

CLAUDIO GIUNTA
SU DANTE LIRICO

1. Commentando le *Rime* di Dante (Meridiani Mondadori 2011) sono stato guidato da un'idea generale della letteratura medievale, un'idea che in modi diversi è stata già espressa da molti studiosi. Cito, perché cristalline, le parole che Leo Spitzer ha usato per discutere del metodo di Kenneth Burke, il quale proponeva di isolare nell'opera degli scrittori dei particolari «gruppi associativi», cioè delle parole e dei motivi ricorrenti, un po' al modo della critica d'ispirazione freudiana:

Ciò che io criticerei in questo metodo è che, ovviamente, lo si può applicare soltanto a quei poeti che rivelano effettivamente questi gruppi associativi; cioè soltanto a quei poeti che lasciano apparire nei loro scritti le loro fobie e le loro idiosincrasie. Ma così restano esclusi tutti gli scrittori anteriori al Settecento, all'epoca cioè in cui la teoria del 'genio originale' venne scoperta ed applicata. Prima di questo periodo, è assai difficile scoprire in qualche scrittore associazioni 'individuali', cioè associazioni non suggerite da una tradizione letteraria. Dante, Shakespeare, Racine sono grandi 'individui' letterari, ma non permisero – o non ottennero – che il loro stile venisse permeato dalle loro fobie e idiosincrasie personali (perfino Montaigne, nel ritrattarsi, pensava a se stesso come a *l'homme*)¹.

Non direi che tutto ciò che sostiene Spitzer in questo passo sia condivisibile. In particolare, è probabile che gli esempi non siano ben scelti, e cioè che Shakespeare, Racine e (come dirò meglio tra poco) Dante siano autori troppo grandi e troppo originali perché qualcosa o molto delle loro idiosincrasie non traspaia nelle loro opere. Ma il ragionamento, in linea di principio, è corretto, e anche la periodizzazione. Nell'età preromantica, la poesia è qualche cosa che 'si fa' piuttosto che qualche cosa che 'si sente'. Per noi post-romantici vale, in linea di massima, la proporzione contraria. Nell'età preromantica non è strano che un poeta scriva imitando la forma e il contenuto di poesie scritte da altri in una maniera così pedestre che oggi parleremmo, più che di imitazione, di plagio. Non è strano che adoperi *clichés* mille volte ripetuti dai suoi predecessori, e depositatisi ormai in quello che gli studiosi chiamano codice letterario. E non è strano che scriva testi che differiscono tra loro solo per pochi particolari, mostrando così di essere degli esercizi su un tema piuttosto che il frutto di quel «libero traboccare di sentimenti potenti» di cui parla Wordsworth. Nel *Consiglio d'Egitto*, Leonardo Sciascia parla così dell'avvocato Di Blasi, che sta per essere giustiziato:

1. LEO SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza 1954, pp. 148-9.

Poiché sentiva di non potere e di non dovere scrivere le cose vere e profonde che gli si agitavano dentro, Di Blasi prese a scrivere dei versi. L'idea che si aveva allora della poesia gli consentiva il pensiero che in essa si potesse anche mentire².

Siamo nel 1795, in Sicilia, idealmente ancora ben al di qua della svolta romantica. Chi, dopo quella svolta, chi oggi sceglierebbe di adoperare i versi per poter mentire con più facilità?

2. Questo prevalere della tradizione sopra il talento individuale è tanto più evidente quanto più si retrocede nel tempo, e si può ben dire che rappresenti la norma nel secolo di Dante. I sonetti di Maestro Francesco V 499 e V 500 sono per esempio variazioni sul motivo della partenza della donna amata, e hanno parole e concetti quasi identici a cominciare dall'*incipit*³:

Lo vostro partimento, dolze spene
in doglia e 'n gran pensiero m'ha lasciato,
c'ognora lo meo core a voi ne vene,
ed hammi, lasso, tutto abbandonato.

Dolze mia donna, lo vostro partimento
m'ha tolto gioco ed in pensier m'ha miso,
perzoché tutto il mio diletta mento
è di veder lo vostro adorno viso.

E la stessa cosa si può dire di questi due sonetti di Monte Andrea⁴:

A la 'mprimera, donna, ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura,
sì coralmente, donna, innamorai
e mi compresi tutto, in fede pura... (1-4)

A la 'mprimeramente ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura
coralmente tutto mi donai
a vostra ubidiènza, in fede pura... (1-4)

Due quartine iniziali praticamente identiche, dopodiché i due testi seguono strade differenti: ma è insomma come se il repertorio delle cose da dire fosse così ristretto, e l'originalità così poco importante, che uno stesso tema d'avvio poteva servire a due scopi, a due messaggi distinti.

2. LEONARDO SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, in *Opere 1956-1971*, a c. di CLAUDE AMBROSE, Milano, Bompiani 1987, p. 638.

3. Cfr. *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a c. di D'ARCO SILVIO AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi 1992.

