vedere poco è meglio che vedere troppo.

'Canzoniere d'autore' a parte, le *Rime* di Dante non sono neppure ordinabili secondo la cronologia di composizione, come almeno in parte è possibile fare per le poesie di Petrarca. I testi databili con sicurezza sono pochissimi, e non sono molti neppure quelli di cui si possa dire con certezza se siano stati composti prima o dopo l'esilio. Così, se non credo all'ordinamento 'filologico' di De Robertis, credo poco anche a quello cronologico di Barbi, che scandisce la carriera poetica di Dante in stagioni (*Rime del tempo della «Vita nuova», Rime della maturità e dell'esilio*, eccetera): della maggior parte delle poesie di Dante, *Vita nova* a parte, non si può fissare la data di composizione neanche approssimativamente. L'ideale sarebbe stato stampare i testi in ordine alfabetico, o raggruppandoli per genere metrico. Non l'ho fatto solo perché non ho voluto moltiplicare gli ordinamenti oltre necessità: ho seguito Barbi, per le ragioni che spiego nella nota al

testo (in sostanza: comodità, leggibilità), ma avrei anche potuto seguire De Robertis. Per me, semplicemente, quello dell'ordinamento non è un problema rilevante.

3. Commentando i versi di Dante ho cercato prima di tutto di spiegare quello che vogliono dire. Come nel caso di molti altri testi premoderni, la parafrasi è la cosa più importante e più difficile da fare, e in più punti la difficoltà non è vinta, e si prospettano due o più possibili parafrasi, o si confessa di non capire bene: su questi punti, non soltanto lo studioso ma anche il semplice lettore è chiamato a riflettere, a collaborare. Ho cercato invece di non dare troppo spazio alle analogie puramente formali, cioè a quei 'rapporti intertestuali' che collegherebbero le poesie di Dante ad altre opere di altri autori. Le ricerche del tipo 'gli echi dello scrittore x nello scrittore y' sono ormai da troppo tempo il *passé-partout* prediletto di una critica accademica sempre più povera d'anima e – per il lettore che non sia vittima della stessa mania – d'interesse. Negli ultimi anni si sono aggiunte le banche dati elettroniche, che hanno reso l'esercizio ancora più facile. E come risultato abbiamo avuto commenti quasi inservibili, tanto traboccano di rinvii a fantomatici luoghi paralleli che una volta si sarebbero liquidati – a ragione – come *clichés*, e da cui oggi si traggono invece conseguenze spropositate, interpretazioni spropositate. Ma questo significa venir meno a quello che è il primo dovere del commentatore: e cioè – una volta raccolti i dati – distinguere tra quello che è e quello che non è pertinente e significativo. La ricerca sui *data-base* rende sempre più facile la prima fase del lavoro: è la seconda, la scrematura e il giudizio, che fa la differenza.

Nel caso delle *Rime* di Dante, a questa considerazione di ordine generale se ne aggiunge un'altra particolare. Il lettore del *Canzoniere* sa bene che la lirica di Petrarca si nutre spesso di altra lirica: è un codice ad alto tasso di ridondanza, un repertorio di parole e immagini piuttosto ristretto: e – per quante sfumature si vogliano introdurre in questo luogo comune, che nella sostanza è vero – un repertorio quasi per intero letterario, che Petrarca ha creato filtrando la tradizione lirica romanza. Il discorso vale a maggior ragione per i petrarchisti. Vale a dire per esempio che il lettore del primo sonetto delle *Rime* di Pietro Bembo, *Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*, deve sapere che l'*incipit* ricorda, e quasi cita, un verso di Petrarca, «Piansi e cantai: non so più mutar verso» (*Rvf* 344.12), altrimenti gli sfugge qualcosa di essenziale intorno al modo in cui Bembo e i suoi contemporanei intendono il fare letteratura. Le *Rime* di Dante non sono ancora, o sono in grado molto minore, lirica che si nutre di altra lirica. Certo, esistono testi che ricorrono a una topica stilnovista frequentata anche da Cino e da Cavalcanti. Ma come e più della memoria lirica conta, nella poesia di Dante, quella che chiamerei memoria culturale: di testi non solo poetici, o non solo letterari. Su questo tornerò più avanti.

