

Generi non letterari e poesia delle origini

[Da Guido Guinizzelli a Dante: nuove prospettive sulla lirica del Duecento, Padova, Il Poligrafo 2004, pp. 239-55]

1.1. Apro il primo volume dei *Poeti del Duecento*, p. 325. Il pisano Bacciarone risponde a un sonetto inviatogli dal concittadino Natuccio Cinquino. Dopo lunghi complimenti all'indirizzo del destinatario - complimenti che sono del tutto consueti nei testi di corrispondenza - Natuccio aveva domandato perché gli uomini preferiscono fare il male piuttosto che il bene. Bacciarone replica che l'uso, la cattiva abitudine, vince la naturale inclinazione al bene. Il primo verso, col quale Bacciarone 'accusa ricevuta', suona così: «Tua scritta, intesi bene lo tinore». Contini si sofferma sulla disposizione sintattica e registra l'anacoluto: «più esattamente - commenta - 'genitivo' anticipato fuori declinazione»¹. Ma questo è uno di quei non rari casi in cui le parole non hanno «mantenuto nella lingua moderna il valore dell'originale»², e il lettore odierno dovrà sapere che *scritta* non ha qui il significato generico di 'testo scritto' bensì quello tecnico di 'lettera'; e il *tenore* è qualcosa di più del 'tono' o del 'registro', che è l'accezione oggi corrente del termine: è il contenuto, il senso stesso del testo missivo (cfr. *GDLI*, s.v.⁴). La spiegazione non è però completa, il verso non è ancora compreso appieno se non si aggiunge che Bacciarone traduce qui una formula latina d'uso corrente nelle lettere responsive. Tra i modelli epistolari di Bichilino da Spello leggiamo infatti: «Visis tuis litteris et diligenter inspecto tenore, quam cicius potui respondere curavi»³. *Tua scritta* di Bacciarone è dunque un sonetto responsivo che ripete un tratto formulare tipico delle lettere responsive.

1.2. Nello stesso volume, poco più avanti (pp. 332-333), Contini pubblica la tenzone tra il pisano Geri Giannini e un non identificato Si. Gui. pistoiese. Anche in questo caso, come nel precedente, l'intera fronte del missivo è occupata da lodi che il corrispondente ricambierà secondo l'uso con altre lodi e dichiarazioni di modestia, ma a queste segue non un quesito bensì una richiesta d'amicizia: vorrà l'illustre destinatario essere amico (*conto*) del mittente?

Magna ferendo me tuba 'n oregli
d'orrato ch'ognor in te pregio regna,
lo cor mi stringe, pur volendo vegli,
4 com'eo pensando tuo conto devegna,
e con onni argomento m'aparegli
pugnando c'ad amico t'aggia e tegna,
in guisa c'amistà mai non envegli,
8 ma fra noi sempre fresca si contegna.

Anche qui la parafrasi e l'analisi del lessico possono trarre vantaggio da una prospettiva latamente 'intertestuale'. Per esempio, *magna* e *tuba* sono sì entrambi latinismi, come annota Contini, ma il latinismo sta qui in realtà nei due termini presi insieme, nella formula che Geri ricalca dal latino della Bibbia, con ogni probabilità dall'*Apocalissi*. La più recente edizione della *Vulgata* legge: «audivi quasi vocem turbarum multarum» (19,

¹ *PD*, I, p. 325.

² G. Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 21-31, alle pp. 21-22.

³ Bichilino da Spello, *Pomerium rethorice*, p. 101 (altri esempi analoghi più avanti nella stessa pagina e nella precedente).

1), «et audivi quasi vocem turbae magnae» (19, 6); ma le lezioni *tubarum* e *tubae* sono largamente attestate nella tradizione, e il sintagma *magna tuba* (benché non in connessione col suono o con la voce) ha varie altre occorrenze nella Bibbia (3 *Esr* 8, 92; 4 *Esr* 2, 42; *Is* 27, 12; *Mc* 9, 13; *Apc* 7, 9 ecc.).

Al di là, però, dei rilievi puntuali sul lessico, l'interpretazione di testi come questi dovrà anche dar conto della scelta di un tema tanto impoetico: sonetti scritti all'unico scopo di stabilire un contatto con un destinatario conosciuto soltanto per fama. A questo potevano essere destinati i versi, nel Duecento, ma a questo, prima, era stata destinata la prosa, e parole e concetti del sonetto *Magna ferendo* corrispondono di fatto alla perfezione alle parole e ai concetti di uno dei modelli epistolari che si leggono, di nuovo, nel *Pomerium* di Bichilino da Spello:

Etsi dudum obsequiorum collacio hincinde nulla precesserit, qua sit orta domestica inter nos vel ex habita conversacione noticia, virtus tamen et bonitas, que per partes Ytalie vos ubique, turba resonante [cfr. *Magna ferendo*, 1] magnificant, ad implorandum de amicitia vestra donum mirabili desiderio me compellunt. Libeat itaque, ut precibus attentis exoro, me, licet in obsequiorum possibilitate pusillum, in vestrorum ascribere numero amicorum [cfr. *Magna ferendo*, 4-6]. Ad hoc, non posito in ensenii [= *dono*] modicitate contemptu, quod offertur cum benignitate percipite. Nam, si quo ad actum deesset in aliquo, id suppleat cum intimo desiderio mera fides⁴.