4. Cfr. ANDREA MONTE, *Le Rime*, a c. di FRANCESCO FILIPPO MINETTI, Firenze, Accademia della Crusca 1979.

Non c'è niente di eccezionale nel fatto che un poeta ricicli i suoi versi o li sposti dall'una all'altra delle sue poesie: lo farà anche Petrarca. Eccezionale è, rispetto alla nostra esperienza della letteratura, che il poeta non scelga tra queste varianti e, per così dire, condivida col lettore le sue indecisioni: è quello che fa Dante nella *Vita nova* quando riporta uno dopo l'altro i «due cominciamenti» di un suo sonetto; ed è anche quello che fa un suo contemporaneo meno famoso, Meo Abbracciavacca, che manda a Guittone d'Arezzo due sonetti molto simili (già negli *incipit*, come nei casi di Maestro Francesco e di Monte Andrea citati sopra: *Poi sento ch'ogni tutto da Dio tegno* e *Pensando ch'ogni cosa aggio da Dio*), ciascuno accompagnato da una lettera in prosa. Alla fine della seconda lettera Meo scrive: «vo' dimando risposta di fina sentensia di ciò ch'io dubbio, mandandolovi dichiarando per lo sonetto di sotto scritto. Èn simile la lettera e 'l sonetto a l'autro in sentensia, ma non in voce»⁵ (cioè: il senso delle lettere e dei sonetti è lo stesso, ma le parole sono diverse).

Ovviamente sarebbe assurdo pensare che i poeti post-romantici non ricorrano a questi mezzi e scrivano sempre sull'onda dell'ispirazione: basta vedere i loro autografi per capire che non è così. Ciò che vorrei ripetere, in linea con l'osservazione di Spitzer citata sopra, è che bisogna usare cautela prima di riferire alla poesia premoderna, e medievale in ispecie, predicati che siamo soliti riferire alla poesia post-romantica: sincerità, soggettività, visione del mondo, poetica. Un esempio. Per comprendere in modo adeguato l'inizio di questo *virelai*, «*Helas, Avril, par ton doulz revenir / j'ay de dolour plus que dire ne say*»⁶, il lettore *deve* sapere che l'esordio primaverile – l'ispirazione tratta dalla natura che si rinnova – è uno dei *clichés* più diffusi della lirica antica e medievale, e deve sapere che questo *cliché* finì per produrre un *cliché* opposto e complementare: l'esordio primaverile non euforico, il contrasto tra la bellezza del mondo e la propria infelicità: «il dolce aprile torna, *ma* io ho dolori ineffabili». Questo contrasto è presente anche nel primo verso della più celebre *suite* poetiche del Novecento, *La terra desolata*: «Aprile è il più crudele dei mesi...». Ma per l'intelligenza di questo verso, di questa poesia, la conoscenza di quella tradizione non è importante, laddove invece è legittimo porsi le domande che avrebbe poco senso porsi a proposito del *virelai*: che cosa ha veramente voluto dire il poeta? Che cosa ci dice questo verso sulla sua visione del mondo? Che cosa sul mondo in cui abita?

Esistono insomma dei filtri, degli schermi, delle convenzioni che non possono semplicemente «essere tolti» allo scopo di raggiungere il nucleo originale, individuale dell'espressione, perché di quella espressione formano la sostanza stessa. Ne deriva che la personalità di chi così si esprime risulta poco o punto

5. Cfr. *Le Lettere di Frate Guittone d'Arezzo*, a c. di FRANCESCO MERIANO, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1922, p. 375.

6. Cfr. WILLI APEL (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 voll., s.l.s., American Institute of Musicology 1972 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 53), n. 57, vv. 1-2.

deducibile da ciò che egli dice a proposito di se stesso nei suoi scritti⁷.

Tutte queste sono cose note e generalmente accettate. È forse un po' meno facile trovare un accordo sulle conseguenze che una simile situazione comporta nel momento in cui affrontiamo lo studio della letteratura medievale. A mio modo di vedere, una simile consapevolezza dovrebbe suggerire a chi studia testi di quest'epoca una certa diffidenza per metodi o procedimenti che tendono invece ad attribuire grande importanza alla personalità dell'autore e alla sua poetica, cioè ai due elementi sui quali, legittimamente, si concentra la critica della poesia post-romantica. Questo significa per esempio evitare di leggere le poesie degli autori medievali come pagine di diario o frammenti di autobiografia; significa essere scettici circa la possibilità di rintracciare trafilie intertestuali che colleghino, invece che un testo a una tradizione o a una retorica, un autore a un altro autore; e significa anche, direi, non dare troppa importanza a queste poesie, cioè non sovraccaricarle di intenzioni ideologiche, non farne le portatrici di quei messaggi che alla letteratura converranno, per l'appunto, soltanto qualche secolo più tardi. Gli scrittori del passato sarebbero certamente stupefatti vedendo quanta importanza attribuiamo e quanti reconditi significati troviamo in opere che essi certamente si auguravano che venissero lette e apprezzate, ma che con altrettanta certezza non pensavano che sarebbero state dissezionate con tanta acribia dai posteri, e trattate con tanta serietà.

