

Claudio Giunta

*Poesia popolare, poesia d'arte*

Riflettere sul rapporto tra poesia d'arte e poesia popolare o tradizionale è interessante, oggi, per due ragioni.

La prima è che anche se il problema è vecchio, trito, risaputo, la discussione non è affatto chiusa. Avviata due secoli fa dai critici romantici, sviluppata nel corso dell'Ottocento dai filologi che raccolsero, pubblicarono, studiarono i documenti dell'arte popolare, questa discussione oggi è tenuta viva soprattutto da studiosi che all'interesse per la filologia affiancano quello per l'antropologia, la demologia, il folclore: e che alla luce di quest'esperienza tendono ad attenuare, se non a eliminare del tutto, quella polarità tra alto e basso, aulico e popolare, originale e tradizionale, cui ci hanno abituato le moderne storie letterarie<sup>1</sup>.

La seconda ragione è che quello del rapporto tra poesia d'arte e poesia popolare, o più in generale tra cultura d'*élite* e cultura popolare, rappresenta un problema fondamentale anche nell'attuale sistema delle arti. Per la gran parte, le opere che tutti quanti, intellettuali compresi, oggi leggono, vedono, ascoltano, appartengono a quella che si chiama appunto cultura *pop* o cultura di massa. Queste opere sono numerose e sono anche, spesso, di alta qualità, perciò è legittimo il sospetto che l'etichetta non dica ormai più la verità né sulla loro origine né sul loro valore: dato che non è soltanto il popolo degli incolti che le crea e non è soltanto al popolo degli incolti che esse s'indirizzano, viene meno ogni ragione per separare con una linea artificiale due mondi che sono, e sempre più saranno in futuro, strettamente legati. Vale la pena di domandarsi se l'esperienza di questo mutamento rivoluzionario nella nostra esperienza dell'arte non possa aiutarci a comprendere meglio anche gli equilibri del passato, per analogia o per contrasto.

1.

Il rapporto tra poesia d'arte e poesia popolare può essere considerato secondo tre diversi punti di vista: (a) un punto di vista categoriale; (b) un punto di vista genetico; (c) un punto di vista comparativo. Dirò brevemente dei primi due punti di vista e mi concentrerò sul terzo, che è il punto di vista dello storico della letteratura.

---

<sup>1</sup> Penso per esempio agli studi di Carlo Donà, e in particolare, per utili considerazioni di metodo, al saggio *Cantari e fiabe: a proposito del problema delle fonti*, in «Rivista di Studi testuali», VI-VII (2004-2005), pp. 105-37.

(a) La definizione categoriale risponde alla domanda: che differenza c'è tra la poesia popolare e quella d'arte?

Quando nell'*Estetica* Hegel scrive che la poesia popolare è una poesia senza soggetto, nella quale il poeta «non si mette in rilievo come soggetto ma sparisce nel suo oggetto», e che in essa non è «un individuo singolo che si palesa con la sua soggettiva peculiarità [...] ma solo un sentimento popolare che l'individuo porta interamente e pienamente in sé»<sup>2</sup> (mentre al contrario il poeta romantico esprime soltanto le «interne situazioni, condizioni, avvenimenti, passioni del suo cuore e del suo spirito»), egli dà una definizione categoriale, cioè individua un'essenza, dice ciò che di questo modo dell'arte rimane invariato nel tempo. Questa definizione categoriale, metastorica, la si può poi verificare ovviamente nella storia. Ecco una poesia italiana del secolo XIII in cui il poeta effettivamente si traveste da personaggio – anzi diventa *due* personaggi – incarnando un sentimento, un'idea, mettendo in scena una situazione che appartiene alla vita popolare (*PD I*, p. 770):

Mamma, lo temp'è venuto  
ch'eo me vorria maritare  
d'un fante che m'è sì plaçuto,  
no 'l te podria contare  
.....  
Eo te 'l contrario en presente,  
figliola mia maledetta...

Ed ecco invece una poesia di poco successiva che, come le poesie dei romantici secondo Hegel, parla di avvenimenti e passioni proprie del cuore del poeta, della sua «interiorità assoluta»:

Sì lungiamente m'ha tenuto Amore  
e costumato a la sua signoria,  
che sì com'elli m'era forte in pria,  
così mi sta soave ora nel core... (Dante Alighieri)

Ed esempi analoghi, esempi di una simile polarità tra oggettività e soggettività, si possono trovare facilmente nella letteratura dei secoli successivi, e anche nel nostro.

Allo stesso modo, quando Croce scrive che «la poesia popolare è, nella sfera estetica, l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza o innocenza nella sfera morale. Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici

---

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, 2 volumi, Torino, Einaudi 1997, II, p. 1258.

forme» – quando cioè Croce oppone insomma una poesia popolare ingenua a una poesia d'arte sentimentale, consapevole di sé, il frutto è un'altra definizione categoriale, anche se fondata su un dato evanescente come la *semplicità* dei contenuti e delle forme.

Ed è un'altra definizione categoriale – anche se, nascendo dall'analisi della poesia spagnola del Medioevo, riesce meno astratta di quelle appena citate – questa di Ramón Menéndez Pidal: «Il carattere essenziale di questa ultima [la lirica popolare], rispetto alla prima [la lirica dotta], è di essere eminentemente sintetica. Svolge motivi elementari della vita degli affetti; e, dal punto di vista della emozione che suscita, trascura ogni analisi interpretativa. Domina in essa la tendenza alla sintesi espressiva [...]: perciò, molti *villancicos* sono ristretti ad una semplice espressione esclamativa, come la interiezione è la espressione più diretta del sentimento, senza mescolanza di alcuna attività riflessiva. Questa poesia popolare [...] abbraccia manifestazioni collettive in cori e danze, e coglie molteplici e multiformi aspetti della vita, dinanzi ai quali la poesia dotta resta muta»<sup>3</sup>.

Oggettività contro soggettività, semplicità contro complessità, sintesi e non analisi. Se oggi tendiamo a non dare troppo peso a queste distinzioni categoriali, o a confinarle nel regno dell'Estetica, è solo perché consapevolmente o meno abbiamo già accettato l'esistenza di queste categorie, e ammettiamo senz'altro il fatto che esista qualcosa come la *poesia popolare* e che essa possa essere distinta senza grande difficoltà dalla poesia d'arte. Ma questa stessa idea merita di essere discussa e sottoposta a critica anche perché ha, tra l'altro, una storia.

Naturalmente, distinzioni di qualità tra poesia e poesia se ne sono sempre fatte, e anche distinzioni tra i diversi modi o generi della poesia. Ma i criteri alla luce dei quali queste distinzioni sono state fatte non sono sempre gli stessi, e non sono necessariamente gli stessi di cui si sono serviti i critici post-romantici. Si prenda per esempio il passo del *Decameron* in cui Dioneo viene rimproverato da Emilia, regina della giornata, perché ha proposto di cantare canzoni come *Monna Aldruda, levate la coda o Alzatevi i panni, monna Lapa, o Questo mio nicchio, s'io nol picchio*. Emilia lo avverte: «Dioneo, lascia stare il motteggiare e dinne una bella; e se no, tu potresti provare come io mi so adirare» (V *concl.* 6-14). «Dinne una bella»: cioè 'dinne una che sia consona all'ambiente in cui ti trovi e al livello del tuo pubblico'. Se la *Rollenlyrik* scherzosa e volgare di *Donna Simona, imbotta imbotta* può andare bene nelle taverne, la brigata del *Decameron* vuole altro: vuole, precisamente, lirica soggettiva di registro elevato, lirica, dunque, pronunciata da un io che parla di sé, che si rivela nella poesia, e lirica che ripeta i *clichés* dell'amore cortese, non le sconce verità di quelle altre 'canzoni popolari'. E infatti Dioneo canta una ballata perfettamente in tono, che parla dei begli occhi della donna amata, *Amor, la vaga luce*.

---

<sup>3</sup> R. Menéndez Pidal, *Poesia araba e poesia europea*, Bari, Laterza 1949, p. 129.

O si pensi alle ragioni che nel *De vulgari eloquentia* spingono Dante a censurare, per esempio, poesie come il contrasto di Cielo d'Alcamo: non perché è triviale nel tono, nel registro, non perché mette in scena una vicenda fittizia che parla di personaggi fittizi, di maschere che non hanno alcun rapporto con la vita del poeta, ma perché il contrasto di Cielo non è linguisticamente in linea con il siciliano illustre coltivato dai poeti della cerchia di Federico II.

In questi casi, insomma, la percezione di uno scarto non è legata alla diversa qualità del rispecchiamento dell'io nell'opera (ciò che fonda la definizione di Hegel), o alla diversa qualità dell'idea o del sentimento che vi si esprime (ciò che fonda le definizioni di Croce e di Menéndez Pidal) bensì, più semplicemente, a un diverso trattamento del tema dell'amore o a una diversa qualità dell'espressione, al diverso registro linguistico cui la poesia appartiene.