1.3. In alcuni sonetti morali del Duecento, l'argomentazione è svolta secondo questo criterio: un rilievo di carattere generale sulla condotta virtuosa che l'uomo dovrebbe tenere seguito da un giudizio personale ricavato dalla diretta esperienza delle cose. Per esempio:

Dev'omo a la fortuna con coraggio
istar più forte quando incontra gli ène,
e quanto più gli cresce e fa damagio,
4 allora più conforta la sua ispene.
E questo agio veduto per usagio:
che 'l bene e 'l male l'uno e l'altro avene;
per me lo dico, che provato l'agio:
8 chiunqua sé sconforta, no fa bene.

Non vale incominciar senza durare,
né guadagnare senza ritenire:
agio veduto om molt'aquistare
8 in poco tempo tutto impoverire.
Per me lo dico, a cui è divenuto
ch'agio perduto, per ma' ritenere,
11 quel ch'aquistai in piccolo termino⁵.

La forma più diffusa di discorso morale in prosa è, nel Medioevo, l'*exemplum*. Fonti dell'*exemplum* sono solitamente gli scritti apologetici, le agiografie, le cronache; ma anche, a volte, la privata esperienza. «Enfin, les souvenirs de l'auteur résultant de ses voyages, de son contact avec toutes les conditions sociales et de ses expériences religieuses ont donné naissance au type de l'*exemplum personnel*»⁶. La formula con cui

⁴ Bichilino da Spello, *Pomerium rethorice*, p. 78. In prosa, la stessa immagine è adoperata per esempio da Guittone, *Lett.* XVIII 6: «Ma voce di vostro pregio che mi fiere a l'oreglie...»; sul 'genere' - scritti in prosa o in verso in cui si offre o si accetta amicizia - aveva già richiamato l'attenzione Segre, *Lingua, stile*, p. 99 nota 7.

⁵ Cfr. *Rimatori siculo-toscani*, rispettivamente pp. 80 e 81.

⁶ Welter, *L'exemplum*, p. 107.

Bonagiunta introduce la gnome nei suoi sonetti (*aggio veduto*) ripete appunto una delle locuzioni caratteristiche di questo genere di *exempla*: quando il predicatore «à été le témoin oculaire ou auriculaire des faits qu'il rapporte, il se sert de formules telles que *sicut ego vidi, ut ego vidi, credo me audivisse, credo me vidisse, etc.*»⁷.

1.4. Nonostante l'assenza di rubriche che avvertano del rapporto, i sonetti P 399 (Onesto da Bologna) e P 400 (Polo Zoppo) sono probabilmente legati in tenzone. Si tratta di una tenzone fittizia in cui - come accade almeno un'altra volta nella poesia del Duecento - il primo poeta dà voce all'amante, il secondo all'amata⁸. La dinamica del dialogo è però un po' diversa rispetto a quella delle normali tenzoni fittizie. Qui infatti l'amante non si limita a pregare: il sonetto è una sorta di 'presa diretta' del discorso da lui tenuto al cospetto dell'amata (cfr. 12 *però mi rapresento a voi*):

Davante voi, madonna, son venuto
per contar la mia grave dogliença,
e como mortalmente m'à feruto
4 de voi l'Amor per sua gran potença,
che 'l cor dal corpo sí m'à departuto,
sí ch'e' di morir agio gran temença;
se no mi date vostro dolce aiuto
8 canpar non posso né aver grandença.
Donqua, per Deo, non vi piacia ch'eo pera
né soferi pena tanto crudelle.
11 che me fa star a morte prosimano;
però mi rapresento a voi, fresca ciera,
che non m'aucidiate, poi vi son sí fedele
14 che 'l cor e 'l corpo metto in vostra mano.

La situazione che il poeta rappresenta e, soprattutto, la formula con cui inizia il sonetto missivo fanno pensare che qui il linguaggio dell'amore cortese prenda a prestito la retorica e la 'scena' di un genere della comunicazione sociale: la denuncia di un torto subito (qui il metaforico omicidio dell'amante da parte dell'amata) di fronte a un tribunale. Si confronti, per esempio:

Coram vobis d. Cathelano, potestate Prati, Buringlus Bonaredite denuntiat et accusat d. Vulpem...⁹

Dinançi a voi singnori Sei [...], io vi dinuntio e accuso Bonino filliolo di Tuti da Secciano...