Applicate alle poesie di Dante, queste minime indicazioni di metodo vogliono dire: niente speculazioni sull'identità delle donne che Dante avrebbe amato e cantato; speculazioni minime sui gruppi di poesie che sarebbero ispirate all'una o l'altra di queste donne; una certa diffidenza verso i discorsi sui modelli letterari, l'intertestualità, l'ansia dell'influenza e insomma verso tutte quelle tecniche che mirano a far parlare i testi di un autore sollecitando altri testi, del medesimo autore o dei suoi predecessori; poco o nessun interesse per la storia, l'evoluzione interna della poesia di Dante; e poca fiducia nella possibilità che l'analisi dello stile arrivi a far emergere verità psicologiche tanto profonde quanto quelle che invece possono emergere dall'analisi della poesia post-romantica.

3. Cercare il 'primo inventore' nell'ambito dei fatti artistici è sempre un'occupazione un po' inconcludente, perché i fatti artistici sono il prodotto di un'elaborazione, di una maturazione lenta: anche chi inventa lo fa nel solco della tradizione a cui appartiene, per cui è difficile, e in fondo inutile, segnare delle cesure. La ricerca del 'primo lirico moderno' è particolarmente discutibile, perché la lirica è

7. Questo vale non soltanto per la lirica ma per tutti quei generi soggettivi dai quali il lettore odierno si aspetta veridicità e trasparenza. «Marco Aurelio – scrive Pierre Hadot – personalmente era ottimista o pessimista? Soffriva di un'ulcera gastrica? I suoi pensieri non ci permettono di rispondere a queste domande. Ci fanno conoscere esercizi spirituali che erano tradizionali nella scuola storica, ma non ci rivelano quasi nulla sul 'caso Marco Aurelio'» (PIERRE HADOT, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi 2005, p. 133).

un genere conservativo, nel quale le innovazioni tecniche che determinano il progresso delle forme artistiche hanno un rilievo limitato rispetto a ciò che accade nella novella, nel teatro, nel romanzo. La lunga durata di una forma metrica come il sonetto o la secolare persistenza del linguaggio lirico petrarchesco nella tradizione europea – per citare due fra i tanti esempi possibili – sono testimonianze di questa sostanziale continuità. Ciononostante, è comprensibile che chi scrive di Guido Cavalcanti o di Cino da Pistoia o di Giraut de Bornelh o di altri lirici medievali sia propenso a trovare nei versi del suo autore i primi segni di una moderna concezione della lirica. Allo stesso modo, è quasi inevitabile che, studiando le *Rime* di Dante per parecchi anni, alla fine ci si convinca che questo è precisamente il caso di Dante, cioè che Dante meriti la qualifica di primo lirico moderno. Perché questa impressione sarebbe più fondata delle altre?

Dante è un autore del tardo Medioevo ed è giusto leggere le sue poesie cercando di trasferirsi mentalmente nell'epoca in cui le scrisse, e quindi provando anche a far emergere quanto il Dante lirico deve alla tradizione, e insomma ciò che c'è in lui di non-dantesco. Ma naturalmente Dante è anche un artista rivoluzionario, che porta nella letteratura cose e idee che sino ad allora la letteratura non aveva conosciuto: ed è evidente che i riflessi di questa individualità eccezionale si possono cogliere anche nel modo in cui egli interpreta la poesia lirica. È giusto limitare al massimo le ipotesi circa l'identità delle donne amate, circa le serie poetiche dedicate a queste donne, circa l'intertestualità e la 'storia di Dante' così come si rispecchierebbe nel libro. Ma Dante è comunque l'inventore del mito di Beatrice, l'autore delle canzoni per la donna-petra, lo storiografo di se stesso nella *Vita nova*. Nell'oggettività del codice lirico medievale Dante inserisce una quantità di elementi individuali, idiosincratici, dei quali il lettore non può non tenere conto: bisogna andare cauti col biografismo, ma non si può neppure liquidare tutto come 'codice'. Chi ha mai scritto una canzone nella quale si parla di un sogno che il poeta avrebbe fatto, sogno che egli racconta a un gruppo di donne riunite attorno al letto in cui lui giace moribondo? Ma *Donna pietosa* è appunto questo resoconto. Chi ha mai scritto un sonetto nel quale si descrive, attraverso una strana allegoria, il momento esatto in cui il poeta apprende la notizia della morte della donna amata? Ma *Un dì si venne* è questa istantanea. Anche la trasformazione della tenzone da genere del dialogo erudito, com'era tra i siculotoscani, a genere della confessione e del racconto, una finestra aperta sulla propria vita reale, è opera soprattutto sua.

Ma la cosa più degna di nota è che lo stesso egocentrismo Dante lo manifesta in generi che, a rigore, hanno poco a che fare con l'io: Dante è un uomo che – e la cosa ci può sfuggire solo perché per questo aspetto noi siamo in perfetta sintonia con lui – non perde occasione per parlare di sé, anche quando il tema in discussione sembrerebbe incompatibile con la confessione, l'autoapologia, l'auto-biografia: un uomo che mentre descrive lo stato delle anime dopo la morte rappresenta se stesso, vivo, in mezzo a queste anime; che discutendo della lingua volgare presenta i suoi stessi versi come esemplari; che scrive un trattato filosofi-

co prendendo spunto, invece che da Aristotele o da Platone o dalle *Sentenze*, da tre sue canzoni. Quando mai si era data una simile contaminazione tra soggettività e racconto, o tra soggettività e erudizione? In un universo letterario che tendeva all'oggettivazione, Dante era moderno per questo: parlava di sé anche là dove, tradizionalmente, il parlare di sé non era un fatto comune.