Questa osservazione è importante non perché invalida le definizioni dei filosofi – che continuano a essere ragionevoli – ma perché costringe a precisarle. C'è stata un'età in cui 'oggettivo' e 'sintetico' hanno potuto essere caratteri non soltanto, per usare le categorie di Herder, della *Naturpoesie* ma anche della *Kunstpoesie*, non soltanto dell'anonima poesia che veniva dal popolo ma anche di quella scritta e letta dai dotti. Perciò non dovremo stupirci troppo se incontreremo poesie oggettive e sintetiche nei canzonieri, per esempio, di Guido Cavalcanti (*Fresca rosa novella*) o di Dante (*Per una ghirlandetta*). Questo non significa che Cavalcanti e Dante abbiano indossato i panni dei folcloristi e abbiano coscientemente imitato il tono della poesia popolare (che è quello che succederà col popolarismo riflesso dei poeti dell'Ottocento); significa che le due sfere, della *Naturpoesie* e della *Kunstpoesie*, non erano distinte con la stessa nettezza con cui sono distinte oggi. Altra conseguenza ovvia: in poesie come *Fresca rosa novella* o *Per una ghirlandetta* non dovremo cercare chissà quale fondamento biografico. Leggere le opere dei poeti come specchi delle loro idee e della loro vita è quello che facciamo leggendo la poesia moderna, ma nel Medioevo non c'è la stessa corrispondenza, la stessa continuità tra vita e opera. Semplicemente, a quel tempo anche i poeti dotti potevano, con le parole di Hegel, sparire nel loro oggetto, diventare qualcun altro, diventare *tutti*; e, con le parole di Menéndez Pidal, esprimere attraverso un linguaggio elementare i «motivi elementari della vita degli affetti».

Che cosa deduciamo, insomma, dal confronto tra questi diversi punti di vista? Che la definizione categoriale, che aspirerebbe all'atemporalità, alla fissità di un'ontologia, è, al contrario, il frutto di condizioni specifiche che variano nello spazio e nel tempo, e a seconda dei tratti pertinenti che l'osservatore decide di valorizzare: la retorica, il tono, la lingua, il contenuto. E che dunque è bene che l'indagine attorno all'essenza – *che cos'è la poesia popolare, che cos'è la poesia d'arte* – lasci il campo all'indagine intorno al modo in cui si è storicamente dato il rapporto tra queste due sfere.

A sua volta, questa indagine storica può prendere due direzioni.

(b) La ricerca intorno alle origini, al primitivo rapporto tra poesia popolare e poesia d'arte risponde alla domanda: chi viene prima, il popolo o l'artista, l'autore individuato?

L'idea che definiamo *romantica* vuole che all'origine dei generi e delle opere letterarie del Medioevo vi siano antiche tradizioni popolari 'messe in forma' nel corso dei secoli da generazioni di anonimi esecutori: una *Naturpoesie* alle remote origini della *Kunstpoesie*. Nell'Ottocento, quest'idea ha influenzato sia gli studiosi di poesia narrativa sia gli studiosi di poesia lirica. Da un lato, gli studiosi di poesia narrativa hanno visto nelle canzoni di gesta, ambientate nell'età di Carlo Magno ma conservate in copie più tarde, posteriori al Mille, il frutto ultimo di una lunga, disordinata elaborazione orale:

La tecnica della canzone di gesta è interamente regolata dal fatto che essa è poesia orale, e che è stata concepita sin dappprincipio non da un poeta che lavora a tavolino su un abbozzo che corregge e ripulisce in continuazione, ma da un improvvisatore che costruisce il suo testo allo scopo di scolpirselo nella memoria. Formule tradizionali, adattate a una semplicissima melodia e a una metrica elementare, facilitavano insieme la memorizzazione di schemi essenziali e la continua improvvisazione dei dettagli. Perciò, le canzoni di gesta non sono state soltanto *trasmesse* oralmente, dato che i manoscritti sono tardi e ci danno delle versioni molto rimaneggiate degli originali, ma sono state anche *composte mentalmente*, e in parte improvvisate<sup>4</sup>.

Dall'altro lato, gli studiosi di poesia lirica hanno visto nella poesia dei trovatori e dei trovieri più il frutto di una pratica sociale che il frutto di un'espressione personale, intima, e l'hanno messa in relazione con le feste di maggio, con i riti stagionali, interpretandola insomma come una forma d'arte pubblica più vicina al teatro che alla lirica modernamente intesa.

Priorità della tradizione, della voce del popolo rispetto alla fantasia individuale. La posizione opposta a questa si trova espressa, per esempio, in un passo di Swift citato da Peter Burke: «Le opinioni, come le mode, scendono sempre dalle persone di qualità a quelle di qualità media, quindi al volgo, e qui alla lunga vengono lasciate cadere e svaniscono»<sup>5</sup>. Come le opinioni e le mode, anche le forme artistiche seguono la medesima traiettoria: vengono elaborate da singole personalità creatrici, perfettamente consapevoli di sé, dopodiché ciò che era innovazione individuale diventa formula, decade. Quest'idea, che precede il romanticismo ma che possiamo chiamare senz'altro anti-romantica, ha prevalso – e ancora prevale, come vedremo tra poco – nelle interpretazioni della letteratura medievale che sono state proposte nel corso del Novecento. Anziché

---

<sup>4</sup> R. Louis, citato in M. Delbouille, *Les chansons de geste et le livre*, in *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Liège, Université de Liège 1959, pp. 295-407 (a p. 304 nota 7).

<sup>5</sup> P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, University Press 1978, p. 58.

procedere a tentoni nella nebbia delle 'origini popolari' di metri, forme e temi consegnatici dalla tradizione, si è preferito tenersi stretti ai dati concreti, cioè alle concrete personalità, agli autori che da quella tradizione emergono, applicando alla letteratura del Medioevo la stessa ottica individualizzante che è naturale applicare alla letteratura moderna.

In Italia il rifiuto delle idee romantiche è esplicito per esempio in Contini: e questo rifiuto ha avuto, per l'autorità dello studioso, un'influenza larghissima. Ecco per esempio, nei *Poeti del Duecento*, un brano dalla scheda dedicata a Giacomino Pugliese: «Poco apprezzato dagli antichi [...], Giacomino doveva essere sproporzionatamente sopravvalutato dai professori dell'Ottocento proprio per un equivoco romantico legato al suo presunto aspetto popolareggiante» (I, p. 145). Ed ecco un passo dell'introduzione in cui la diffidenza nei confronti del 'popolare' è indicata come un criterio d'interpretazione generale: «O si veda quello che accade nella sezione inscritta, al perento modo romantico, come di poesia 'popolare' (e giullaresca): il commento non fa che insistere, a buon conto, sul carattere colto o del frammento Papafava o di tale o tale componimento [dei *Memoriali* bolognesi]» (I, p. XV).

La mia opinione è che, come accade nella vicenda storica delle interpretazioni, la reazione anti-romantica abbia passato il segno, e che sia tempo di riconsiderare con più favore le idee dei «professori dell'Ottocento».

(c) La descrizione del rapporto tra letteratura popolare e letteratura colta che fa centro sulla comparazione risponde alla domanda: quale delle due sfere, quale dei due livelli influenza l'altro? La questione cessa cioè di riguardare la genesi di una forma o di un metro: in questione è il continuo interagire, la continua frizione tra queste due sfere o livelli. È la frizione che spiega le canzonette di Leonardo Giustinian, i rispetti di Poliziano, i canti carnascialeschi di Lorenzo de' Medici. In che senso si può parlare, in casi come questi, di interazione tra registro aulico e registro popolare? Nel senso più ovvio e più coerente con le definizioni categoriali citate sopra: un poeta dotto rinuncia al proprio io, usa parole e idee che ha trovato nella tradizione, sparisce nel suo oggetto. Quando Lorenzo scrive (*Donne belle*, 5-8)

Egli è forse in questo ballo  
Chi il mio cor furato avia?  
Hallo seco e sempre arallo,  
quanto fia la vita mia

egli si pone consapevolmente nel solco di una tradizione di poesia concepita per essere cantata e ballata, dunque votata a un'esecuzione e a un ascolto pubblici e, si può senz'altro dire, popolari.

Ho già detto di quanto questa equazione tra soggettivo e dotto da un lato, oggettivo e popolare dall'altro, rispecchi un pregiudizio romantico: 'sparire nel proprio oggetto' è qualcosa che tutti i poeti dotti premoderni potevano fare e facevano, perciò bisogna guardarsi dal proiettare sulla letteratura del passato requisiti o divieti che sono caratteristici della letteratura moderna. Ma detto questo, l'interesse del punto di vista comparativo non sta tanto in questi episodi di volontaria discesa, di recupero di generi popolari da parte dei poeti dotti, di promozione della *Naturpoesie* nei ranghi della *Kunstpoesie*, che si può considerare come una costante della storia letteraria italiana, fino a Berchet, a Carducci, a D'Annunzio. L'interesse, specie quando si studia la poesia medievale, sta negli ingredienti, nei mattoni coi quali vengono costruite le poesie, cioè nei motivi e nelle formule che ricorrono in testi tra loro anche molto diversi per età, genere, registro: motivi e formule che possono filtrare nella letteratura colta anche senza che ci sia, da parte del poeta che se ne serve, la coscienza e l'intenzione di 'parlare come il popolo'.