4. Il mio commento si rivolge anche agli studiosi, ma non solo a loro. Perciò – continuo la lista delle rinunce – vorrei evitare di spaventare il lettore comune con schede metrico-retoriche troppo prolisse. Penso a quello che è probabilmente il migliore fra i commenti pubblicati negli ultimi anni, quello di Santagata al *Canzoniere* di Petarca. Nelle premesse ai singoli testi c'è molto, forse anche troppo. Si tratta sempre di osservazioni giuste, oggettive, in cui non s'inventa nulla. Ma una descrizione troppo minuziosa di quello che c'è, di come è fatto il testo, può lo stesso essere controproducente, può cioè portare ad attribuire ai poeti intenzioni che questi non hanno mai avuto, a vedere disegni, simmetrie o asimmetrie significative là dove non ce ne sono. È il vecchio problema delle iper-descrizioni strutturaliste dei testi, e non è strano che Santagata abbia cominciato a scrivere nel pieno di quella stagione (il libro giovanile *Dal sonetto al canzoniere* spiega a mio avviso certi aspetti del commento). «Dei dati che Lei reperisce – domandava Contini a Jakobson – quali possono essere considerati significativi, 'pertinenti' nel senso tecnico della parola, e quali invece accidentali? Questi ovviamente non sono reali, non sono fatti»<sup>2</sup>. È una domanda che resta opportuna, necessaria anzi, per il commentatore più ancora che per il critico. Lunghe e minuziose analisi metrico-retoriche hanno senso in un saggio sistematico (com'è in parte, per restare a Dante, quello di Patrick Boyde su *Retorica e stile nella lirica di Dante*): ne hanno molto meno quando si parla di individui, di singoli testi (e come risulta da quanto ho detto intorno al non-problema dell'ordinamento, è sempre con individui, mai con sistemi, che ha che fare il commentatore delle *Rime*).

5. Ho anche cercato di mettere un limite alla bibliografia secondaria, citando soltanto i contributi che ho effettivamente usato. Come altri grandi scrittori, Dante ha una bibliografia critica che, semplicemente, nessuno è più in grado di padroneggiare. Naturalmente le *Rime* non sono la *Commedia*, ma anche su alcune delle poesie di Dante (le canzoni petrose, per esempio) si è scritto tanto da rendere molto difficile l'aggiornamento. Molto difficile e, bisogna aggiungere, spesso poco proficuo, in sostanza per due ragioni.

Da un lato, da quando la 'dantistica' è diventata, purtroppo, una provincia semi-autonoma degli studi (come, credo, la shakespearistica, la cervantistica, eccetera), di Dante hanno potuto scrivere anche studiosi completamente digiuni di nozioni relative alla letteratura o alla storia del Medioevo, alla filologia, e persino a Dante in generale: si isola un testo, o un verso, e su questo si costruisce un intero saggio. E dal momento che Dante è ovviamente patrimonio dell'umanità, non soltanto dell'Italia, un'umanità intera – cioè una parte consistente dell'umanità che si raccoglie nei

---

<sup>2</sup> *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini*, in d'A.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi 1970, pp. 216-28 (a p. 227).

dipartimenti di studi italiani o europei in giro per il mondo – si è sentita in diritto di dire la sua. Il risultato è stato, è, un ammasso di studi per lo più inutili, o perché inutilmente ripetitivi o perché dedicati a questioni irrilevanti o perché, semplicemente, troppo scadenti per servire a qualche cosa.

Dall'altro lato, Dante ha il grave torto di sollecitare le congetture brillanti: è pieno di passaggi oscuri, simboli, allusioni misteriose, crittogrammi che aspettano di essere sciolti e risolti. La *Commedia* è, si sa, la riserva ideale per questo genere di caccia. Ma anche certe poesie di Dante sono o hanno l'aria d'essere degli indovinelli, e così vengono trattati dagli studiosi. Chi è il messer Brunetto a cui è indirizzato il sonetto *Messer Brunetto, questa pulzelletta*? E cos'è la «pulzelletta»? E cosa significa il sonetto 'della Garisenda'? E chi sono le varie donne a cui Dante dedica le sue poesie – la pargoletta, Fioretta, Lisetta, eccetera? E quali di queste poesie può o deve essere letta in chiave allegorica, come le canzoni del *Convivio*? E qual è il segreto nascosto dentro poesie apparentemente chiare come *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* o come le canzoni 'petrose'? Di qui il fatto che un buon numero degli interventi sulle *Rime* sono, in effetti, saggi di enigmistica piuttosto che di storia della letteratura. E l'enigmistica finisce sempre per produrre altri enigmi, o soluzioni più profonde e più vere degli enigmi antichi: e dunque altri saggi, comunicazioni ai congressi, tesi di laurea o di dottorato...