4. Nel mio commento alle *Rime* ho cercato di approfondire sia l'uno sia l'altro aspetto: da un lato, il non-dantesco in Dante; dall'altro, ciò che rende Dante diverso da tutti i lirici che lo hanno preceduto, e cioè l'inaudita presenza, nelle sue poesie, di fatti inequivocabilmente autobiografici.

Accenno prima a questo secondo elemento, al rapporto tra i versi e la vita. Abituati a destreggiarsi tra i luoghi comuni, accade che gli studiosi di poesia medievale finiscano per vederli anche dove non ci sono. Sarebbe per esempio una «situazione letteraria» quella che è al centro della ballata di Cavalcanti *Perch'ì no spero*⁸. Ma, di fatto, nessuno riesce a indicare testi che svolgano davvero il medesimo motivo (non la morte per amore bensì la morte *tout court*, senza specificazioni): la ballata di Cavalcanti è molto più originale di come sembri leggendo i commenti, segno che può (almeno può) essere ispirata non dalla letteratura bensì da circostanze reali, circostanze che hanno a che fare non con l'immaginazione di Cavalcanti bensì con la sua vita.

È bene usare la stessa cautela leggendo le liriche di Dante, perché Dante mette in versi fatti, episodi che la tradizione letteraria non autorizza a trattare come *topoi*. I commenti al § 7 della *Vita nova* parlano di 'topos del gabbo' (De Robertis: «situazione d'obbligo della tradizione 'cortese'»), ma tralasciano di dire dove, in quali testi pre-danteschi affiorerebbe questo *topos*. Allo stesso modo, è bene riflettere prima di liquidare come 'pura letteratura' motivi che non risultano avere alle spalle alcuna tradizione che ne giustifichi l'impiego, come la «luce» che colpisce il poeta infante gettandolo a terra, in *E m'incresce di me*, o come l'apparizione di Beatrice in posizione eminente tra le altre donne, che è quasi una costante dell'immaginario dantesco (si pensi al sonetto *Di donne io vidi*, o al compianto per il lutto di Beatrice nel § 13 della *Vita nova*). In casi del genere è logico pensare che a guidare la mano di Dante non sia stata un'impalpabile 'tradizione' bensì, da un lato, un'occasione biografica particolare e, dall'altro, una particolare disposizione spirituale e immaginativa, la quale affiora nella poesia attraverso – per usare la formula di Burke – speciali «gruppi associativi» (per esempio quello che fa di Beatrice una creatura che viene vista e definita sempre *nella relazione* con le altre donne).

Quanto al non-dantesco in Dante, al suo rapporto con la tradizione, questo è naturalmente un campo d'osservazione infinito, perché la ricerca può concentrarsi sui temi, sulle immagini, sulla macroretorica dei testi. Ma agli effetti del commen-

8. GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni 1970, pp. 170.

to, cioè dell'analisi verso per verso, l'osservazione deve concentrarsi soprattutto sul linguaggio. Da dove vengono le parole che Dante adopera nelle sue liriche? Dato che il codice poetico medievale è un codice molto formalizzato, nel quale lo stile individuale penetra a fatica, è chiaro che il lavoro di commento è, in primo luogo, un lavoro di scavo in quel codice. Se per esempio Dante scrive un 'testo di lontananza' come *Lo meo servente core*, la prima cosa da fare sarà documentare come le parole-chiave del testo dantesco (l'*allungarsi*, il *dimorare*, il *raccomandarsi alla donna*) siano le stesse adoperate in poesie di suoi predecessori che svolgono un tema analogo: era questo il modo in cui i poeti del Duecento raccontavano il distacco tra gli amanti, e Dante non fa che recuperare, variandola, quella retorica.

Al di là di questo, nello studio della poesia medievale, e di Dante in particolare, mi pare sia utile e opportuno prestare attenzione a ciò che al codice poetico giunge attraverso il contatto con tre sottocodici che hanno invece scarsa influenza sulla poesia moderna: il sottocodice di quelli che si possono chiamare, in sintesi, i generi letterari; quello dei cosiddetti 'linguaggi speciali' non letterari; e quello che con un termine della linguistica possiamo chiamare l'*Umgangssprache*.

5. Sull'influenza che la retorica dei 'generi' ha sulla poesia medievale ho già richiamato l'attenzione altre volte. Ad un genere, nell'accezione ampia che attribuisco a questo termine, appartiene anche il 'canto di lontananza' che è *Lo meo servente core*. E a un codice, a una retorica di genere Dante attinge per esempio in sonetti come *Sonar braccetti* (la retorica del *conflictus* tra i piaceri venatori e quelli amorosi), come *Cavalcando l'altrier* (la retorica della pastorella), in una ballata come *Per una ghirlandetta* (la retorica dei testi 'floreali' diffusi soprattutto in Francia), oppure nella tenzone con Dante da Maiano sul 'duol d'amore' (dove la retorica del *joc partit* affiora in espressioni come «se 'l vero o no di ciò mi mostra saggio» o «d'ello assegnando, amico, prov'e saggio», eccetera).