Dinançi a voi Signori podestà e capitanei di popolo e di guerra [...], siavi conto e manifesto che...¹⁰

1.5. La ballata *Perch'io no spero è*, con *Donna me prega*, il più noto tra i componimenti di Guido Cavalcanti. Se la notorietà della canzone dottrinale dipende dal suo eccezionale impegno filosofico e formale, la ballata è celebre perché, come poche altre poesie medievali, 'parla al cuore'. E parla al cuore, al cuore moderno, perché la situazione che vi è adombrata è di quelle che sono in sintonia con la sensibilità e l'esperienza umana *tout court*, senza distinzioni di epoche o luoghi: e cioè il distacco da un luogo e dalla vita, oppure - secondo un'interpretazione che sembrerebbe più

⁷ Welter, *L'exemplum*, p. 81; e cfr. più ampiamente C. Bremond - J. Le Goff, *L'«exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982 («Typologie des sources du Moyen Âge occidental», 40), pp. 41 e 119-124.

⁸ I dettagli in Giunta, *Due saggi*, pp. 54-58; cito dalle *CLPIO*.

⁹ Fantappiè, *Nuovi testi pratesi*, II, p. 61 (*Liber accusationum*, 1290 - ma cfr. pp. 56-278, *passim*).

¹⁰ Fantappiè, *Nuovi testi pratesi*, I, pp. 66 e 70 (*Denunzie*, 1305).

smaliziata, ma che corre a sua volta il rischio di ripetere ingenuamente il luogo comune dell'insincerità della lirica medievale - la simulazione del distacco da un luogo e dalla vita.

Ora, l'interpretazione 'realistica' di questo testo - un canto di lontananza che commemora una lontananza reale e una morte realmente presagita - è, se non empiricamente, retoricamente corretta, perché il modello retorico che soggiace alla ballata è quello del testamento. Poiché dispera di poter tornare, il poeta affida le sue ultime volontà alla ballata e, per farlo, adopera formule testamentarie tradizionali; ma, secondo una tendenza che è caratteristica di Cavalcanti e dei poeti suoi contemporanei, le secolarizza. Leggiamo per esempio i vv. 21-30:

Tanto è distrutta già la mia persona,
22 ch'ì non posso soffrire:
se tu mi vuoi servire,
mena l'anima teco
(molto di ciò ti prego)
26 quando uscirà dal core.

Deh, ballatetta, a la tu' amistate
quest'anima che trema raccomando:
menala teco, nella sua pietate,
30 a quella bella donna a cu' ti mando.

E confrontiamoli con questo brano tratto dal testamento del cardinale Enrico Bartolomei da Susa, morto a Viterbo nel 1271¹¹:

In primis fidem quam predicat sacrosanta Romana et catholica Ecclesia credens et profitens, ac in ipsa dies meos finire intendens, animam meam reddo eidem dulcissimo ac piissimo Domino meo Iesu Christo qui per suam affluentem misericordiam, quando dissolvetur a corpore, ipsam recipiat, ac in sua faciat gloria collocari.

In entrambi i testi gli scriventi raccomandano la loro anima, quando uscirà dal corpo (*quando dissolvetur a corpore*; il cuore, nella ballata di Cavalcanti, cioè la sede degli spiriti vitali), ma in un caso il destinatario della raccomandazione è Cristo, nell'altro la ballata, ovvero, per suo tramite, la donna amata. Presso di lei dovrà soggiornare l'anima dopo la morte del poeta, in eterna adorazione («e tu l'adora / sempre»): anima che il testatore vuole venga collocata 'in gloria di Dio'. Insomma, la religione dell'amore sostituisce la religione *tout court* ma ne imita il linguaggio¹².

1.6. Il canzoniere Chigiano tramanda un sonetto inviato da Gianni Alfani a Guido Cavalcanti. Ecco i primi tre versi:

Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altr'ieri
salute, quanto piace alle tue risa,
da parte della giovane da Pisa

Analogamente, un sonetto missivo di Dante inizia in questo modo:

Se Lippo amico sè tu che mi leggi,

¹¹ Paravicini Bagliani, *I testamenti*, pp. 133-134.

¹² I dettagli nel saggio *Guido Cavalcanti, «Perch'ì no spero di tornar giammai»*, in questo volume alle pp. *.

avanti che proveggi
a le parole che dir t' imprometto,
da parte di colui che mi t'ha scritto
in tua balia mi metto
e recoti salute quali eleggi.

I commentatori hanno naturalmente riconosciuto, qui, la formula della *salutatio* epistolare, ma per quanto riguarda le espansioni *quanto piace* e *quali eleggi* i rinvii sono generici:

La formula iniziale [del primo brano] segue uno schema ordinario nell'epistolografia del tempo (così nella III epistola di Dante: «Exulanti Pistoriensis Florentinus exul inmeritus per tempora diuturna salutem et perpetuae caritatis ardorem»; o in volgare nella XXV di Guittone: «Caro e suo sempre amico, messer Caccia Guerra, G. Frate salute d'ogni salute abondosa»¹³).

Per il complesso dell'espressione [nel secondo brano] si confrontino questi due esempî citati dal Tommaseo-Bellini: *Quella salute, che per me desidero, ti mando (Filocolo). A' perfidi e crudeli dell'isola di Cilicia Martino papa quarto quelle salute, delle quali degne sete* (Giovanni Villani)¹⁴.