In questa situazione, il commentatore ha due possibilità. La prima è dar conto di tutto e discutere tutte le proposte, anche le più assurde. All'inizio pensavo che fosse la cosa giusta da fare (non è questo che si chiede, anche, al Commentatore?), poi ho capito che *questo* desiderio di completezza è solo retorica, e che avrei dovuto riempire pagine e pagine di contro-argomentazioni rispetto a tesi che il più delle volte non valeva neanche la pena di prendere in considerazione. La seconda possibilità è citare soltanto quello che si adopera, e che serve al proprio discorso, e tacere sul resto. È quello che ho fatto, con una sola concessione all'aggiornamento bibliografico: ho indicato, testo per testo, i contributi più recenti, più o meno dall'inizio degli anni Novanta in poi, in modo che il lettore interessato possa, da questi, ricostruire l'intera bibliografia critica (che del resto oggi si trova comodamente *online* nel sito della Società Dantesca).

6. Ciò detto su quello a cui, nel commento, ho deciso di concedere il minor spazio possibile, resta da dire di ciò che invece ho cercato di metterci. Come ho accennato, l'obiettivo principale per chi commenta un testo premoderno è spiegare che cosa il poeta ha voluto dire, cioè capire prima di tutto la lettera del testo. La spiegazione letterale delle *Rime* di Dante, come quella di qualsiasi altro testo coevo, deve fare i conti con due diversi tipi di difficoltà: difficoltà legate alla lezione dei testi da una parte e difficoltà legate all'ambiguo significato di parole o di frasi la cui lezione è sicura dall'altra.









del Trivulzio è solo un'osservazione plausibile, ma non conclusiva. Ora però, l'apparato dell'ed. De Robertis ci mostra che la lezione *Potere* è, in effetti, ben attestata nei manoscritti. Certo, potrebbe essere una banalizzazione. Ma la congruenza con i versi della canzone di Sennuccio lascia pensare che proprio questa possa essere la lezione giusta.

7. Questi erano esempi, alcuni fra i tanti, in cui il compito del commentatore confina o si confonde col compito del filologo: mettere in discussione la lezione trådita, proporre delle alternative plausibili. La seconda difficoltà che il commentatore si trova di fronte quando cerca di fissare il significato letterale di un testo deriva, come ho detto sopra, dalla possibile ambiguità di parole o di sintagmi la cui lezione è sicura. Anche qui, faccio solo qualche esempio per mostrare come anche passi apparentemente ovvi possano celare delle difficoltà, dunque anche delle occasioni per il nuovo interprete, che può proporre nuove e diverse soluzioni.

Nella ballata *Voi che savete ragonar d'Amore*, il poeta descrive l'atteggiamento riservato 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 come i commentatori hanno parafrasato il v. 19:

*Retta* ha una sfumatura di senso non facilmente traducibile, ma non lontano da onesta, nell'accezione dantesca (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).

Tutti intendono dunque in questo modo: 'così come fa una donna onesta quando si specchia'. Ma l'aggettivo *retta* 'onesta' associato alla donna (e a una donna che si guarda allo specchio) non convince del tutto: se è vero che l'epiteto *drecha*, *adreacha* si trova qualche volta riferito alla donna, nella lirica dei trovatori, è anche vero che di donne *rette* non si trovano altri esempi nei testi italiani antichi. Va considerata allora (con Zingarelli e ora con Martelli<sup>3</sup>) la possibilità che *retta* non sia aggettivo che qualifica la donna bensì sostantivo complemento oggetto di *face*, dal momento che *far*

---

<sup>3</sup> M. Martelli, *Proposte per le «Rime» di Dante*, in «Studi danteschi» (2004), 69, pp. 247-88 (alle pp. 261-62).

*retta* poteva significare ‘far riparo, difesa, ergere una barriera’: cfr. *GDLI*, s.v. *retta*<sup>4</sup>, con esempi a partire da Matteo Villani: «messer Malatesta non poté fare retta contro al legato» (e soprattutto, citato da Martelli, Lorenzo il Magnifico: «A’ tuoi colpi non posso più far retta»). Qui l’espressione sarebbe calzante per esprimere un contegno riservato e pudico: ‘a quel modo che una donna fa riparo (con la mano) quando si specchia’. D’altra parte, però: è ammissibile un iperbato così forte, ‘riparo la donna fa’? Si resta nel dubbio, ma nel commento vanno comunque prospettate le due (o più, se è il caso) possibilità, perché il lettore possa farsi una sua opinione.