È bene aggiungere che questo debito nei confronti della tradizione non si configura necessariamente come arte allusiva. Commentando l'incontro tra Dante e Matelda nel canto XXVIII del *Purgatorio*, Singleton osserva che gli elementi del quadro – un bosco, un prato, una fanciulla senza nome – sono gli stessi della pastorella:

Nel rappresentare il suo incontro con Matelda, [Dante] ha inteso richiamare alla mente un noto genere poetico in cui c'è il tradizionale incontro di due innamorati – la donna già piena d'amore e l'uomo che s'accende di desiderio per lei [*sic: ma i ruoli sono capovolti*] – ma, a differenza di quanto avviene nella *pastorella*, egli poi non sviluppa la situazione iniziale [...]; l'incontro di Dante con Matelda rientra perfettamente nello schema tradizionale di questo genere minore da noi quasi del tutto dimenticato. Non avviene spesso di incontrare nella *Commedia* siffatte deliberate trasposizioni di generi poetici?

9. CHARLES S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 372 e 371 (corsivi dell'autore).

Il caso è istruttivo, perché è certamente possibile che il genere della pastorella lasci davvero tracce in questo canto del *Purgatorio*. Ma sono le tracce di un retaggio linguistico e retorico che non implica l'adesione o l'allusione, ai canoni rappresentativi caratteristici del genere letterario in cui quel linguaggio e quella retorica vengono adoperati. Non c'è insomma, in questo canto del *Purgatorio*, alcuna «deliberata trasposizione di generi poetici», o non dimostrabilmente; c'è invece, data una situazione narrativa *oggettivamente* affine, l'impiego di termini e di immagini che un particolare genere, la pastorella, aveva introdotto nella poesia romanza, o che soprattutto in quel genere avevano corso. La rettifica potrà sembrare minima, ma è invece sostanziale: perché mentre il punto di vista di Singleton pretende di veder chiaro nelle intenzioni dell'autore rivelandone il gioco metaletterario (Dante «ha inteso richiamare alla mente un noto genere poetico...»), ponendosi insomma risolutamente, troppo risolutamente sul piano dell'interpretazione del testo, un punto di vista più equilibrato sarà quello che rinuncia alla pretesa di leggere nella mente del poeta, decifrando allusioni, e si concentra invece su quelle che possiamo chiamare le strutture oggettive dello stile. Non c'è, qui, la mutuazione di un genere, c'è la condivisione di una retorica: semplicemente, il motivo dell'incontro campestre con una donna favoriva l'impiego di questa *imagerie* tradizionale.

6. Quanto ai 'linguaggi speciali', la questione non si poneva, in passato, in termini diversi rispetto a come si pone oggi. Esistevano ed esistono situazioni, contesti, eventi sociali che hanno portato allo sviluppo di linguaggi speciali: il linguaggio della scienza, della giurisprudenza, del notariato, della medicina, eccetera. Ciò che separa la situazione odierna da quella premoderna è una differenza quantitativa: i linguaggi speciali di queste discipline si sono raffinati a tal punto, a tal punto si sono allontanati dal linguaggio della comunicazione quotidiana, da non potersi più mescolare liberamente con quest'ultimo: se lo fanno (si pensi alle metafore calcistiche, o mediche, ecc.), sono macchie cospicue, che modificano sensibilmente la qualità stilistica della pagina. Simmetricamente, il linguaggio della poesia è andato sempre più definendosi come un linguaggio autonomo che non ammette (o non ammetteva, fino all'antipoesia dei contemporanei) contaminazioni con il linguaggio della prosa, e men che meno con i linguaggi della prosa tecnica.

Diversa è la situazione nel Medioevo, e in particolare nel Duecento, perché nella lirica dei duecentisti è relativamente facile trovare tracce di prosa tecnica come per esempio quella degli scolastici, dei medici, dei giuristi. Dante non fa eccezione. Anzi, dato che la sua poesia è più varia e più originale di quella dei suoi predecessori, in lui contaminazioni di questo genere sono ancora più frequenti. Il missivo *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato* è quasi tutto scomponibile in formule tratte dall'epistolografia mediolatina. La canzone *Le dolci rime* brulica di espressioni e di termini presi di peso dal linguaggio degli scolastici: *puose il falso, con difetto procede, appare* (come *patet*), *ancor* (come *amplius, praeterea*), *segue*

(come *sequitur*), è *manifesto*, *li ripruovo*, *sia per supposto*, eccetera.