Termini di paragone più pertinenti si trovano invece tra i testi pratesi pubblicati da Fantappiè, per esempio: «Ser Bindo, notaro della guardia di Prato, li capitani della parte di Ticcana salute quelle che più vi piacciono»; oppure: «salute a vostro piacere»¹⁵; o in una lettera veronese del 1297 pubblicata da Stussi: «mando a vui salú (e) amistà quanto mai e' posso»¹⁶.

1.7. Il primo sonetto della *Vita nova* comincia così (Gorni I 21 = Barbi III 10):

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospecto ven lo dir presente,
in ciò che mi riscriva 'n suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.

Una formula d'esordio quasi identica viene adoperata in una lettera di indulgenze scritta pochissimi anni dopo il sonetto dantesco:

Universis Sancte Matris Ecclesie filiis, ad quos presentes littere pervenerint, nos Dei gratia Michael Antibarensis [...] salutem in Domini (*sic*) sempiternam»¹⁷.

Ma l'appello a tutti i figli della Chiesa, o a tutti i fedeli di Cristo che leggeranno, si trova a ogni passo, con lievi variazioni, in testi medievali di natura 'pratica' indirizzati a una pluralità di destinatari. Testi - va sottolineato, onde non sopravvalutare il potenziale parodico, o addirittura blasfemo, di questa contaminazione retorica - che non provengono soltanto dall'ambito ecclesiastico: le lettere pastorali, dunque, ma anche i contratti, i verbali giudiziari, i lodi. Si tratta infatti della formula di «apertura suggerita

¹³ Contini in *PD*, II, p. 614.

¹⁴ Contini in Dante, *Rime*, p. 313.

¹⁵ Cfr. Fantappiè, *Nuovi testi pratesi*, I, pp. 561-563.

¹⁶ Cfr. A. Stussi, *La lettera in volgare veronese di prete Guidotto (1297)*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata e A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 535-541, a p. 537.

¹⁷ Cfr. G. G. Meersseman, *Études sur les anciennes confréries dominicaines*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», 20 (1950), pp. 5-113, a p. 67.

dai manuali di epistolografia per le *littere generales* quando queste [...] debbano essere fornite di *salutatio*»¹⁸. Il saluto ai fedeli d'Amore ripete dunque, riempiendolo di un contenuto nuovo, diverso da quello tradizionale, un modulo ben ambientato nella prassi epistolare e notarile del tempo di Dante.

1.8. Nella poesia del Medioevo si incontrano sonetti come il seguente (dal ms. Barberiniano lat. 3679, c. 86v, con grafia modernizzata)¹⁹:

O peccator che in questa vita stai,
involto sè nelle mondane cure:
pon mente fixo a quest'aspre figure
4 che in questo scuro inferno gridan guai.
Così com'elle son così sarai,
se non ti guardi le cose future,
se non vorai seguitar le scritture,
8 se non ti penti di c[i]ò che fatto ài.
De[h], non dormir, de[h], fa che tu ti desti,
de[h], non estar piu morto nel peccato:
11 cogli ochi della mente guarda questi
che, per brieve diletto ch'àn passato,
in queste gravi pene son sì pesti,
ché senza fine istanno in questo stato.
15 Or fa che 'n questo mondo abbi la mente,
che po' ne l'altro ti varà niente.

Tanto il locutore quanto il destinatario hanno, in questo testo, una fisionomia particolare: si tratta infatti del defunto che parla al vivo, più precisamente al passante che sosta di fronte a un'immaginaria lastra tombale. Ma se la poesia ricrea liberamente le parole del morto, la situazione che essa sfrutta ha un saldo fondamento nella vita. Com'è noto, infatti, le lapidi antiche parlavano davvero ai vivi, li esortavano alla virtù, li ammonivano della fine prossima, ne sollecitavano le preghiere. «Homo ke vai per via - si legge per esempio sul sarcofago di Giratto conservato nel Camposanto monumentale di Pisa - prega Deo dell'anima mia, sì come tu se' ego fui, sicus ego sum tu dei essere»²⁰.

Formule come queste sono così vive e presenti nella memoria dei medievali da poter essere reimpiegate, per allusione, in componimenti poetici che non parlano di morti veri e propri ma di morti per amore. Lo schema retorico adoperato nella lapide e nei sonetti-lapide può servire così ad esprimere iperbolicamente il sentimento e il dolore nella lirica erotica:

Voi che guardate questo ch'è qui morto

¹⁸ S. Pellegrini, *Intorno al primo sonetto della «Vita nova»*, in Id., *Varietà romanze*, a cura di G. E. Sansone, Bari, Adriatica, 1977, pp. 407-411 (a p. 407). Questo è per es. l'esordio di un atto di vendita: «Omnibus Christi fidelibus ad quos presens scriptum pervenerit Willelmus [...] salutem in domino sempiternam» (K. V. Sinclair, *Descriptive Catalogue of Medieval and Renaissance Western Manuscripts in Australia*, Sidney, University Press, 1969, p. 157); altri esempi nel citato contributo di Pellegrini, pp. 408-409, e in J. B. Hauréau, *Initia operum scriptorum latinorum Medii potissimum Aevi*, Turnhout, Brepols, s.d., vol. IV, pp. 216-217. Per ulteriori considerazioni cfr. Larson, «A ciascun'alma presa».