Nel caso appena visto, la possibilità di una lettura alternativa ci è stata suggerita dal dizionario: la parola *retta* poteva avere, nella lingua antica, un significato diverso rispetto a quello che ha oggi. In altri casi, i dubbi possono essere risolti (o aggravati!) con l’aiuto, oltre che del vocabolario, delle possibili fonti.

Nel sonetto *Dante, i’ non so in quale albergo soni*, Cino da Pistoia risponde a Dante, il quale aveva scritto all’amico di trovarsi in un luogo «sì rio / che ’l ben non truova chi albergo gli doni». Cino scrive:

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 pistoiesi*, 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»). Mentre all’interpretazione di Barbi-Pernicone ritorna ora De Robertis: i *troni* sono «i fulmini, le saette: le manifestazioni del male». Quale delle due interpretazioni è da preferire? Da un lato, il rumore dei «troni» intesi come *tuoni* sarebbe coerente con il ‘suono del bene’ di cui si parla al primo verso. Dall’altro, però, ai «troni» come *scranni* fanno pensare la successiva menzione del «regno de’ dimoni» (v. 8) e, soprattutto, un’immagine della Bibbia che era senz’altro ben presente a Dante e a Cino: «Qui dicebas in corde tuo: “in caelum conscendam, super astra Dei exaltabo *solium meum*”» (*Is* 14, 13: parla Luciferò); «qui separati estis in diem malum, et

adpropinquatis solio iniquitatis» (*Am* 6, 3: un passo che nel *De doctrina cristiana*, IV VII 18, Agostino interpreta come il presagio di un re iniquo). Dunque, probabilmente (ma sempre di probabilità si tratta, mai di sicurezza), ‘sono nati, hanno preso il potere i troni del male (*il contrario del bene*)’.

Ma ambigue non sono soltanto le parole. Più spesso ancora lo sono i sintagmi, le frasi intere. Un ultimo esempio, scelto tra i più semplici. A un certo punto della canzone *Doglia mi reca*, Dante maledice l’uomo avido, e precisamente, come si faceva nel Medioevo (basta ricordare il III canto dell’*Inferno*, coi dannati che maledicono «il loco e ’l tempo e ’l seme / di lor semenza e di lor nascimenti»), maledice il giorno della sua nascita, perché la sua vita è stata vana (vv. 78-81):

Maladetta tua culla  
che lusingò cotanti sonni invano!  
e maladetto il tuo perduto pane,  
che non si perde al cane!

Qui ci sono almeno due espressioni non del tutto chiare. Al v. 80, intanto, non bisogna intendere «il tuo perduto pane» come ‘il pane perduto da te’ bensì come ‘il pane sprecato per nutrire te’ (ancor oggi in Toscana un *panperso* è un fannullone, uno che non vale il pane che mangia). Il v. 81 è più difficile, anche se sulle prime non sembra. Secondo i commentatori il poeta vuol dire che il pane, sprecato (*perduto*) per nutrire l’avarò, 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, cioè 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 tòrre il pane, che dee essere de’ figliuoli, e darlo a’ cani»<sup>4</sup>; cioè, fuor di metafora, «male è a dare ai peccatori, ai cani, i beni e le cose del mondo» (ivi, p. 116): che è precisamente ciò che dice Dante in questi versi: perduto è il pane che si dà all’avarò, eguagliato a un cane.

8. Fin qui abbiamo preso in considerazione casi nei quali si trattava di sostituire una lettura ritenuta giusta ad un’altra ritenuta sbagliata. È chiaro però che di solito la questione sta in termini diversi, e cioè si tratta di perfezionare o approfondire le letture correnti, o di difendere un punto di

---

<sup>4</sup> Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, edizione critica per cura di C. Delcorno, Firenze, Sansoni 1974, p. 121.

vista invece di un altro nell'interpretazione di un passo a proposito del quale i commentatori hanno espresso opinioni diverse. Tanti testi, dunque, tanti casi e problemi diversi, che non si possono riportare ad un'unica tipologia? In effetti è così: non esiste un protocollo, un metodo che possa andar bene in ogni occasione. Se però da una parte credo sia bene diffidare dei metodi, dall'altra ho un'idea di massima su ciò a cui nel commento alle *Rime*, a ciascuna delle *Rime* di Dante, bisogna fare attenzione. A due cose, in particolare.