2.

Per spiegarci, partiamo da un esempio che ci porta molto lontano dalla letteratura del Medioevo, addirittura al *Wilhelm Meister* di Goethe:

Dopo pranzo Philine si sedette all'ombra fra l'erba alta. I suoi due amici dovettero cogliere per lei fiori in quantità. Ella intrecciò una ghirlanda e se la mise in testa; era veramente incantevole. C'erano fiori per un'altra ghirlanda; intrecciò anche quella, mentre i due uomini le sedevano a lato. Quando la ghirlanda fu pronta, fra scherzi e allusioni d'ogni genere, ella la pose con infinita grazia sul capo di Wilhelm [...]. «E io, a quanto pare, dovrò restare a bocca asciutta» protestò Laertes. «Niente affatto» replicò Philine. «Non vi dovrete affatto lamentare». Si tolse la ghirlanda e la pose sul capo a Laertes. «Se fossimo rivali», disse questi, «potremmo accapigliarci su quello che hai favorito di più»<sup>6</sup>

Una giovane donna, l'attrice Philine, incorona a turno i due giovani che l'accompagnano con una ghirlanda. Si può leggere questo brano semplicemente come la descrizione di una scena agreste un po' stilizzata, come tante altre del romanzo. Ma chi ha un po' d'esperienza di letteratura medievale riconosce qui un motivo ben noto del quale Pio Rajna, un secolo fa, ha ripercorso la storia, un motivo che con piccole varianti si trova negli autori greci (Giamblico) e latini (Fortunaziano: «Meretrix ex tribus amatoribus alium osculata est, alii residuum poculum dedit, alium coronavit: contendunt quem magis diligat»), nella poesia provenzale e, più volte, in testi italiani: tra l'altro, in un sonetto inviato da Antonio dalla Foresta a Lorenzo Moschi (una donna contesa fra tre amanti «per la man prese il primo sorridendo, / e al secondo sua ghirlanda dona; / al terzo pose piè senza

---

<sup>6</sup> J.W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Milano, Adelphi 2006, pp. 87-88.

dimoro»), in un sonetto di un «Adrianus» («La donna allor, perché si sentenziasse, / donò la sua ghirlanda a un di loro; / e poi, senza dimoro, / se ne mise una ch'al secondo trasse») e, soprattutto, nella prima delle tredici *Questioni d'amore* del *Filocolo* di Boccaccio<sup>7</sup>.

Nella scena bucolica descritta da Goethe riaffiora dunque un motivo che s'incontra già nella letteratura antica e medievale. Ora, il *Filocolo* era stato tradotto, e le *Questioni d'amore*, anch'esse tradotte, avevano circolato autonomamente in tutta Europa, come un'opera a sé stante. È possibile, perciò, che Goethe abbia attinto direttamente a quei libri. Invece è molto improbabile che i trovatori e i poeti italiani del Trecento conoscessero i loro precursori classici. O meglio, per spiegare queste somiglianze non c'è bisogno di ricorrere alla genealogia: è chiaro che si tratta di un motivo tradizionale, nato per servire alla rappresentazione o alla recitazione, in un ambito che è ragionevole definire 'popolare'. Eccoli infatti, lo stesso motivo, al centro di un intermezzo recitato a Lecce per il carnevale del 1497:

Fo la ntramesa de duy namorati  
che contrastavan una damicella  
la qual ad un de lor avea levata  
la ghirlanda de la testa molto bella,  
ed in sua testa se l'avea recata,  
e la sua data a l'altro non men snella;  
e a qual portasse più sincero amore,  
avante se n'andava ad un dottore<sup>8</sup>.

Oppure eccolo, il motivo del dono della ghirlanda, fermato in un'immagine sul frontespizio di una raccolta di canzoni a ballo: «un ballo di dodici donne davanti al palazzo Mediceo, e in faccia Lorenzo e un po' dietro il Poliziano; due donne sono inginocchiate davanti al Magnifico e una di esse togliesi di testa la ghirlanda porgendola al Signore...»<sup>9</sup>.

Che cosa constatiamo, dunque? Non tanto la persistenza di un *topos* dotto come quelli studiati da Curtius. Quella che constatiamo è la lunga durata, e l'amplessima diffusione, di un motivo che ha radici nelle rappresentazioni popolari: che cioè non ha dovuto aspettare, per esistere, la codifica da parte di un autore colto. Il mutamento di genere, dal teatro popolare alla poesia o alla

---

<sup>7</sup> P. Rajna, *Una questione d'amore*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro D'Ancona*, Firenze, Barbera 1901, pp. 553-68; da vedere ora con le precisazioni e le aggiunte di F. Zinelli, *Attorno al senhal «Gardacor» in Uc de Saint-Circ BdT 457.3 (appunti per una storia dei poeti di Savaric de Mauleon)*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 14 (1999-2000 = *Interpretazioni dei trovatori. Atti del Convegno*, Bologna, 18-19 ottobre 1999), pp. 245-73 (alle pp. 257-58).

<sup>8</sup> Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri 1976, pp. 393-94.

<sup>9</sup> A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti 1906, p. 115 nota 2.



narrativa, importa anche un mutamento di livello, dal popolare al dotto, ma senza che questa contaminazione derivi da un progetto, da una decisione. Attingere alla tradizione popolare era qualcosa che i letterati del Medioevo, come secoli più tardi Goethe, potevano fare, per così dire, spontaneamente, senza che questo recupero, questo parlare come la tradizione, prendesse i tratti dell'allusione o della citazione.

Facciamo un altro esempio partendo, di nuovo, dall'ultimo anello della catena. A un certo punto del *Misanthropo* Alceste elogia una vecchia canzone 'dei nostri padri' e la cita a Oronte per fargli capire che cosa sia la buona poesia (390-99):

Nos pères, tous grossiers, l'avoient beaucoup meilleur,  
Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,  
Qu'une veille chanson que je m'en vais vous dire:

*Si le Roi m'avoit donné  
Paris, sa grand'ville,  
Et qu'il me fallût quitter  
L'amour de ma mie,  
Je dirois au roi Henri:  
«Reprenez votre Paris:  
J'aime mieux ma mie, au gué!».*

Alceste cita qui una canzonetta popolare molto diffusa anche in Italia. D'Ancona ne ha trovati esempi un po' in tutte le regioni, dalla Toscana («Se il Papa mi donasse tutta Roma...») al Lazio, alla Campania, al Veneto («El grande Turco m' à mandà a ciamare, / assiò che t' abbandona, anema mia; / no te abandoneria, zentil mia dama, / gnanca s'el me donasse la Turchia»)<sup>10</sup>.

Ciò che è notevole per noi è però il fatto che la stessa formula, la stessa opposizione tra l'amore per una donna e un elenco di doni o di piaceri, ritorna nella cosiddetta poesia d'arte, cioè non solo in autori come Cecco Angiolieri, in cui a torto o a ragione siamo abituati a sentire la voce del popolo,

Se tutta l'acqua balsamo tornasse  
e la terr'or diventasse a carrate,  
e tutte queste cose me donasse  
Quel che n'avrebbe ben la podestate  
perché mia donna del mondo passasse,  
e' li direi: «Missere, or l'abbiate»;

---

<sup>10</sup> D'Ancona, *La poesia popolare* cit., pp. 246-49.

ed anzi ch'al partito m'accordasse  
sosterrei dura morte, en veritate.

ma, prima di Cecco Angiolieri e in contesti diversi, anche in trovatori come Eble d'Ussel (in tenzone con Gui: *N'Eble, pus endeptatz*, 26-32):

Mas de me vuelh sapchatz,  
Que, qui m'aportaria  
Tot l'aver q'ieu metria,  
(S'om trobar lo podia),  
De lieys, on es beutatz,  
E guayeza, e solatz,  
Mos fis cors no·s partria<sup>11</sup>

e come Cadenet (*Ai! dousa flors*, 10-12):

E s'ieu fos per vos jauzens,  
de qui·s volgue, fos Paris!  
O agues Domas conquis!<sup>12</sup>

Quello della ghirlanda era un *motivo* trasversale. Questa è una struttura retorica, un modo per esprimere con un'iperbole la forza dell'amore: cambiano gli elementi che compongono la struttura, le *cose* che il poeta immagina gli vengano offerte, ma non cambia il rapporto tra la premessa («se anche...») e la conclusione («comunque rifiuterei, preferirei l'amore della mia donna»). L'elemento che accomuna questo esempio al precedente è la trasversalità: un'affermazione tanto semplice da poterla riassumere in una frase, 'non smetterei di amare per tutto l'oro del mondo', s'incontra senza variazioni significative tanto nella poesia popolare quanto in quella dei lirici dotti.