¹⁹ I vv. 1-8, con varianti rispetto alla lezione del Barberiniano, si leggono negli affreschi del Camposanto di Pisa: cfr. S. Morpurgo, *Le epigrafi volgari in rima del «Trionfo della morte», del «Giudizio universale» e degli «Anacoreti» nel Camposanto di Pisa*, in «L'arte», II 1-3 (1899), pp. 51-87 (a p. 69).

²⁰ Cfr. A. Stussi, *La tomba di Giratto e le sue epigrafi*, in «Studi mediolatini e volgari», 36 (1990), pp. 63-71, a p. 64.

d'un colpo ch'i' gli ho dato d'uno strale,
 non m'incolpate ch'i' abbi fatto male,
 4 avendol'io condotto a questo porto.
 Ché ben conosco ch'i' l'ho morto a ttorto
 più che facesse mai nullo animale;
 ma questa donna, a cui di lui non cale,
 8 m'ha l'arco in mano e la saetta porto²¹.

1.9. La fronte del sonetto 132 del *Canzoniere* di Petrarca ha una struttura argomentativa 'a vista'. Il discorso è sviluppato attraverso interrogativi espressi in forma dilemmatica:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
 Se bona, onde l'effecto aspro e mortale?
 Se ria, onde sì dolce ogni tormento?
 S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
 O viva morte, o dilectoso male,
 come puoi tanto in me, s'io nol consento?

Osserva Santagata: «Il discorso non solo si conforma allo schema della *quaestio* scolastica (enunciato + interrogazione), ma ne rispetta anche la successione canonica secondo il modulo della *quaestio an sit*, cui seguono quelle *quid et qualis*».

*

2.1. Ho indicato sin qui le fonti di alcuni componimenti poetici duecenteschi. Bisogna però intendere *fonte* in un'accezione un po' diversa da quella consueta. Si danno, schematizzando, due generi di intertestualità. In un primo caso, il debito di un testo nei confronti di un altro riguarda temi, episodi, personaggi. Caratteristiche di questo genere d'intertestualità sono l'esplicitezza - nel senso che l'ispirato non fa nulla, di solito, per dissimulare la sua fonte d'ispirazione - e la particolare congenialità alla narrativa, tanto in prosa quanto in verso. In un secondo caso, il debito riguarda la *forma*, comunque la si voglia specificare: immagini, lessico, metro, ecc. Caratteristiche di questo genere d'intertestualità sono l'implicitezza, nel senso che l'ispirato non dichiara la sua fonte d'ispirazione (e può anzi benissimo ignorare di averne una), e la particolare congenialità alla poesia. Mentre il primo genere di intertestualità è, per intendersi, pertinenza della 'critica delle fonti' nel senso non solo di Rajna ma anche del Genette di *Palinsesti*, il secondo è pertinenza del commento.

Ora, i casi su cui ho richiamato l'attenzione, le fonti che ho indicato, non rientrano in nessuna di queste due famiglie. Si tratta, è vero, di analogie che riguardano per certi versi il tema (nel caso, per esempio, della ballata-testamento) e per certi versi, in senso lato, la forma (nel caso, per esempio, del modulo sintattico dell'*exemplum*). Ciò che però conta da un punto di vista tipologico è che non si tratta di rapporti *puntuali* sussistenti tra due testi individuati bensì di rapporti *areali* tra un'intera categoria di scritti da un lato (il lato dei 'modelli') e un singolo testo dall'altro (il lato della 'copia'). Vi è dunque, tra le due classi d'esempi, una differenza sostanziale: se la normale intertestualità mette in relazione tra loro determinati brani di determinate opere,

²¹ Matteo Frescobaldi, *Rime*, edizione critica a cura di G. R. Ambrogio, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 85.

l'intertestualità 'areale' di cui ho fornito alcuni esempi concerne formule che non appartengono ad alcun testo in particolare ma ad un *genere del discorso*. Detto altrimenti, i testi da noi analizzati si appropriano di una retorica. Ma così come la nozione di fonte, anche la nozione di retorica va intesa qui in un'accezione particolare.

2.2. Esiste una retorica della poesia. A tal punto esiste, nel Medioevo romanzo, e a tal punto influisce sull'immaginazione e sull'espressione, da far sì che la poesia possa essere classificata in generi. Definiamo *tematici* o *tematico-retorici* quei generi poetici nei quali la riproposizione debolmente variata di una stessa situazione o 'cornice' finisce per dare luogo ad una retorica speciale. E distinguiamo così, per esempio, una retorica dell'alba, della pastorella, del *planh*, della *chanson de change*, ecc.