La prima. Una delle differenze più grandi tra la poesia antica e medievale da un lato e la poesia moderna dall'altro sta nel fatto che la poesia antica e medievale seguono spesso, anche se non sempre, degli schemi tradizionali: vale a dire che il poeta, anziché essere a tutti i costi originale, com'è necessario essere oggi, ripete delle formule, delle situazioni, dei motivi che trova già codificati nella tradizione letteraria. Si pensi al genere dell'*alba*, diffuso nella poesia mediolatina e in quella romanza. Il motivo è sempre lo stesso, il congedo tra gli amanti dopo una notte d'amore: il nuovo poeta accetta questo schema-base e introduce soltanto delle piccole variazioni. O si pensi al genere della *pastorella*, che mette in scena l'incontro tra il poeta-amante e una pastorella: cambiano le parole, il metro, la musica, ma la situazione, il motivo-base dell'incontro non cambia. E se i generi puri, le forme fisse come l'*alba* e la *pastorella* sono pochi, la poesia antica è piena di *clichés* che rimbalzano da testo a testo: un certo modo, simile se non uguale, di disporre le parole e i concetti, di articolare gli argomenti, di abbellire l'espressione, tutto quell'insieme di cose, insomma, che fa sì che le poesie medievali sembrino – come suona la battuta famosa di Diez – l'opera di un unico autore che si nasconde sotto molti nomi diversi.

Alla lunga, queste forme oggettive e inautentiche di lirica verranno abbandonate. La poesia moderna non ha più i generi: è lirica e basta, e lirica che dev'essere originale, che può al massimo appoggiarsi alla tradizione, citarla, ma non riprodurla. *Leopardi e la dissoluzione dei generi lirici*, s'intitola un libro di Maurer, e Leopardi è in effetti colui col quale in Italia si compie questa dissoluzione: il poeta non segue più le regole, non tollera più le barriere, i confini – di genere, registro, linguaggio – che i suoi predecessori avevano tracciato per suddividere artificialmente il campo della poesia.

Dante si trova all'inizio di questo processo. Non scrive (come fa invece Cavalcanti) pastorelle, oppure albe, o *congés*: non scrive poesia 'di genere'. E tuttavia l'esperienza dei generi affiora nelle sue liriche come una traccia, una memoria che si deposita nelle parole, nelle formule, nelle immagini. Di qui, per il commentatore, parecchie difficoltà, ma anche altrettante occasioni per ripensare le interpretazioni correnti.

Prendiamo un esempio ben noto. Si sa che un sonetto come *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* recupera un'immagine e un linguaggio da pastorella. I commenti rinviano al genere, non a

testi individuati: e invece si dovrebbe e si potrebbe essere più precisi, perché questa è probabilmente una delle rare occasioni in cui la fonte d'ispirazione va cercata piuttosto nella lirica d'*oïl* che in quella d'*oc*. Nell'antologia di romanze e pastorelle antico-francesi curata da Bartsch si trovano, di fatto, testi che assomigliano al sonetto di Dante, o almeno ai suoi primi versi, più di quanto gli somigli qualsiasi pastorella provenzale. La traccia del genere letterario permette qui di collegare non solo due testi ma due tradizioni letterarie e linguistiche differenti che però condividono la medesima retorica.

Ecco invece un caso un po' più difficile, il sonetto *Sonar bracchetti*:

Sonar bracchetti e cacciatori aizzare,  
 lepri levare ed isgridar le genti,  
 e di guinzagli uscir veltri correnti,  
 per belle piagge volger e 'mboccare,           4  
 assai credo che deggia dilettere  
 libero core e van d'intendimenti.  
 Ed io, fra gli amorosi pensamenti,  
 d'uno sono schernito in tale affare,           8  
 e dicemi esto motto per usanza:  
 «Or ecco leggiadria di gentil core  
 per una sì selvaggia diletanza           11  
 lasciar le donne e lor gaia sembianza!»  
 Allor, temendo non che 'l senta Amore,  
 prendo vergogna, onde mi ven pesanza.