Leggiamo ora l'inizio di una delle più note poesie stilnoviste, un sonetto doppio di Lapo Gianni:

Amor, eo chero mia donna in domino,  
l'Arno balsamo fino,  
le mura di Firenze inargentate,  
le rughe di cristallo lastricate,

---

<sup>11</sup> J. Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Genève, Slatkine Reprints 1973, n. XVIII.

<sup>12</sup> C. Appel, *Der Trobador Cadenet*, Halle, Niemeyer 1920 (e cfr. pp. 1 e 94 per il confronto col passo del *Misanthropo* sopracitato e con altri testi romanzi).

fortezze alt'e merlate,  
mio fedel fosse ciaschedun latino...

I commentatori chiamano in causa il genere galloromanzo del *souhait*, in cui il poeta augura a se stesso o ad altri cose, esperienze, spettacoli preziosi (l'esempio più celebre, in Italia, è *Guido, i' vorrei* di Dante). Il confronto è giusto, ma va esteso anche al di là del perimetro della *Kunstpoesie*, perché motivi come questi hanno anche una vita (e lasciamo perdere ora se un'origine) popolare, com'è documentabile sempre attraverso il libro di D'Ancona:

Oh Diu, ch'avissi 'na montagna d'oro,  
quattrucent'unzi di rennita l'annu,  
di lu Granturcu vorria lu tisoru,  
e di lu Gran Signuri lu comannu...<sup>13</sup>

Si potrà dire che in questa ottava siciliana il linguaggio è meno controllato, che le immagini sono più triviali: ma questi sono fatti legati all'esecuzione del tema, non alla sostanza. La sostanza rimane la stessa: un elenco eterogeneo di cose che si vorrebbero possedere. E in realtà anche l'esecuzione è più simile di quanto le etichette di 'dotto' e di 'popolare' non dicano. Il terzultimo verso del sonetto di Lapo dice «poscia dover entrar nel cielo empiro», e lo stesso augurio si trova, come ha notato D'Ancona, in una variante seicentesca dell'ottava appena citata («e issi 'n paradisu quannu moru»), e nei *Souhairs du paysan* («et en la fin paradis éuissou») <sup>14</sup>. Questa sarebbe una cosa importante da dire nel commento, perché in questo modo *Amor, eo chero* risalta per quello che è: una poesia *popolare*, giusta le definizioni di Hegel, Croce, Menéndez Pidal, che però porta su di sé una firma, la firma di un poeta dotto. Invece nel commento di Iovine (Lapo Gianni, *Rime*, Roma, Bagatto Libri 1989) trovo citato questo parere di Branca: «Canto [...] sereno ed esultante di gioia, forse uno dei più spontanei e sinceri del Nostro». Esattamente il contrario di quello che bisognerebbe dire: né spontaneità né sincerità – e non perché Lapo non sia spontaneo o sia insincero, ma perché categorie del genere hanno poco senso quando vengono adoperate in relazione a testi di questa natura.

(La stessa cosa si può dire di un caso molto più celebre. Nella canzone *Tant ai mo cor ple de joya*, Bernart de Ventadorn dice che vorrebbe essere un uccello per poter visitare nottetempo l'amata:

Ai Dieus! Car no sui ironda,

---

<sup>13</sup> Cfr. D'Ancona, *La poesia popolare* cit., pp. 37-39, con altri esempi.

<sup>14</sup> Cfr. D'Ancona, *La poesia popolare* cit., p. 37 nota 1.

que voles per l'aire  
e vengues de noih prionda  
lai dins so repaire? (49-52)

Gli studiosi hanno mostrato quanto questo motivo del 'diventare uccello per volare dall'amata' sia diffuso anche nella poesia popolare. Per l'Italia basta rinviare ancora al libro di D'Ancona (pp. 220-22):

Piacesse al ciel ventassi un rondinino,  
avessi l'ale e potessi volare!

Piacesse al ciel ch'io fussi rondinella,  
<sup>15</sup>l'avessi l'ale e potessi volare!

Vorave esser in pê d'un oseleto,  
aver le ale per poder svolare!

Oh Diu, ch'addiventassi palummedda!  
L'ali mi vurria mettiri e vulari...

Niente di essenziale, salvo che la firma, distingue i versi di Bernart de Ventadorn da questi estratti da canti popolari toscani, veneti, siciliani; o, se si vuole, dall'ultima incarnazione del motivo in *Vola, colomba* di Nilla Pizzi: «Dio del ciel, se fossi una colomba, / vorrei volar laggiù dov'è il mio amor». Ma questo non significa affatto che il motivo del 'diventare rondine' rifletta il desiderio di Bernart di «scrivere una poesia popolareggiante»<sup>16</sup>, né che il motivo 'discenda' dal livello dei poeti colti al livello dei poeti popolari<sup>17</sup>. Significa che tra popolare e colto non c'è barriera, che non si sono frontiere «tra cultura clericale, canto profano e tradizioni folkloriche»<sup>18</sup>).

Da questi pochi esempi possiamo già ricavare una considerazione elementare, e cioè che la poesia premoderna accoglie elementi popolari o tradizionali con più disponibilità di quanto non

---

<sup>16</sup> J.-C. Payen, *L'inspiration popularisante chez Bernart de Ventadour*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, 2 volumi, Kalamazoo (Michigan), Western Michigan University 1986, I, pp. 193-204.

<sup>17</sup> L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi 2001, p. 32 nota 61.

<sup>18</sup> Lazzerini, *Letteratura medievale* cit., p. 34. Su questa linea, P. Bec, *Prétrobadouresque ou paratroubadouresque? Un antécédent médiéval d'un motif de chanson folklorique «Si j'étais une hirondelle»*, in «Cahiers de civilisation médiévale» 47 (2004), pp. 153-62: «D'autre part, un motif lyrique ne s'inscrit pas *ipso facto* dans une histoire de la lyrique troubadouresque en devenant, il peut être parfaitement indépendant et relever d'un autre registre, en l'occurrence popularisant» (162).

faccia la poesia post-romantica. O meglio, per non interpretare un rapporto di contiguità come un rapporto di filiazione: che nella poesia premoderna è meno netta, più sfumata, quella distinzione di piani e di livelli tra alto e basso, colto e popolare su cui insistono invece i critici romantici e post-romantici che ho citato nelle pagine precedenti.

Perché questa consapevolezza è importante? Innanzitutto perché ci permette di riavvicinare ciò che il punto di vista scolastico, la classificazione scolastica, con un concetto troppo rigido delle gerarchie tra i prodotti e tra i livelli dell'arte, ha separato: il raffinato stilnovista Lapo Gianni e l'anonimo autore dello strambotto siciliano fanno parte dello stesso mondo, attingono alla medesima tradizione, dicono in sostanza la stessa cosa nello stesso modo.

Ma questa coscienza dell'unità dello spazio letterario può avere anche, per così dire, un valore applicato, orientandoci verso la giusta interpretazione e mettendoci al riparo da possibili equivoci. Prendiamo per esempio la ballata di Dante *Per una ghirlandetta*, 20-23:

S'io sarò là dove sia  
Fioretta mia bella a sentire,  
allor dirò la donna mia  
che port'in testa i mie' sospire.

Come accade spesso nell'interpretazione delle poesie di Dante, una discussione è nata sul nome, Fioretta, e sull'identità della donna. Contini l'ha riassunta così: «La Fioretta per cui la ballata fu scritta, e dunque probabilmente Violetta, se anche questo non è uno pseudonimo o *senhal*, si dovrà riconoscere forse nella prima di quelle che la *Vita Nuova* interpreterà come “donne dello schermo”; ma non è mancato chi vi scorgesse la Pargoletta». Ora, non è detto che l'identificazione vada esclusa: Fioretta può senz'altro essere l'una o l'altra delle donne indicate dai commentatori. Ma il primo dato su cui riflettere è che il nome di Flora, Fiora, Floreta incarna l'ideale femminile – dunque un'entità simbolica piuttosto che reale – in un gran numero di canti di lingua, provenienza ed età differenti, dai *Carmina Burana* ai canti di Arundel, alle poesie dei trovatori. Ignorare questa circostanza, ignorare che qui Dante potrebbe servirsi di un materiale tradizionale, potrebbe *non parlare di sé*, significa probabilmente andare incontro a un equivoco. Ma non è strano che questo sia accaduto. Leggendo un grande lirico come Dante si tende a limitare o a escludere del tutto il debito con la tradizione dei canti popolari, con la tradizione anonima fatta di luoghi comuni, di nomi comuni: si tende a trattarlo come un grande lirico moderno, e perciò si parla più volentieri di intertestualità, di memoria volontaria o involontaria di questa o quella poesia. Ma è un errore, perché ciò che è vietato ai grandi lirici moderni – la ripetizione di formule e motivi tradizionali –

poteva essere permesso, di più, poteva riuscire naturale ai lirici medievali come Dante, Lapo Gianni, Boccaccio.

3.