In testi come questi la contaminazione è ovvia. La poesia parla come la prosa tecnica perché svolge la medesima funzione: sollecitare un destinatario, svolgere un'argomentazione filosofica. È più difficile, quindi più interessante, trovare le tracce dei linguaggi speciali in formule apparentemente neutre. Per esempio, non è sufficiente parafrasare l'ultimo verso della canzone *Poscia ch'Amor*, «color che vivon fanno tutti contra», come 'agiscono in avverso' (Contini). Il senso ovviamente è questo, ma non è irrilevante il fatto che nel linguaggio giudiziario *fare contra* avesse il senso di 'trasgredire, violare la legge' («quelli che fanno contra li ordini del comune siano puniti»; «non più a chi facesse contra»)¹⁰: non solo, cioè, «coloro che vivono» 'agiscono facendo il contrario' di ciò che Dante ha appena detto, ma agiscono come non dovrebbero se osservassero la legge naturale.

7. Il terzo sottocodice del quale mi pare interessante sottolineare la presenza è l'*Umgangssprache*. Com'è ovvio, la ricostruzione dell'*Umgangssprache* è agevole quando si hanno a disposizione una comunità di parlanti da interrogare oppure dei documenti, come le lettere private, che attestino l'uso sincero e genuino della lingua. La sociolinguistica può contare sulla prima risorsa; Spitzer, nel suo libro sulle lettere dei prigionieri italiani nella prima guerra mondiale, poteva contare sulla seconda. Quanto al passato più remoto, la prima eventualità è esclusa, e la seconda è perlomeno problematica. I documenti dell'età classica che riproducono senza filtri l'uso vivo della lingua sono rari. Le nostre informazioni su questo versante ci giungono mediate dalla letteratura, ed è per questo che nel suo libro su *La lingua d'uso latina* Johann Baptist Hofmann è stato costretto a interrogare le commedie di Plauto o testi consimili, cioè a studiare non l'*Umgangssprache* bensì la mimesi dell'*Umgangssprache* in opere d'invenzione che danno voce a parlanti del popolo, spesso peraltro sollecitando oltremodo – ovvero interpretando come testimonianze di linguaggio affettivo – quelli che sono invece espedienti retorici dello stile più scelto, cioè prendendo per *Umgangssprache* quella che è invece *Kunstsprache*.

Le fonti del medievista sono più numerose, e certamente più sincere. Sono le memorie, le lettere dei mercanti, le prediche; ma anche per esempio le parti per così dire protocollari di testi letterari che risultano eseguiti di fronte ad un pubblico, come gli appelli agli ascoltatori nei cantari o nelle ballate¹¹. L'*Umgangssprache* che in tal modo si ricostruisce è una specie di «stilistica del dialogo»¹² ovvero, per usare le categorie di Benveniste, attiene al *discorso* e non alla *storia*: è cioè

10. Cfr. rispettivamente *Nuovi testi pratesi dalle origini al 1320*, 2 voll., a c. di RENZO FANTAPPIÈ, Firenze, Accademia della Crusca 2000, vol. I, p. 65, e PAOLO EMILIANI-GIUDICI, *Storia politica dei municipj italiani*, 2 voll., Firenze, Poligrafia Italiana 1851, vol. II, p. 430.

11. Cfr. LUCA SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI (2005), 1, pp. 3-32.

12. Cfr. BENVENUTO TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, Einaudi 1963, p. 185.

un inventario degli stilemi che, nel resoconto scritto del dialogo, possono rinviare all'oralità¹³. Ora, il dialogo, il parlato, ha le sue strutture fisse, che ricorrono grosso modo uguali anche a distanza di secoli, ed è per questo che l'analisi di queste costanti non è mai molto interessante: perché finisce per dimostrare ciò che già si sa o s'immagina. Non è sorprendente che nella tenzone tra Dante e Forese le marche d'oralità abbondino: «or sappi che de' far d'ogn'altro mese!», «Udite la fortuna ove m'adusse», «e già mi par vedere stare a desco», «E già la gente si guarda da lui», eccetera. L'analisi diventa interessante solo là dove riesce a uscire dal generico e a radicare un tratto di stile in un preciso contesto storico-culturale. La *sermocinatio*, poniamo, così frequente nelle poesie morali di Guittone d'Arezzo o di Dante, è notevole meno come documento di una generica oralità (perché è del tutto ovvio che artifici simili valgano come 'effetti di parlato') che come traccia di una tecnica retorica tipica, specifica della predicazione duecentesca, dove quell'espedito si trova a ogni passo. La canzone *Doglia mi reca* è tutta tramata di interrogative retoriche, dialogismi, *percontationes* che ricalcano analoghi artifici in uso nelle prediche: «Lasso! a che dicer vegno?», «Vedete quanto costa», «dimmi, che hai tu fatto?», «Rispondimi, se puoi, altro che "nulla"», eccetera.