Smarrito nei piaceri della caccia, il poeta viene riportato da un «amoroso pensiero» alle «donne e lor gaia sembianza», cioè all'amore. Come tante poesie, come quasi tutte le poesie medievali, anche questo sonetto parla d'amore. Ne parla però in un modo strano, perché quella che *Sonar bracchetti* presenta è chiaramente una situazione fittizia. Da un lato perché è poco plausibile che il poeta si dibatta davvero nell'incertezza tra il piacere di cacciare e la volontà-necessità di amare, che cioè a un certo punto della sua giornata gli si prospetti il dubbio su cosa fare, se l'una cosa o l'altra. Dall'altro lato, soprattutto, perché la situazione, il conflitto tra queste due attività, ha radici molto profonde nella tradizione letteraria. E si va 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, o come nel poemetto mediolatino *Manerius*, in cui un giovane cacciatore, smarritosi per inseguire un cervo, incontra una vergine e se ne innamora. A casi nei quali la caccia è presentata come antiafrodisiaco, come nei *Remedia amoris* di Ovidio, in 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?»), nell'egloga X di Virgilio (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»). A casi, infine, nei quali proprio come in *Sonar bracchetti* l'amore distoglie – nei fatti, non in teoria – chi ne è vittima dalla caccia. È l'idea che si trova per esempio già nell'*Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae* di Claudiano: «Non illi [all'innamorato] venator equus, non spicula curae, / non iaculum torquere libet; mens omnis aberrat / in vultus quos finxit Amor» (5-7); quindi nel primo dei cosiddetti *Carmina Rvipullensia*: 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 solo di una delle numerose testimonianze di un *topos*. Di nuovo, la traccia del genere, qui meglio sarebbe dire del *cliché* tematico-retorico, non avvicina due testi ma aiuta a tracciare i contorni di un'amplissima – perché duratura nel tempo ed estesa sull'intero spazio europeo – tradizione culturale.

9. Tra le cose a cui cerco di prestare attenzione nel commento, la prima sono dunque i generi e i *clichés* retorici e argomentativi, o meglio la loro memoria. Di qui la necessità di un confronto non solo con la poesia romanza ma anche con quella classica, mediolatina, in un paio di casi con quella tedesca. La memoria dei generi e dei *clichés* travalica, infatti le barriere linguistiche.

La seconda cosa su cui è bene concentrare l'attenzione è la cultura extra-letteraria. Oggi, quando leggiamo una poesia, possiamo anche fare a meno di indagare tra le letture dell'autore: per capire o per apprezzare il testo di solito non ce n'è bisogno, e comunque la cultura dell'autore, se è un contemporaneo, non sarà molto diversa dalla nostra: possiamo contare su un patrimonio di idee e di conoscenze condiviso. Ma più indietro andiamo nel tempo, più antiche sono le opere d'arte di cui ci occupiamo, più abbiamo bisogno di imparare, ricostruendola, una cultura che non è la nostra. Tra queste opere d'arte ci sono anche le poesie, in sostanza perché buona parte delle poesie antiche e medievali non possiede «quel carattere di immediato, di dematerializzato, che noi a torto o a ragione siamo abituati a considerare criterio della lirica»<sup>5</sup>. Vale a dire che per capirle, per capire di che cosa parlano e perché ne parlano in questo modo, la lettura ingenua che può andar bene,

---

<sup>5</sup> Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi 1979, pp. 46-64 (a p. 50).



per lei ti priego che da te non fugge,  
 Signor, che tu di tal piacere i svaghi, 4  
 con la tua dritta man cioè che paghi  
 chi la giustizia uccide e poi rifugge  
 al gran tiranno, del cui tosco sugge  
 ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi, 8  
 e messo ha di paura tanto gelo  
 nel cuor de' tuo' fedel che ciascun tace.  
 Ma tu, fuoco d'amor, lume del cielo, 11  
 questa virtù che nuda e fredda giace  
 levala su vestita del tuo velo,  
 ché senza 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 sa 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 occorre, qui, discutere di quale sia la giusta interpretazione di questo sonetto. Ciò che conta è 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 descrivere 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*.

10. Qualche riflessione conclusiva. Una delle distinzioni che di solito si fanno quando si parla di scienze della natura e di scienze umane è questa: le prime si occupano di *spiegare* le cose, cioè di capirne le cause; le seconde si occupano di *interpretare* le cose, cioè di capirne il senso. Qualcosa del genere si può dire della differenza che passa tra studiare, commentare un'opera



letteraria lontana da noi nel tempo, come le *Rime* di Dante, e studiare, commentare un'opera letteraria contemporanea.