Abbiamo parlato fin qui di motivi e di strutture discorsive. Scendiamo di livello, ora, e passiamo alle formule, questa volta partendo da quello che cronologicamente è il primo anello della serie, il sonetto di Dante *Un dì si venne a me Malinconia*:

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.           4  
Ed io le dissi: «Pàrtiti, va' via»;  
ed ella mi rispose come un greco;  
e ragionando a grand'agio con meco,  
guardai e vidi Amor che venia           8

vestito di nuovo d'un drappo nero,  
e nel suo capo portava un cappello,  
e certo lacrimava pur di vero.           11  
Ed io li dissi: «Che hai tu, cattivello?»  
E lui rispose: «Io ho guai e pensiero,  
che nostra donna muor, dolce fratello».   14

Basta anche una lettura sommaria per vedere quanti tratti di questa poesia sono estranei alla nostra attuale esperienza della lirica, o della letteratura *tout court*. La personificazione degli stati d'animo, il dialogo interiore, la visione, sono tutti artifici che rimandano alla peculiare *forma mentis* degli uomini del Medioevo, cioè alla loro propensione ad oggettivare, a trattare come cose o eventi concreti quei fatti immateriali che sono le idee, le passioni, i pensieri. Ma è altrettanto chiaro che questa tendenza all'oggettivazione non è tipica soltanto della psicomachia classica e cristiana: la si trova anche nel linguaggio quotidiano, in quella retorica elementare che tutti quanti adoperiamo senza avere l'intenzione di fare della letteratura. Ed è proprio a questa sfera dell'*Umgangssprache*, più che a quello colto delle psicomachie, che bisogna guardare per dare una spiegazione adeguata dell'intimazione che il poeta rivolge alla Malinconia: «Pàrtiti, va' via». È infatti una formula, un modulo discorsivo adottato, per antica tradizione, nelle formule di scongiuro. Lo documenta, per esempio, Ernesto De Martino in *Sud e magia* (Milano, Feltrinelli 2000, pp. 30-38); ma lo conferma

poi l'esperienza di ognuno: si respinge, si caccia via un male o un nemico astratto apostrofandolo come se fosse un individuo concreto. «Rain rain go away...», comincia una filastrocca inglese; e «Kathrina go away», si leggeva sugli schermi montati nelle strade di New Orléans dopo che era stato annunciato l'arrivo del ciclone Kathrina. Alla luce di questo possiamo valutare nel giusto modo la perfetta corrispondenza tra il verso di Dante, che invita la Malinconia a *partirsi*, e questi due brani, che si leggono in una cinquecentesca *Barzelletta della malinconia*:

Vaten via malinconia  
ch'el mondo è de chi el gode.  
Altro qua non se riscode,  
tutto el resto è una pazia.  
Vaten via malinconia.

Passa via la bizzaria,  
Venga a noi ogni alegria,  
vaten via malinconia<sup>19</sup>.

Sarebbe ovviamente sbagliato pensare che qui sia Dante a mettere in circolazione, in una sua poesia, una formula scherzosa della quale un anonimo canterino del Cinquecento si appropria. Al contrario: è questa formula, questo modo di dire popolare che riaffiora tanto nella poesia di Dante quanto in quella del canterino. E lo prova il fatto che la stessa formula si ritrova in testi di aree, epoche, registri differenti. In una canzone a ballo cinquecentesca: «Lasciam ir malinconia / da poi che di maggio siamo»<sup>20</sup>; in Charles d'Orléans: «Alez-vous-ent, allez, alés | Soussy, Soing et Merencolie»<sup>21</sup>, oppure – e qui il modulo mostra la sua natura di formula fissa, di motto di congedo per chiudere il discorso (come oggi, diciamo, 'e tanti saluti') – nel commento del Doni (1553), che prova a decifrare un sonetto del Burchiello: «Questo è un sonetto a dire il vero a voi, che forse non lo direi a tutti, che non se ne intende parola: ma la sottigliezza del nostro Perduto Accademico ha interpretato che 'l Burchiello fosse cotto alla taverna e che gli paresse vedere [segue una lista di tutti gli elementi che compaiono nel sonetto] e altre girandole, che veggano gli ubriachi, e vattene via malinconia!»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi 1976, pp. 301 e 306.

<sup>20</sup> Citata in D'Ancona, *La poesia popolare* cit., p. 115.

<sup>21</sup> Charles d'Orléans, *Poésies*, Paris, Champion 1927, p. 320.

<sup>22</sup> Citato in *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi 2004, p. XI.

A chi parla la poesia moderna? Di solito non parla direttamente a nessuno, cioè parla a tutti. Il poeta non sceglie un interlocutore, un destinatario, ma riflette o ricorda tra sé, come si fa in un diario: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle...». Altrimenti parla a una donna, una donna reale: «Silvia, rimembri ancor...»; o scrive una lettera in versi a un amico o a un nemico: «Errai, candido Gino...». Gli appelli a un pubblico più ampio sono rari, e di solito si trovano in componimenti che non appartengono alla lirica strettamente intesa ma piuttosto all'epidittica: si pensi per esempio alle poesie di Brecht o di Fortini. Leggiamo invece l'inizio di una ballata di Dante:

Voi che savete ragionar d'amore,  
udite la ballata mia pietosa,  
che parla d'una donna disdegnosa  
la qual m'ha tolto il cor per suo valore.

Il primo verso fa venire in mente l'inizio della più famosa canzone di Dante, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, ma in realtà la situazione, la scena che il poeta ci presenta è un po' diversa. Qui Dante non parla a un piccolo gruppo di donne che 'sanno che cos'è l'amore' ma si rivolge a un pubblico misto, fatto di uomini e donne, e finge che questo pubblico stia di fronte a lui pronto ad *ascoltare* quello che sta per dire. Ora, quella che in Dante è una finzione, una recita immaginaria di fronte a un pubblico che *non c'è*, era invece un dato reale, una circostanza reale nel mondo della poesia suonata e cantata nelle piazze dai giullari. Si leggano per esempio queste formule d'avvio:

Oiez, seignor, que Deus vos seit aidanz!  
Plaist vos oïr d'une estoire vaillant  
bone chançon, corteise et avenant?<sup>23</sup>

Cavalieri e donzelli e mercatanti,  
per cortezia, venitemi ascoltare  
.....  
E sì dirò d'Elena imperadrice,  
che fu più bella che 'l cantar non dice<sup>24</sup>.

La cosa più interessante in questi brani non è tanto – come nella ballata di Dante – l'appello a un pubblico indistinto, un pubblico di persone che sono chiamate ad ascoltare. La cosa più interessante è il riassunto, l'*abstract* che il poeta-canterino fa seguire all'appello per dire ai presenti di che cosa si parlerà: le avventure di Elena, la storia di due amanti o – è il caso della ballata di Dante, che

<sup>23</sup> E. Langlois (ed.), *Le couronnement de Louis*, Paris, Champion 1920, vv. 1-3.

<sup>24</sup> *Cantare di madonna Elena*, edizione critica a cura di G. Fontana, Firenze, Accademia della Crusca 1992, p. 2.



dunque si appropria di questa tecnica – la crudeltà di una donna. Questo *abstract* può ridursi a una sola frase, a due parole che si limitano a enunciare il tema del componimento. Allora l'*incipit* può prendere la forma dell'appello a tutti gli interessati, senza specificazioni, cioè a tutti quelli che hanno la curiosità di ascoltare:

Chi vuol sentire la storia di un amante e di una bella...<sup>25</sup>

Chi vuole udire piatire lo peccatore  
colla beata Vergine Maria...<sup>26</sup>

L'ascolto, dunque. Un pubblico in carne ed ossa si riuniva per ascoltare il poeta-cantore, e questa consuetudine ha lasciato una traccia nella retorica dei testi appena citati. Dante non parla realmente a persone che sanno «ragionar d'amore». Semplicemente, trova naturale servirsi, in una poesia d'amore, di un modulo discorsivo che aveva avuto una sua ragion d'essere, un suo fondamento nella vita quando e dove la poesia era effettivamente recitata: del resto, in alcuni ambiti, limitatamente ad alcuni generi, lo sarebbe stata ancora a lungo. Questo ci suggerisce un'altra considerazione, e cioè che il confine tra alto e basso, dotto e popolare, individuale e collettivo, diventa particolarmente labile quando la poesia allude al canto o al ballo, o alla propria stessa esecuzione. Vediamo in pratica:

... chi non lo sa fare [cioè chi non ama]  
sì si vada a posare;  
non si faccia blasmare  
di trarersi a danza.  
.....  
Tosto tosto vada fore  
chi non ama di bon core (*Donna, audite como*, 44-47 e 98-100)

Questi versi del poeta che il canzoniere Vaticano chiama «messer lo re Giovanni» sviluppano un motivo che si trova identico in questo ritornello provenzale<sup>27</sup>:

Tuit cil qui sunt enamourat

---

<sup>25</sup> Citato in G.B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, 2 volumi, Roma, Signorelli 1956, I, p. 100.