Dal generico si esce inoltre quando anziché trovare strutture e moduli retorici ricorrenti (come appunto la *sermocinatio* o l'apostrofe agli ascoltatori) si trovano parole. Vale a dire che nei *discorsi* della poesia antica accade di incontrare espressioni che ricorrendo identiche in contesti *non letterari* mostrano di appartenere, come *clichés*, formule fisse, all'uso vivo della lingua del tempo. Per esempio. Oggi, per guadagnarci la fiducia o l'assenso del nostro interlocutore diciamo «tu che sai», «tu che te ne intendi». In una lettera sangimignanese pubblicata da Castellani troviamo una formula analoga che ha l'identica funzione: «Voi siete savi: in questo e ne l'altre cose che avete a fare vi dea Idio [...] a prendere quello che fia bene»¹⁴. Un passo come questo non testimonia forse dell'origine *umgangssprachliche* del verso che chiude il discorso di Dante a Virgilio in *If* II 36: «Sè savio; intendi me' ch'i' non ragiono?»

Vediamo un caso un po' più complicato, la famosa esclamazione di *Pd* XXI 135: «oh pazienza che tanto sostieni!». Nella voce *Pazienza* dell'*Enciclopedia Dantesca* Alessandro Niccoli rinvia a *Rom* 9, 22: «Quod si volens Deus ostendere iram et notam facere potentiam suam sustinuit in multa patientia vasa irae aptata in interitum...»; e allo stesso modo si potrebbero citare gli altri passi della *Lettera ai Romani* in cui Paolo celebra la pazienza di Dio (2, 4; 3, 25-6). Anna Maria Chiavacci Leonardi cita invece una predica di Giordano da Pisa: «Grande misericordia di Dio, che degna di sostenerci così pazientemente!»; e meglio ancora

13. Cfr. ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1994, pp. 287-8.

14. Cfr. *Testi sangimignanesi del secolo XIII e della prima metà del secolo XIV*, a cura di ARRIGO CASTELLANI, Firenze, Sansoni 1956, pp. 172-3.

avrebbe potuto citare, sempre dalle prediche di Giordano: «Quanta è dunque la pazienza di Dio che tti sostiene!»¹⁵. Ora, è certo possibile che l'origine remota del verso di Dante stia nei passi della Bibbia ricordati sopra: come è normale che accada, del resto, quando si parla di Dio. I brani di Giordano da Pisa sono però più interessanti non solo perché si avvicinano molto di più alle parole che Dante usa, ma anche perché testimoniano dell'uso vivo, dell'ampia e veramente popolare circolazione di quella formula, un'eco della quale resta oggi nell'esclamazione «Santa pazienza!», che è appunto la pazienza di Dio (e non quella della persona che 'porta pazienza', anche se ormai è così che l'espressione è fraintesa da molti: 'con un po' di santa pazienza', 'ci vuole la mia santa pazienza'). Esiste insomma, com'è ovvio, una gerarchia di pertinenza dei riscontri, e se l'ottimo commento è quello in grado di allinearli tutti dai più remoti ai più prossimi all'autore che si sta commentando, è certo che, dovendo scegliere, è ai secondi, ai più prossimi, cioè ai testi che l'autore potè più facilmente leggere o ascoltare che andrebbe data la priorità. Definire questo contesto culturale immediato serve infatti anche a percepire più esattamente l'escursione stilistica dell'espressione: un conto è pensare alla vaga allusione ad un passo biblico e un conto pensare a una formula, a un grido che i fiorentini erano abituati a sentire dal pulpito.

Come mostra quest'ultimo esempio, la locuzione, la frase fissa può durare secoli diventando parte del repertorio della lingua parlata: *Santa pazienza!* Il quinto verso di un famoso sonetto di Dante ci mette di fronte a un caso analogo:

Un dì si venne a me Malinconia
e disse: «I' voglio un poco star con teco»;
e parve a me che la menasse seco
Dolore ed Ira per suo compagnia.
Ed io le dissi: «Pàrtiti, va' via».

La frase apotropaica che il poeta rivolge alla Malinconia, «Pàrtiti, va' via», s'incontra spesso nei testi della letteratura popolare che festeggiano l'arrivo del Carnevale o della primavera («Vaten via malinconia / ch'el mondo è de chi el gode», «Lasciam ir malinconia / da poi che di maggio siamo»)¹⁶, ma è anche un modo di dire tipico delle formule di scongiuro (si veda per esempio Ernesto De Martino *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 2000, pp. 30-38): e una formula di scongiuro è, a suo modo, il ritornello di una celebre canzone di Lobo e Niltinho che tutti abbiamo canticchiato nella versione di Ornella Vanoni: *Tristezza, per favore vai via...*

8. Aggiungo infine poche osservazioni non sul Dante lirico ma sul modo in cui lo si è letto in passato e lo si legge oggi.

15. GIORDANO DA PISA, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, edizione critica per cura di CARLO DELCORNO, Firenze, Sansoni 1974, p. 371.

16. Cfr. rispettivamente PIERO CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi 1976, p. 301, e ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti 1906, p. 115.

Per quanto riguarda le *Rime*, mi pare che i commenti, specie quelli di Contini e di Barbi-Maggini e Barbi-Pernicone, resistano splendidamente al passare del tempo. È passata una settantina d'anni dal primo, una cinquantina dai secondi, ma leggerli è ancora il modo migliore per accostarsi a quest'opera: essi occupano un posto di spicco tra i classici degli studi italianistici. Dato che Barbi e Contini sono stati due dei nostri massimi filologi, è giusto dedurre che, anche in ambito non strettamente tecnico, la disciplina della filologia dà frutti eccellenti, e frutti che sono specificamente, tipicamente italiani: che non si sono dati, cioè, in altre tradizioni nazionali. In tempi di sfiducia nell'opportunità di un'istruzione filologica mi pare che questo promemoria possa essere utile.