Il destino della poesia europea consisterà nella dissoluzione dei generi tematici e nell'indebolimento della tutela della retorica sulla poesia. L'indebolimento, non la scomparsa: perché di ogni epoca o tendenza o 'scuola' sarà sempre possibile descrivere la retorica poetica; o meglio, perché ogni epoca o tendenza o 'scuola' è una distinta retorica poetica, e gli 'ismi' della storiografia letteraria sono precisamente le categorie critiche attraverso le quali si ritagliano questi 'stati del linguaggio' e si riconosce, pur nella varietà dei fenomeni, la persistenza di una *langue*, di un codice o, per l'appunto, di una retorica. Nella poesia post-romantica, tale retorica si coglie soprattutto al livello della sintassi: si pensi allo studio di Spitzer sul simbolismo francese o, in Italia, a quelli di Contini sull'espressionismo, di Mengaldo sull'ermetismo o di Siti sul neorealismo.

Questi studi dimostrano come anche nell'età moderna il linguaggio poetico si alimenti di strutture retoriche codificate. Tale codificazione non arriva, tuttavia, a produrre dei veri e propri generi: il rifiuto della *poetic diction* (Wordsworth) ha portato con sé anche il rifiuto delle forme artificiali in cui essa era andata diversificandosi nel passato. Per quanto riguarda questo aspetto, dunque, quella che si registra è una differenza *quantitativa*: verificata la persistenza di una retorica della poesia anche nell'età della *Erlebnislyrik*, se ne constata però anche la diminuita influenza, ossia il sempre più netto predominio della *parole* sulla *langue*.

La poesia italiana del Duecento sta idealmente a metà tra questi due estremi: tra l'età della poesia 'insincera' incasellata in generi e l'età della massima (anche se non completa) libertà dal codice. Da un lato, se pure non se ne appropria, essa serba memoria, nel linguaggio, di quei non più attuali generi tematico-retorici: i poeti italiani, per esempio, non scrivono più veri e propri *joc partit*, ma alcune tenzoni due-trecentesche riprendono, disorganicamente, lessico e formule tipiche del *joc partit* galloromanzo. Dall'altro lato sopravvivono, ai margini della lirica, generi minori tematicamente caratterizzati come il discordo o, più tardi, la frottola.

2.3. Non mi soffermo oltre sul tasso di 'genericità' della poesia italiana antica perché i brani commentati sopra ci suggeriscono di spostare la nostra attenzione su una diversa componente retorica della poesia duecentesca. Il sonetto di Bacciarone non è una vera e propria lettera; la ballata *Perch'ì no spero* non è un vero e proprio testamento; i sonetti di Bonagiunta non sono *exempla*; i sonetti 'mortuari' come quello che ho citato non vennero mai incisi su lapidi. Ci troviamo di fronte, insomma, non alla traduzione in versi di discorsi solitamente concepiti in prosa bensì alla mutuazione, da parte dei poeti, di formule 'tecniche' proprie dei discorsi in prosa.

Del rapporto tra poesia e prosa parla Brunetto Latini in un noto passo del *Tresor*:

La grant partison de tous parliers est en .ii. manieres, une ki est en prose et .i. autre ki est en risme. Mais enseignement de rectorique sont commun d'ambes .ii., sauve ce que la voie de prose est large et pleniere, si comme est ore la commune parleure des gens, mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors, si comme celui ki est clos et fermés [...] de pois et de nombre et de mesure certaine de quoi on ne puet ne ne doit trespasser²².

L'uso o il non uso del verso è dunque l'unica cosa che distingue la poesia dalla prosa: per entrambe valgono gli stessi insegnamenti della retorica. Ma in questo giudizio il piatto della bilancia pende dalla parte della poesia. Non si immagina un 'grado zero' della prosa, una prosa liberata dagli artifici retorici cui - come discorso artefatto, non naturale - è soggetta la poesia; si ha in mente, invece, una 'prosa d'arte' che, salvo per l'appunto il metro, si appropria di tutti gli artifici che la retorica mette a disposizione degli scrittori. Le regole sono comuni ma è la prosa che deve fare gli sforzi maggiori per aderirvi, è il prosatore che deve andare a scuola dal poeta. Quando, cinque secoli dopo, Wordsworth scriverà: «Ma allora non c'è alcuna differenza tra la lingua prosastica e quella versificata? Rispondo dicendo che non c'è una differenza sostanziale, né potrebbe esserci» - questa equazione avrà segno e significato opposti, perché si tratterà precisamente di togliere artificiosità, di spoetizzare la lingua della lirica avvicinandola «a quella degli uomini»²³.