<sup>26</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Fondo Nazionale, II ii 68, cc. 199v-200v.

<sup>27</sup> Cfr. D'Ancona, *La poesia popolare* cit., p. 115 nota 2; G. Bertoni, *Poesie leggende costumanze del Medio Evo*, Bologna, Forni 1976, pp. 58-59.

viegnent dancier, li autre non! (P.-C. 461, 240a 1-2)

Dunque: chi non ama non ha il diritto di entrare nella danza. Che cosa significa questa corrispondenza? I contatti tra i poeti siciliani e i trovatori non sono una novità, e potrebbe darsi semplicemente che qui il «re Giovanni» abbia tradotto, rimaneggiandoli, quei versi. Ma è chiaro che non è un'ipotesi economica. Invece che di intertestualità è più logico allora parlare di un fondo comune, di una tradizione comune fatta di motivi coreutici, e tale da connettere non tanto i poeti dell'Italia del sud e i poeti francesi quanto i *popoli* italiano e francese? Non si spiega, altrimenti, il fatto che il motivo riemerge in altri luoghi e in altre epoche. La Francia del nord:

Vos qui amez, traiez en ça.  
En la, qui n'amez mie!<sup>28</sup>

La Toscana quattrocentesca:

Chi non è innamorato  
esca di questo ballo (Lorenzo de' Medici)

Bologna alla fine del Duecento (anche se in questo frammento dei *Memoriali* c'è solo l'invito agli innamorati e manca il divieto ai non innamorati):

Seguramente  
vegna a la nostra dança  
chi è fedel d'amore servente  
et àgli cor e speranza.

Ripeto che qui non c'è nessuna scelta 'popolareggiante' da parte del poeta dotto Re Giovanni, o meglio nessuna scelta *tout court*: ma una sostanziale continuità tra il linguaggio della poesia d'arte 'firmata' e il linguaggio della poesia popolare che ci è giunta anonima.

4.

Dagli esempi considerati sin qui appare chiaro che il nome di *popolare* è inadeguato a definire motivi, formule, tratti retorici che non sono affatto esclusivi della poesia popolare ma circolano ad ogni livello. Torniamo sull'appello che apre la ballata di Dante: *Voi che savete*

---

<sup>28</sup> *La Court de Paradis, poème anonyme du XIIIe siècle*, ed. E. Vilamo-Pentti, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica 1953, vv. 391-92.

*ragionar d'amore / udite...* Da un lato è vero che una formula come questa ricorda la tecnica dei giullari, di chi vede di fronte a sé un pubblico. Ma la stessa formula si trova in testi latini, per esempio in uno dei *Carmina Cantabrigensia*: «Advertite, / omnes populi, / ridiculum / e audite, quomodo / Sjevum mulier / et ipse illam / defraudaret». Vale a dire che qui non c'entra il livello, il registro adoperato o l'ambito di ricezione: c'entra il fatto che in età premoderna tanto la poesia dotta quanto la poesia popolare potevano essere lette in pubblico, recitate, cantate. Il tratto che abbiamo isolato (l'appello agli ascoltatori seguito da un riassunto del testo) si può definire dunque, meglio che come popolare, come *tradizionale*. E tradizionali, meglio che popolari, sono anche i motivi e le formule a cui abbiamo accennato in precedenza: il motivo della ghirlanda, lo schema retorico del *souhait*, la formula apotropaica che scaccia la malinconia, eccetera.

In questo modo finiamo per ribadire due concetti molto ovvi, e che però i lettori e gli studiosi di poesia medievale ogni tanto sembrano dimenticare.

Il primo è che l'importanza degli elementi tradizionali, dei *clichés*, nella poesia medievale è infinitamente più grande di quanto non sia nell'età moderna. L'arte moderna, come ha scritto Abrams, tende a «screditare, particolarmente nella poesia amorosa ed elegiaca, l'espressione di sentimenti privi di convinzione o apertamente simulati dal poeta per l'occasione lirica. Gli elementi 'imitativi', ritenuti finora attributo distintivo della poesia o dell'arte, assumono un carattere inferiore, se non addirittura antipoetico; mentre gli elementi che, nella poesia stessa, esprimono sentimento, ne diventano a un tratto la caratteristica distintiva e assumono un valore poetico cardinale»<sup>29</sup>. Concretamente, questo significa rinunciare a quelle forme tradizionali che sono i generi poetici: «L'abbandono delle distinzioni di genere a favore di caratteristiche universali è uno degli avvenimenti più significativi della letteratura moderna»<sup>30</sup>. E significa anche che la creazione poetica è insieme la creazione di un linguaggio proprio, genuino, non artefatto, il nuovo linguaggio poetico descritto da Wordsworth nella prefazione alle *Lyrical Ballads*. Perciò si può dire che ogni poesia moderna fa caso a sé, o vuol fare caso a sé, vuol essere considerata autonomamente, senza legami con la retorica e col linguaggio tradizionali. L'idea del *close reading*, l'idea cioè che per capire una poesia occorra leggerla e rileggerla pazientemente, in attesa che, come diceva Spitzer, scatti quel *clic* che ci permette di afferrare il senso profondo del testo – quest'idea si applica (forse) ad alcune delle poesie degli ultimi due secoli, le poesie che più chiaramente pertengono al regime della 'lirica', perché si tratta di entrare in sintonia con un linguaggio e con dei pensieri fortemente individuali, non scomponibili in *clichés*. Per capire Rilke o Montale bisogna leggere e rileggere, e

---

<sup>29</sup> M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino 1976, p. 148.

<sup>30</sup> W.C. Booth, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia 1996, p. 36.

magari estendere la lettura ad altre poesie dello stesso autore, o ai suoi diari, alle sue biografie. Il senso va cercato nella sua opera o nella sua vita, non altrove. Invece prendiamo l'inizio della più famosa canzone di Guido Cavalcanti:

Donna me prega, per ch'eo voglio dire  
d'un accidente che sovente è fero  
ed è sì altero ch'è chiamato amore.

Qui il poeta non parla direttamente a una donna: è *indotto* a parlare da una donna che gli ha chiesto che cos'è l'amore. E il resto della canzone risponde appunto a questa domanda. Ora, chi è questa donna? È una donna reale? O è una donna immaginaria, a cui il poeta presta tutte quelle curiosità intorno all'amore che sembravano una prerogativa del sesso femminile? Ecco un caso in cui il *close reading* non ci è di alcuna utilità: possiamo leggere e rileggere mille volte la poesia senza arrivare a una conclusione. Ciò che invece ci aiuta, se non a rispondere con certezza a questa domanda, a leggerla su uno sfondo adeguato, è la conoscenza della retorica tradizionale. Perché, in primo luogo, la giustificazione del canto, l'indicazione delle ragioni che spingono a scrivere, è un tratto caratteristico della poesia premoderna. Non essendo ancora, la poesia, «il libero traboccare di sentimenti potenti» ma una creazione soggetta a leggi, e in cui la retorica conta più della sincerità, accade spesso che l'ossequio alla retorica venga reso subito, all'inizio del testo, e che il poeta usi i primi versi per spiegare perché ha deciso di scrivere, come si faceva nei poemi epici o nei trattati. In secondo luogo, la richiesta da parte della donna è un *cliché* all'interno del *cliché*. Si pensava, e ancora si pensa, che l'amore fosse una cosa che riguardava soprattutto le donne, e così il canto per amore. E nella *Vita nova* Dante scrive addirittura che l'idea di scrivere versi in volgare sarebbe nata dall'esigenza di farsi capire dalle donne, che non andando a scuola non conoscevano il latino. L'ignoranza delle donne avrebbe prodotto questa rivoluzione linguistica. È una spiegazione fantastica, naturalmente, ma non assurda come potrebbe sembrare, perché è un fatto che il pubblico della poesia era per lo più un pubblico di donne. Comunque sia, una traccia di questa mitologia si trova negli *incipit* di poesie come *Donna me prega*, che simulano di essere state scritte come repliche alla richiesta di una donna:

Bone dame me prie de chanter, / si est bien drois que je por li l'empraigne» (Thibaut de Champagne)

Bele dame me prie de chanter (Chastelain de Couci)

Quant bone dame et fine amour me prie (Gace Brulé)

Come spiegare, come definire queste coincidenze tra testi che appartengono a epoche e ad aree diverse? Non certo come affioramenti di una retorica ‘popolare’, posto che si riesca a isolarne una, dato che gli esempi citati appartengono a poeti certamente colti. Ma, d’altra parte, è poco economico pensare che i poeti francesi imitino Cavalcanti. Si tratta dunque di un elemento, di un tratto tradizionale, che non appartiene a questo o a quell’autore ma, genericamente, al linguaggio poetico medievale (e per toccare con mano la differenza tra ieri e oggi basta chiedersi questo: sarebbe possibile trovare qualcosa di paragonabile nella poesia moderna? Sarebbe possibile dire che una determinata formula appartiene *genericamente* al linguaggio poetico moderno? La caratteristica della poesia moderna non sta appunto nell’abolizione del generico, nel rifiuto di quelle formule, di quei tratti tradizionali che non corrispondono «all’intenzione, al sentimento e al reale stato d’animo del poeta nel momento in cui egli la componeva?»<sup>31</sup>).