I saggi sulle *Rime* sono, naturalmente, di qualità e di importanza diseguale, e per la maggior parte non si tratta di saggi sulle *Rime* o sul Dante lirico ma sull'una o sull'altra poesia di Dante, sicché è impossibile generalizzare. Mi pare però che si possa dire almeno questo: che i decenni dei 'nuovi metodi' applicati alla letteratura hanno portato ben poco di nuovo e ben poco di buono per la comprensione delle poesie di Dante. Può darsi che ciò dipenda dal fatto che questi metodi si adattano meglio alla letteratura moderna e contemporanea; o può darsi che i medievisti non siano abbastanza sottili. Ma oggi si legge con imbarazzo, per esempio, un saggio come *Vocabolorum constructio nel sonetto di Dante «Se vedi gli occhi miei»*, di Jakobson-Valesio (1966); e lo stesso senso di vanità (nei due sensi della parola) trasmettono quei saggi che tentavano di avvicinare a Dante cose serie come la psicanalisi e cose non serie come la teoria della ricezione. Sarebbe bello se questa coscienza retrospettiva potesse cautelarci, adesso, da una lettura *gender-oriented* delle *Rime*, ma non sono ottimista.

Quanto al contesto critico attuale, nel commento ho cercato di tenermi lontano da due tendenze opposte. La prima è quella per cui si cerca di situare con la massima precisione ogni singola poesia in un determinato momento della vita di Dante oppure in un determinato momento della storia fiorentina. È un atteggiamento comprensibile, dopo il formalismo di tante letture accademiche. Ma si tratta sempre di ipotesi molto incerte, e anche di interrogativi piuttosto oziosi (se il testo X sia stato o non sia stato scritto per Beatrice, in quale anno o in quale mese è stata scritta la canzone Y, e simili).

La seconda è la tendenza, oggi assai diffusa, a trattare le opere di Dante come letteratura che parla di letteratura. Mi piacerebbe poter attribuire questa moda all'influenza che anche sui filologi romanzi possono aver avuto i teorici del post-moderno. Certamente, nell'aria c'è anche questo. Ma credo che sarebbe un errore cercare nello spirito del tempo le ragioni di fatti che conseguono, molto più probabilmente, a circostanze materiali, pratiche, circostanze che non sembrano essere sufficientemente chiare neppure a coloro che appartengono al mondo degli studi. I testi non sono inesauribili. L'insieme delle cose che si possono dire sulla *lettera* delle *Rime* o della *Commedia* o dell'*Amleto* è un insieme finito. Dopo un po' ci si trova a ripetere con parole diverse quello che è già stato detto da altri. Nel caso di alcuni classici della nostra letteratura è probabile che questo li-

mite sia stato già raggiunto e oltrepassato. Si apre perciò lo spazio dell'interpretazione *a partire* dalla lettera del testo. Questa interpretazione può, schematizzando, portare al di fuori dell'opera, e allora lo spazio che l'interprete trova di fronte a sé è davvero virtualmente infinito: non c'è limite alle riflessioni e ai confronti che le *Rime* o la *Commedia* o l'*Amleto* possono ispirare. Se però l'interprete decide di restare aderente al testo, di spiegarlo meglio di quanto hanno fatto i suoi predecessori, la tentazione di leggere in profondità, di adoperare l'opera non come un fine ma come un mezzo per raggiungere una verità che l'opera nasconde, questa tentazione è quasi invincibile. È una tentazione che si rinnova ad ogni riedizione, ad ogni seminario o congresso nel quale si discutano, per ipotesi, le «Novità su Dante Alighieri».

Si deve, credo, a questa inflazione più che allo spirito del tempo (ma s'intende che anche l'inflazione è parte dello spirito del tempo) se gli studi degli ultimi decenni sono pieni di illazioni su ciò che Dante ha veramente inteso dire nelle sue opere al di là di ciò che sembra voler dire, e di ipotesi sul simbolismo, l'esemplarità, le implicazioni metatestuali, la natura topica e fisionomica di racconti che l'autore presenta come realistici, eccetera. Non escludo che in questo gioco, ogni tanto, ci si azzecchi: Dante si presta. Ma a me non pare un gioco molto interessante, e trovo comunque che le rare incerte 'scoperte' non ripaghino dei danni che questo metodo di lettura certamente produce. L'impressione, sfogliando certi contributi recenti, specie sulla letteratura medievale (la più avara di testi, dunque quella che più sollecita la fantasia), è che gli studiosi amino un po' troppo spesso immaginare se stessi come solutori di enigmi piuttosto che come mediatori tra un'opera d'arte del passato e i lettori contemporanei. Ripeto: può darsi che in qualche caso questo atteggiamento si giustifichi. Ma nel complesso è una tendenza deprimente.