Come si è visto, invece, l'imitazione della prosa nella poesia delle origini si dà non come abbassamento di tono o semplificazione del dettato - ciò che sarebbe in contraddizione con quanto osservato da Brunetto circa la dignità retorica dei due generi - bensì come riuso dell'idioletto di *alcuni* generi prosastici: un linguaggio formalizzato (in prosa) viene assorbito da un altro linguaggio formalizzato (in versi). S'intende che tale riuso non è caratteristico soltanto della lirica. Quando nel *Convivio* Dante scrive (I xi 9-10):

Questi sono da chiamare pecore, e non uomini; ché se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre l'anderebbero dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte l'altre saltano, eziandio nulla veggendo da saltare. E io ne vidi già molte in uno pozzo saltare per una che dentro vi saltò, forse cercando saltare uno muro, non ostante che 'l pastore, piangendo e gridando, colle braccia e col petto dinanzi [a esse] si parava

noi non pensiamo ad una testimonianza autobiografica, a un'esperienza reale con cui Dante voglia suffragare la sua tesi, ma vediamo applicata, e riconosciamo, quella retorica dell'*exemplum* su cui già ci siamo soffermati: la testimonianza in prima persona, la cosa vista e sentita al posto dell'aneddoto tramandato dai libri.

2.4. Di questi linguaggi speciali - l'epistolografia, le epigrafi, l'*exemplum*, i testamenti, i protocolli notarili - gli uomini del Medioevo avevano diretta e quotidiana esperienza; non stupisce dunque che le formule caratteristiche di quei generi del discorso vengano adoperate anche al di fuori del loro ambito originario. Ma il fatto che esse entrino nel repertorio della poesia non narrativa, la poesia che si esprime attraverso forme brevi come il sonetto o la ballata o la canzone, è di particolare interesse per lo

²² Brunetto Latini, *Tresor*, III 10. Che poesia e prosa non differiscano per ciò che riguarda l'ornato è già nozione della retorica classica; cfr. per esempio Cicerone, *Orator*, I xvi 70: «Est enim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par».

²³ W. Wordsworth e S. T. Coleridge, *Ballate liriche*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 273 e 271.

storico della letteratura perché gli offre un valido parametro per misurare la distanza tra la poesia medievale e quella moderna.

Nella poesia moderna, infatti, la contaminazione con i linguaggi settoriali non è più ammessa. La costituzione della lirica in linguaggio autonomo ha ridotto drasticamente la gamma delle fonti: gli unici *clichés* che, consapevolmente o no, essa tollera, provengono dalla stessa tradizione poetica. Se dunque nel caso della retorica della poesia si trattava di una differenza quantitativa, nel caso di queste retoriche allotrie si tratta invece di una differenza qualitativa. Nel Medioevo, proprio a causa della complanarità dei due generi sottolineata da Brunetto, il linguaggio della prosa non fzionale si fonde naturalmente con quello della poesia; in età moderna, la distanza tra il linguaggio della prosa non fzionale e quello della poesia - costituitasi, ripeto, in linguaggio autonomo - è invece troppo grande perché tale fusione avvenga. Perciò, nei rari casi in cui i generi prosastici non fzionali entrano nella poesia, ciò determina una frattura e uno scarto tra i due livelli del discorso. La presenza dei linguaggi settoriali non letterari si dà come citazione o come allusione 'marcata': l'innesto di elementi impoetici è possibile, ma solo attraverso l'esplicitazione del riuso. Si considerino per esempio i brani seguenti, tratti da *Ash-Wednesday* di Eliot (I 40-41), dai *Cantos* di Pound (XLIII 21-29) e da *Gli ospiti* di Fortini (1-4):

Pray for us sinners now and at the hour of our death
Pray for us now and at the hour of our death.

In the Name of Omnipotent God
and the Glorious Virgin our Advocate
to the Gd. Duke's honour and exaltation
the Most Serene, tuscanissimo Nostro Signore
in the Lord's year 1622
Saturday fourth day of March
at? VIth (hour? after sunrise or whatever)
Called together assembled in general
council of the People of the City of Siena magnificent...

I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari.
La sola cosa che importa è
il movimento reale che abolisce
lo stato di cose presente.

I tre poeti non si servono, semplicemente, del formulario liturgico, del gergo notarile o di quello della filosofia marxista, ma citano *alla lettera* frasi che appartengono a quei linguaggi (nel caso di Fortini, brani tratti dal primo capitolo dell'*Ideologia tedesca*). Diversamente da quanto accade nei testi medievali, dove i due livelli non restano scissi ma si fondono insieme, questo accostamento tra poesia e prosa non letteraria sortisce qui un preciso effetto di stile: straniamento o ironia. Su scala più ampia, si verifica qui il fenomeno che Hugo Friedrich ha definito, ritenendolo a ragione caratteristico della poesia post-romantica, come 'elettrizzazione lirica del tecnicismo'²⁴. Ma ciò avviene precisamente perché il linguaggio della prosa tecnica - si tratti di un vocabolo isolato, di una frase o di un intero periodo - risalta nella poesia come un corpo estraneo, da usarsi sempre, non solo metaforicamente, tra virgolette. Nella poesia del Medioevo, il tecnicismo passa invece inosservato perché il discrimine tra poetico e impoetico è meno netto. La retorica dei generi prosastici non fzionali è meno lontana di

²⁴ Cfr. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983, p. 16.

quanto non sia oggi dalla retorica della poesia; o, detto diversamente, il linguaggio della poesia, non essendo ancora un linguaggio autonomo, è disposto ad assimilare, sino all'indistinzione, le retoriche dei generi non fzionali.