L’esempio appena visto riguardava la forma dell’espressione. Vediamone uno in cui la tradizione plasma il contenuto. Ecco l’inizio di un sonetto di Guido Orlandi:

Tropo servir tien danno spessamente  
ed amar for misura è gran follore...

Nel suo commento, Valentina Pollidori scrive: «condanna della ‘dismisura’ in amore poiché ottunde la capacità razionale, la ‘discrezione’ dell’amante». Proprio così, ma la cosa importante è un’altra, e cioè che la frase iniziale di Guido è identica a un verso di una canzone di Folchetto di Marsiglia: «trop servirs ten dan mantas sazos» (*Amors, merce*, 10). Si tratta dunque di un’allusione, di una citazione, di uno dei tanti adattamenti di testi trobadorici che si trovano nella poesia italiana del Medioevo? Può darsi, ma il fatto è che le stesse parole si trovano anche in Daude de Pradas, e citate come una cosa ben nota a tutti: «Ben es paraulla conoguda / que trop servirs tol guizerdo!» (*Pois Merces*, 25-26). Può darsi che questi tre poeti si imitino a vicenda. Ma la cosa in realtà è irrilevante, una volta compreso che quelle parole formano una frase fatta, un modo di dire, che giustamente Cnyrim include nel suo repertorio di proverbi trobadorici<sup>32</sup>.

Che cosa ci dice questo esempio? Che i poeti medievali, raccontando dei loro sentimenti, possono adoperare delle frasi fatte, dei proverbi: ciò che conta massimamente per i poeti moderni – riuscire a dire qualcosa di originale su un tema scontato – conta invece molto di meno per loro.

Il primo fatto da tenere presente è dunque questo. La tradizione ha un’influenza determinante, la tradizione spiega sia il modo in cui le poesie medievali sono scritte sia il loro

---

<sup>31</sup> Abrams, *Lo specchio* cit., p. 48.

<sup>32</sup> E. Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg, Elwert 1888.

contenuto. La poesia premoderna – ma potremmo dire la letteratura premoderna, e anzi l'arte premoderna in ogni sua manifestazione – tollera ciò che la poesia moderna tende a non tollerare: le formule e i motivi fissi, i *clichés*, i *topoi*. Forse *tollerare* non è la parola giusta perché fa pensare a una scelta, a una decisione presa da ciascun artista e approvata dal pubblico del suo tempo, mentre naturalmente le cose non vanno in questo modo. Il fatto è che nell'arte premoderna si privilegiava, si reputava più importante l'esecuzione rispetto all'invenzione, l'*ars* rispetto all'*ingenium*, la dignità del soggetto rispetto all'originalità del suo trattamento. Chi leggeva una poesia, come chi entrava in una chiesa per osservare un affresco o una statua, sapeva che cosa aspettarsi: la somiglianza con altre poesie non era un difetto. Il desiderio di autonomia rispetto alle altre opere, l'insofferenza per i luoghi comuni, per i posti già visitati da altri, è un tratto post-romantico che, per quanto familiare a noi oggi, si incontra raramente nel passato. Nel tardo Medioevo, ha scritto Huizinga, «le opere e le gioie della vita hanno la loro forma fissa: religione, cavalleria e amore cortese forniscono le forme più importanti. Il compito dell'arte è quello di adornare di bellezza le forme che accompagnano la vita. Ciò che si cerca non è l'arte in sé, bensì la vita bella [...]. Nel Medioevo ancora non si comprende la bellezza intrinseca dell'arte. In grandissima parte è arte applicata, anche nei prodotti che noi di solito giudichiamo opere d'arte autonome»<sup>33</sup>.

È per questo che fare storia della letteratura dell'età preromantica può anche voler dire fare degli inventari di *topoi* (Curtius, Pozzi); è per questo che la poesia più raffinata può dire le stesse cose che si dicono nei proverbi; è per questo che nel linguaggio della letteratura possono trovare spazio elementi, formule fisse tipiche del linguaggio prosastico<sup>34</sup>. Ed è per questo, per tornare al nostro discorso, che formule o motivi della tradizione che definiamo popolare possono essere adoperati liberamente dagli autori colti. Tra la *Naturpoesie* del popolo e la *Kunstpoesie* degli scrittori esistevano certamente delle differenze – nell'uso dei metri, nei temi, nella fisionomia dell'io poetico, della voce che parlava attraverso la poesia – ma non esistevano quelle barriere che sono andate consolidandosi nel corso dell'età moderna. In quelle strane antologie che sono i *Memoriali* bolognesi non si trovano forse mescolati insieme le poesie del giovane Dante Alighieri e gli stornelli vernacolari sulla ragazza che vuole marito, o sulla malmaritata? E non sono compresi anche questi anonimi, giustamente, nei *Poeti del Duecento* di Contini?

Sul piano critico, la consapevolezza dell'influenza che la tradizione esercita sull'invenzione letteraria dovrebbe scoraggiare la personalizzazione dei rapporti. Può anche darsi che autori come Iacopone o Guittone d'Arezzo 'reagiscano'. come si usa dire, a un opposto modello di lirica cortese; può anche darsi che Guido Cavalcanti 'contraddica' questa o quella poesia di Dante (o viceversa); e

---

<sup>33</sup> J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Compton 1992, pp. 283-84.

<sup>34</sup> Cfr. C. Giunta, *Codici. Saggi sulla letteratura del Medioevo*, Bologna, Il Mulino 2005, pp. 299-315.

simili. Ma una storia della poesia medievale fatta di allusioni, superamenti, reazioni, influenze e angoscia per l'influenza non è una storia molto credibile: la parte che vi ha lo storico, colui che ricostruisce la trama delle relazioni interpersonali e intertestuali, è troppo grande. Prendiamo per esempio la scheda che introduce Bonagiunta Orbicciani nei *Poeti del Duecento*. Scrive Contini:

Si veda [per provare l'influenza di Bonagiunta sui poeti della generazione successiva] il Cavalcanti: la ballata *Fresca rosa novella* riecheggia certo la canzonetta siciliana *Quando la primavera*, ma in compagnia o con la mediazione della bonagiuntiana *Quando apar l'aulente fiore* [...], cfr. specialmente «gli auscelletti (...) ciascun canta in suo latino», e del discordo *Quando veggio la rivera / e le pratora fiorire*.

Ma quello della primavera e dei prati fioriti è un motivo troppo generico e troppo popolare, cioè troppo ben radicato nella letteratura popolare, nel folklore, perché sia necessario pensare a riecheggiamenti consapevoli, mediazioni, allusioni, cioè a tutte quelle presunte relazioni intertestuali attraverso le quali gli studiosi hanno ricostruito una storia letteraria sovente arbitraria e fantastica<sup>35</sup>. È più prudente descrivere le analogie fra testi come rapporti fra tradizioni piuttosto che come rapporti fra autori. È il modo migliore per spiegarsi perché un anonimo poeta francese del Trecento possa dire le stesse cose che dice il lucchese Bonagiunta, e quasi nello stesso modo:

Quan je voy le duç tens venir  
Que reverdit la pree  
Et j'oi le rousignol centir  
Ou boiç soç la ramee,  
Adonques ne me puis tenir  
de canter<sup>36</sup>.

La seconda cosa, il secondo concetto che gli esempi illustrati nei §§ 2-3 vengono a ribadire è questo: che è sbagliato pensare che nell'arte medievale vi siano, come vi sono nell'arte moderna, prodotti per l'*élite* e prodotti per la massa, un'arte *highbrow* e un'arte *lowbrow*. È sbagliato perché questo significa sovrapporre l'attuale sistema delle arti su quello del passato: oggi che le due sfere sono (ancora) separate, è un riflesso naturale quello di dividere a metà, di classificare secondo l'alto e il basso anche le opere d'arte premoderne. «Vi sono ancora studiosi che si immaginano che al secolo XI e XII esistessero dei Xavier de Montépin o dei Ponson du Terrail che scrivessero per dilettare le plebi e dei Proust (o dei Bourget) che spaccassero il capello in quattro per soddisfare alle

---

<sup>35</sup> Contini aggiunge: «O si veda Dante: l'attacco del sonetto [...] *Io mi credea del tutto esser partito* cita palesemente quello della canzone [di Bonagiunta] *Ben mi credea in tutto esser d'Amore*». Ma è, anche questo, arbitrario e fantastico.

<sup>36</sup> W. Apel (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, III. *Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons*, American Institute of Musicology 1972, p. LII (n. 289.1-6).

esigenze dei signori e delle dame»<sup>37</sup>. Non è così: in quel mondo le due sfere, i due livelli erano molto più vicini di quanto non siano oggi. Le persone che oggi chiameremmo colte, le persone che studiavano erano, per lo più, ecclesiastici ben poco interessati alle invenzioni dei poeti. E tra il pubblico degli aristocratici e quello delle persone comuni non c'era una grande differenza. Anche i ricchi erano spesso analfabeti, e si divertivano ad ascoltare la letteratura, più che a leggerla, proprio come facevano i poveri, gli incolti non per scelta ma per necessità.