In questo secondo caso, non è in primo luogo di una spiegazione che abbiamo bisogno. Le sue cause ci sono note, sono le stesse che influenzano la nostra vita: l'universo da cui quell'opera sorge è il nostro stesso universo, l'umanità che vi viene rappresentata ci è familiare. Ciò significa che noi possiamo avvicinarci ad essa anche senza la mediazione di uno studioso o di un critico, poiché questi non farebbe altro che darci le chiavi di un mondo nel quale siamo già entrati, anzi nel quale viviamo sin dalla nascita. «Uno studioso di talento – ha scritto Auerbach – possiede ed è posseduto dallo spirito del suo tempo: e mi sembra perciò che non dovrebbe avere bisogno di un'istruzione accademica per appropriarsi dell'opera di Rilke o di Gide o di Yeats»<sup>6</sup>. Parlando di Francis Scott Fitzgerald, e della critica accademica su Fitzgerald, Gore Vidal ha detto una cosa simile in maniera più colorita:

... Sembra quasi di sentire il professor Broccoli mentre fa schioccare le labbra nella sua premessa alle *Lettere*: «Sappiamo di Fitzgerald più di quanto sappiamo dei suoi contemporanei perché lui stesso ci ha conservato i suoi materiali [...]. Il migliore studioso di Fitzgerald tra noi è stato F. Scott Fitzgerald». Mentre trascivo queste parole ho l'impressione di una completa follia. *Studioso* di Fitzgerald? Uno vede il bisogno di studiosi di Dante, Rabelais, Shakespeare. Ma studiosi di un popolare scrittore contemporaneo che non ha bisogno di nessuna presentazione? Non è, tutto questo, un po' sproporzionato? I mulini dell'Accademia sono ormai così giganteschi e così stupidi che ogni scrittore di medio talento e media notorietà diventa frumento, per loro?<sup>7</sup>

Che cosa ci lascia perplessi in giudizi di questo genere? Che romanzieri come Gide e poeti come Rilke e Yeats sono precisamente quegli scrittori che, pur essendo, come noi, 'moderni', noi troviamo più difficili da capire, quelli di fronte ai quali ci sentiamo smarriti, tanto da cercare affannosamente l'aiuto del critico, dello specialista che ci spieghi che cosa ha davvero voluto dire l'autore. La letteratura contemporanea, insomma, come l'arte contemporanea in generale, ci sembra molto più difficile della letteratura delle altre epoche, cioè molto più bisognosa di note a margine che portino un po' di luce in opere spesso volutamente oscure.

Questo è ovviamente vero. Da un lato, i mutamenti che hanno segnato la storia e la storia dell'arte dell'ultimo secolo sono stati tanto rapidi e tanto profondi da rendere incolmabile lo spazio che separa noi da, per esempio, Rilke: i decenni valgono come secoli, lo 'spirito del tempo' invocato da Auerbach non è più quello che soffiava quando Auerbach scriveva la pagina che ho citato. Dall'altro lato, l'arte del Novecento ha seguito traiettorie così complicate, e si è separata in

---

<sup>6</sup> E. Auerbach, *Philology and Weltliteratur*, in «The Centennial Review», XIII 1 (1969), pp. 1-17 (a p. 10).

<sup>7</sup> G. Vidal, *F. Scott Fitzgerald's Case*, in *United States, Essays 1952-1992*, London, Abacus 1994, pp. 286-305 (a p. 294).

modo così radicale dal linguaggio comune – linguaggio verbale, visivo, musicale – da rendere quasi indispensabile, per poterla avvicinare con cognizione di causa, un apprendistato o una guida. È il noto paradosso per cui proprio nell'età della sua completa autonomia le opere d'arte risultano inspiegabili se le si astrae da quella che i formalisti chiamavano la 'serie artistica' – la serie formata dalle opere che sono state ideate, scritte, composte dagli artisti del passato, un passato tanto più importante e influente quanto più prossimo alla nuova opera; e formata anche dai dibattiti, le riflessioni, le reazioni che quelle opere hanno suscitato tra i contemporanei e tra i posteri.