2.5. Questo speciale genere di intertestualità presenta caratteristiche sue proprie anche sul piano della ricezione e degli effetti. È norma, infatti, che «padronanza pratica e conoscenza teorica» delle figure retoriche siano indispensabili per il locutore, non per il destinatario: «Chi ascolta è commosso, scosso emotivamente dall'anafora insistente usata da chi parla, o dalle domande retoriche, senza che debba necessariamente conoscere empiricamente queste forme o riconoscerle nel senso della retorica scolastica. La conoscenza delle forme retoriche da parte di chi ascolta può addirittura compromettere l'effetto di queste forme voluto da chi parla, in quanto quest'effetto viene così sottoposto al controllo di chi ascolta»²⁵. Ma il particolare procedimento retorico di cui ci stiamo occupando ha bisogno, per adempiersi, della partecipazione attiva del lettore: al pari della citazione o dell'allusione puntuale ad opere preesistenti, esso è una *figura di comunione* il cui effetto si vanifica se manca, da parte di chi riceve il messaggio, la competenza necessaria a percepirla e a decifrarla²⁶. Tale competenza non è però quella che generalmente si richiede in regime di citazione o di allusione: non è in gioco, cioè, la cultura letteraria del lettore bensì, si potrebbe dire, la sua competenza passiva dei vari sottocodici nei quali si diversifica la comunicazione pratica.

L'idea che - a differenza della prosa narrativa - la poesia sia «scarsamente pluridiscorsiva» e nasca «sul terreno di altra poesia» è probabilmente fondata se si parla della poesia moderna, o meglio di una parte della poesia moderna, non lo è però se si parla di poesia medievale²⁷. Questa infatti non soltanto integra la voce o l'opinione che altri, in altre poesie, hanno espresso²⁸; non soltanto è disposta a cedere la parola a interlocutori fittizi o reali (nei contrasti e nelle tenzoni); ma compie spesso proprio quell'operazione dialogica che secondo Bachtin appartiene per statuto soltanto al romanzo: accoglie e assimila linguaggi di natura e livello differente, valorizza «registri, connotazioni e allusioni già decantati dall'impiego collettivo, in particolare dei linguaggi di mestiere, delle varianti di classe»²⁹. Il prodotto di questa contaminazione non è però il *pastiche*: da un lato, perché i linguaggi 'ospiti' non appartengono ad altri generi letterari bensì, come si è visto, a generi del discorso non fzionali, e precisamente a generi codificati sotto l'influenza di determinate circostanze della vita quotidiana (quelli che Lausberg definisce 'discorsi di riuso'); dall'altro, perché gli elementi ricavati da questi linguaggi speciali si fondono col tessuto poetico in modo tale da non dare luogo ad alcuno scarto stilistico o registrale.

La contrapposizione tra la dialogicità del romanzo e la monologicità della poesia va dunque calibrata a seconda delle epoche e, in generale, sfumata. Ha scritto Bachtin:

Nei generi poetici in senso stretto la dialogicità naturale della parola non è usata artisticamente, e la parola è autosufficiente e non presuppone al di fuori di sé enunciazioni altrui. Lo stile poetico è convenzionalmente staccato da ogni interazione con la parola altrui, da ogni sguardo gettato sulla parola

²⁵ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 11.

²⁶ Cfr. C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Teoria dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 187.

²⁷ La citazione da Segre, *Teatro e romanzo*, p. 114.

²⁸ Cfr. Giunta, *Versi a un destinatario*, pp. 479-487.

²⁹ Segre, *Teatro e romanzo*, p. 64.

altrui [...]. Come risultato di questo lavoro di spogliamento di tutti i momenti della lingua dalle intenzioni e dagli accenti altrui e di distruzione di tutte le tracce di pluridiscorsività e plurilinguismo sociale, l'opera poetica acquista un'intensa unità di linguaggio³⁰.

È possibile, ripeto, che considerazioni come queste - considerazioni in cui tutto dovrebbe offendere chi mira a un'interpretazione rigorosa, cioè soggetta a prova e confutazione, dei fenomeni culturali: la vaghezza dei concetti e delle categorie d'analisi, la latitanza della storia, il tono apodittico, l'abuso delle metafore - dicano la verità intorno alla poesia moderna. In realtà, l'impressione è che neppure la poesia moderna tolleri generalizzazioni simili, che appaiono troppo schiacciate sulle posizioni dei romantici e del puro lirismo otto e novecentesco. Ma, anche per le ragioni che si sono indicate qui, è certo che esse non rendono giustizia alla natura molto più composita e impura di una parte considerevole della poesia medievale.

³⁰ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 93 e 106.