La separazione tra aulico e popolare, *highbrow* e *lowbrow*, che appare scontata al lettore post-romantico, sfuma, si perde a mano a mano che risaliamo verso i primi secoli della tradizione romanza. A quel tempo, motivi della poesia tradizionale come il conflitto tra la caccia e l'amore potevano essere recuperati da lirici colti come Dante Alighieri; e formule della poesia tradizionale come l'appello agli ascoltatori potevano riaffiorare, come fossili, all'interno di liriche che erano state concepite per essere lette, non per essere recitate in pubblico. Nessuna barriera, dunque: perché queste barriere tra la letteratura popolare e la letteratura colta, se hanno un senso oggi, sono anacronistiche, inadeguate quando vengono applicate alla letteratura medievale. Questo ha un riflesso anche sul modo in cui questa letteratura vuol essere studiata. Nella citazione che segue Donà parla dei cantari, ma alla sua raccomandazione non dovrebbero sordi neppure gli studiosi degli altri generi letterari, e certamente non gli studiosi di lirica: «Per comprenderli e interpretarli senza eccessive distorsioni, infatti, bisognerebbe ovviamente possedere una buona confidenza sia con la letteratura che con il folklore: una sapienza che si è perduta con i grandi studiosi positivisti – pensiamo a personaggi come Gaston Paris o Domenico Comparetti – che praticarono da professionisti lo studio della narrativa popolare. Oggi folkloristi e filologi sono in effetti incamminati su strade divergenti»<sup>38</sup>.

Una barriera tra 'popolare' e 'colto', ho detto, c'è, esiste nell'età moderna. Naturalmente è una barriera permeabile, e sempre più permeabile a mano a mano che le creazioni delle arti di massa influenzano le arti tradizionali, e ne vengono influenzati: contaminare i registri è sempre possibile, sempre più possibile. Ma in autori come Berchet o Pascoli o Gozzano la contaminazione si presenta come combinazione consapevole, come recupero colto del registro ingenuo, antiaulico, popolare, o addirittura come citazione di canti popolari all'interno di testi che per metro, stile e argomento popolari non sono (Gozzano, *La via del rifugio*: «Trenta, quaranta, / tutto il mondo canta, / canta il gallo / risponde la gallina»).

---

<sup>37</sup> I. Siciliano, *Le origini delle canzoni di gesta. Teorie e discussioni*, Padova, CEDAM 1940, p. 201.

<sup>38</sup> Donà, *Cantari e fiabe* cit., p. 111.



Prendiamo un esempio dalla letteratura di oggi. Nella canzone *Per le strade di Roma* Francesco De Gregori scrive: «Posti dove nascondersi e case da occupare / che sono arrivati i turchi all'Argentina». Questo secondo verso cita un canto popolare diffuso in varie regioni d'Italia:

A Roma, a Roma la campana sona,  
li Turchi so' arrivati alla marina

Oppure:

All'armi, all'armi, la campana sona,  
li Turchi sunu junti a la marina<sup>39</sup>

Qui De Gregori non adopera un motivo tradizionale al modo in cui lo adoperavano i poeti medievali di cui abbiamo parlato in precedenza; qui De Gregori *allude* a un motivo tradizionale. Vale a dire che c'è uno scarto di livello tra il testo della canzone (colta) e il testo del canto popolare, e che a percepire questo scarto sarà non già un ipotetico lettore o ascoltatore 'popolare' che conosca quel canto per averlo sentito cantare e suonare (questo genere di lettore o ascoltatore, si può dire, non esiste più) bensì un lettore o un ascoltatore che, come De Gregori, conosca la tradizione popolare per averla studiata. E c'è anche dell'altro: l'allusione a un testo popolare *del passato* all'interno di un genere come la canzone che sembrerebbe refrattario a questi artifici. Il che tra l'altro mette in evidenza le nuove possibilità espressive di un genere ormai ibrido come la canzone, un genere che pur appartenendo tradizionalmente alla sfera dell'arte popolare è sulla via di una sempre più forte intellettualizzazione, e sfrutta ormai anche quegli artifici retorici che tradizionalmente appartengono alla poesia non musicata, alla poesia dei poeti.

La conseguenza è che la contaminazione tra i registri ha, nella canzone di De Gregori, un segno opposto rispetto a quello che aveva nei testi medievali citati sopra. Lì si trattava di una contaminazione inconsapevole: l'artificio retorico tradizionale (l'appello al pubblico con riepilogo del contenuto, l'intimazione alla Malinconia, eccetera) e la parola del poeta colto stavano sul medesimo piano, e non era avvertibile cesura perché il poeta colto partecipava integralmente, naturalmente di quella tradizione. Qui, al contrario, la contaminazione è consapevole e prende i tratti della citazione o dell'allusione: il cantautore non attinge liberamente a un repertorio di formule tradizionali ma isola un unico testo individuato. Che si tratti di un testo popolare è irrilevante. Se De Gregori avesse alluso a Dante o a Montale l'artificio non avrebbe funzionato diversamente, salvo il fatto che sarebbe stato molto più facile da cogliere.

---

<sup>39</sup> D'Ancona, *La poesia popolare* cit., pp. 197-98.

Le osservazioni fatte sin qui dovrebbero aver dimostrato un'ultima ovvietà, e cioè che la poesia medievale va letta secondo una prospettiva diversa e con strumenti diversi da quelli che adoperiamo per leggere la poesia moderna. Speculare sulla *modernità* della poesia medievale, leggere i trovatori e i più antichi poeti italiani al modo in cui si leggono i poeti simbolisti significa attribuire alle loro opere caratteri di originalità di stile e contenuto, di individualità, di indipendenza dalla tradizione, di profondità che hanno poco che fare con l'idea che i medievali avevano dell'arte; significa insomma commettere di nuovo un anacronismo.

Ed è proprio quello che è successo. Le interpretazioni che sono state date della poesia medievale negli ultimi decenni hanno spesso sopravvalutato la caratura culturale e intellettuale sia delle poesie sia dei loro autori. In realtà, la mia impressione è che questo eccesso di intellettualismo, questo filtro accademico, abbia fatto danni in molti settori degli studi umanistici: sotto la lente dei professori gli artisti hanno finito per assumere anche loro tratti professorali, e profondità, complessità impensate, e a cui forse sarebbe stato meglio non pensare affatto. Questo in molti settori: ma la letteratura del Medioevo si presta in modo particolare a questi abusi: ci dev'essere una chiave, viene spontaneo dirsi, una cifra che dia ragione di tutta questa monotonia. Invece non c'è.

Dicevo all'inizio che oggi ci troviamo in una posizione interessante, una posizione che ci permette di riconsiderare da una nuova prospettiva la questione di cui ci stiamo occupando, perché oggi la forbice tra colto e popolare si sta nuovamente chiudendo. Ciò sembra avvenire però secondo una dinamica che è per certi versi opposta a quella che ho descritto sin qui parlando dell'età medievale. Se in quel caso si trattava di trovare tracce di parole, formule, motivi di ascendenza folclorica tra le pieghe della letteratura colta, oggi il movimento segue piuttosto la direzione contraria: è il genere popolare della canzone ad avvicinarsi alla complessità, alla profondità, alla qualità stilistica della poesia. Il lettore di poesia medievale, che ha spesso di fronte a sé testi musicati, zeppi di *clichés*, quasi sempre falsi, cioè centrati su un io lirico che non coincide con l'io biografico, testi indirizzati a un pubblico 'di massa', all'interno del quale non ha molto senso distinguere tra colti ed incolti – questo lettore farà bene a lasciare da parte i poeti simbolisti e a meditare invece, per un confronto, su un genere letterario, su prodotti letterari che ha tutti i giorni nelle orecchie, le canzoni: e non solo e non tanto le canzoni dei cantautori ma anche le semplici, ripetitive, schematiche, retoriche canzoni all'italiana. Che una simile idea possa suscitare resistenze o sorrisi o imbarazzo si deve da un lato al fatto che abbiamo un concetto un po' troppo basso delle canzoni contemporanee, che hanno invece raggiunto un livello di complessità paragonabile a quello della poesia colta, e che anche quando sono semplici possono esprimere i sentimenti con forza e verità (una forza e una verità non maggiori e non minori bensì diverse rispetto a quelle della poesia non musicata); dall'altro, al fatto che abbiamo un concetto un po' troppo alto della poesia antica:

che il pregiudizio scolastico induce a interpretare come un prodotto per intellettuali laddove per lo più si trattava di artigianato composto per divertimento – *nugae*, come inascoltati non smettono di dirci, da Marbodo di Rennes a Petrarca, ai petrarchisti, i poeti del Medioevo.