Come lettori, noi abbiamo dunque bisogno di conoscere quello che, rubando di nuovo un'espressione alla sociologia, possiamo chiamare il *valore di posizione*, o meglio il *significato di posizione* di una poesia di Rilke o di Yeats, così come abbiamo bisogno di conoscere il valore o il significato di posizione di un quadro di Klee o di un brano di Webern. Questa spiegazione è opportuna. Ma bisogna tenere conto di due altri dati di fatto. Il primo è che questa esigenza di spiegazione, di collocazione in una serie letteraria, figurativa, musicale, noi l'avvertiamo soltanto per una parte piuttosto esigua delle opere d'arte contemporanee, e precisamente per quelle che si definiscono come sperimentali o d'avanguardia, e tra i cui intenti c'è insomma quello di modificare le norme tradizionali del linguaggio letterario, pittorico, musicale. Dal momento che il significato di queste opere non è immediatamente evidente, velato com'è da convenzioni che ci sono estranee, ci è utile conoscerne almeno il significato di posizione. Ma la gran parte delle opere d'arte moderne non viola alcuna regola e non sovverte alcuna tradizione. Esse parlano il nostro stesso linguaggio, possiedono e sono possedute – per usare l'immagine di Auerbach – dallo stesso spirito del tempo.

In secondo luogo, una volta misurato questo scarto dalle regole che regolano il sistema delle arti moderne, una volta fissato il valore e il significato di posizione all'interno di una tradizione artistica, quello che noi chiediamo al critico non è tanto una spiegazione, verso per verso, di ciò che la poesia dice quanto un'interpretazione del suo significato complessivo: ciò che essa dice sul suo autore, sul suo e sul nostro mondo e, soprattutto, sulla nostra vita. Se il critico non riesce a collegare la poesia a questo orizzonte più largo significa che essa non offre spunti sufficienti per farlo, cioè che è una poesia mediocre, oppure che il critico non è capace di vederli, cioè che è un critico mediocre. Per questo noi definiamo scolastiche o accademiche quelle analisi di poesie moderne che si limitano a descrivere il testo – la sua struttura interna, le simmetrie o asimmetrie, il significato letterale dei suoi versi – mentre preferiamo quelle letture che si allontanano dal testo per portarci su altre strade, quelle che sanno trarre deduzioni di ordine generale dal caso particolare, dal testo particolare che hanno di fronte, quelle insomma che si servono delle parole del poeta come di un punto d'inizio a partire dal quale svolgere un loro discorso. Il rischio naturalmente è che il discorso vada troppo oltre, che tradisca il testo facendogli dire cose a cui l'autore non pensava. Ma una

buona interpretazione può anche essere un'interpretazione un po' infedele, se dice delle cose interessanti.

Le cose stanno diversamente con le opere premoderne. Qui il significato è quasi sempre univoco, non ambiguo. L'ambiguità del sonetto *Se vedi gli occhi miei* non sta nel suo significato: il suo significato non è oscuro. Oscure sono le allusioni all'uccisore della giustizia, al tiranno, ai fedeli del Signore: noi capiamo quello che si dice nel testo ma ignoriamo dei dati culturali che stanno al di fuori del testo. Gli stessi oscuri, inspiegabili dettagli potremmo trovarli in un trattato, in una lettera oppure, per stare a Dante, nella *Commedia*. E così come i trattati, o le lettere, o la *Commedia*, anche le poesie antiche, le liriche, devono essere innanzitutto spiegate, e prima ancora – questo è il verbo giusto – *descritte*. Bisogna parafrasarle, perché il loro linguaggio non è il linguaggio che parliamo oggi: e per parafrasarle occorre prima di tutto accertarsi che i testi che abbiamo di fronte siano attendibili, che non ci siano errori (e si vedano per questo gli esempi fatti nel § 6 di questo saggio), quindi capire bene il significato delle parole e delle frasi, vocabolario e fonti alla mano (§ 7). E bisogna poi descriverle non tanto nella loro articolazione interna – questo è quasi sempre un esercizio superfluo, perché l'articolazione delle poesie antiche o medievali è quasi sempre 'a vista', non ha segreti – quanto nei loro rapporti con una tradizione retorico-letteraria secolare (§ 8), e poi soprattutto con la storia, l'arte figurativa, il pensiero filosofico del loro tempo (§ 9).

Chi interpreta testi contemporanei è più libero, e dev'essere più originale, brillante, abile nell'argomentazione. Chi spiega testi premoderni ha la strada segnata, ma quella strada deve conoscerla molto bene. Se poi riesce anche a essere originale, brillante e abile tanto meglio: ma in questo campo, in linea di massima, un erudito un po' ottuso è meglio di un dilettante di genio.