

Rosanna Cantavella

*Le trame oscure nella poesia di Ausiàs March: il caso del
canto 28*

Qual è il crimine di cui si accusa l'io poetico nel canto 28 di Ausiàs March? Qual è il tradimento contro se stesso che dice di aver commesso? In questo lavoro mostrerò il tema della trama del breve e criptico canto 28.

Chiarisco che mi riferisco al *tema argumental*, alla trama nel senso di ciò di cui si parla in una poesia. Il tema della trama è l'equivalente di un tema pittorico. Il tema pittorico di *La resa di Breda*, di Velázquez, per esempio, è proprio questo: la resa della città di Breda al generale genovese Ambrogio Spinola. Anche se non conosciamo il titolo, quando guardiamo la pittura vediamo gli elementi del tema: Justin di Nassau, al centro della scena, fornisce la chiave della città a Spinola, e le due figure centrali sono circondate dalle truppe, gli stendardi, le famose lance, e nello sfondo, la città e il suo paesaggio. Allora, l'immagine ci dice di quale tema si tratta. Nel XX secolo, questa considerazione del tema pittorico è divenuta sporadica: dopo il surrealismo e l'astrattismo, la domanda «Qual è il tema di questa pittura?» è diventata totalmente obsoleta, sconveniente. Nessuno oggi si pone esplicitamente questa domanda, per vergogna culturale.

Ebbene, la stessa evoluzione ha subito la poesia: le poesie d'amore europee avevano un tema di trama fino al romanticismo. Ma questo è stato messo in discussione dal simbolismo (da Rimbaud e il suo «bateau ivre», per esempio). Con il surrealismo, la questione della trama poetica diventa irrilevante e alla fine scompare. Così, per la poesia contemporanea la domanda «Che tema affronta questo componimento d'amore?» è assolutamente evitata. Gli studenti non imparano a identi-

ficarlo; al contrario, tendono a cercare preferibilmente non azioni, ma emozioni: «Il poeta è triste» è un commento che sicuramente s'incontra in questi contesti. Qui mi riferisco sempre alla poesia lirica, quella che ha al centro l'io e la sua condizione amorosa. Naturalmente, la poesia critica, o la poesia patriottica (anche se chiaramente minoritarie), hanno ancora un tema oggi, se vogliono essere efficaci. Allo stesso modo, il genere di lode, ad esempio della donna amata (pensiamo a Dante!), si concentra sulle descrizioni; e la descrizione è diversa dalla trama, anche se si accompagnano l'una all'altra in talune occasioni. La poesia narrativa, che racconta una storia, invece, ha una solida trama, non solo un tema di trama. Una narrazione è come un video; una poesia lirica è come un'istantanea: in quel momento, la voce poetica si trova in quella situazione.

Ho bisogno di ricordare spesso ai miei studenti che, prima della poesia del Novecento, non esisteva l'idea dell'*arte per l'arte*, e allora, ogni poesia amorosa aveva necessariamente un tema, una circostanza di trama, che era di straordinaria rilevanza, sia nell'elaborazione dell'autore che nell'accoglienza del pubblico.

È significativo per me che nella tradizione della poesia toscana medievale – sia di Dante, Petrarca, Boccaccio o d'altri – ci sia apparentemente un rapporto di pezzi narrativi, elogiativi e riflessivi su cosa sia l'amore, più abbondante che nella poesia della tradizione trobadorica fino al Quattrocento, centrata sul genere della canzone, che richiede un tema della trama. D'altra parte, nella tradizione toscana appare molto presto la struttura di canzoniere, in cui ogni testo si presenta come una parte della struttura lirica che costituisce l'intero lavoro. Così sembra che in questa tradizione letteraria la trama spesso si manifesta in modo diverso dalla tradizione lirica dei trovatori, che prende sempre come unità poetica la poesia e non la raccolta di poesie.

Qui troviamo sistematicamente un innamorato che è supposto o *fenhedor* (amante timido), o *pregador* (dichiara il suo amore, ma la signora non lo corrisponde), o *entendedor* (la signora lo corrisponde, ma non sessualmente), o *drutz* (corrispondenza, godendo di piena sessualità). Prendiamo ad esempio la canzone *No es maravilha s'eu chan* del trovatore del XII secolo Bernart de Ventadorn. Qui ascoltiamo una voce poetica, *pregador*, che non è corrisposta perché la signora non vede il suo merito amoroso (abbondante, ci dice, perché lui ama più intensamente di chiunque altro): la signora non l'identifica come *fin aimador* e non si fida di lui – questo si capisce da quel passaggio in cui la voce poetica esprime il desiderio che i falsi amatori portino corna sulla fronte, in modo che le donne possano identificarli immediatamente:

Ai Deus! car se fosson trian
 d'entre-ls faus li fin amador;
 e-lh lauzenger e-lh trichador
 portesson corns el fron denan!
 Tot l'aur del mon e tot l'argen
 i volgr'aver dat, s'eu l'agues,
 sol que ma domna conogues
 aissi com eu l'am finamen.
 (Riquer 1975, vv. 33-40)

Nella tradizione catalana, la trama è di solito evidente come nella poesia trobadorica dell'età classica. Prendiamo ad esempio Jordi de Sant Jordi, coetaneo di Ausiàs March, che usualmente introduce il tema della trama già nell'esordio della poesia, come vediamo in questi due esempi.

Il componimento 10 di Jordi de Sant Jordi, *En mal poders, enqueres en mal lloc*, comincia con la voce poetica che afferma di aver dato il suo cuore a una donna vile che lo tradiva:

En mal poders, enqueres en mal loch,
 hay mis mon cor e mon fat pensamen
 seguint amor e son foll mandamen,
 si com hom cech, volent ço que val poch
 (Riquer – Badia 1984, p. 182, vv. 1-4)

Ancora di Sant Jordi, la poesia *Un cor gentil m'ha tan enamorat* presenta ai primi versi i differenti componenti amorosi della voce poetica in un dibattito su quale dei tre sarà preferito dalla signora:

Un cors gentil m'a tant enamorat
 lo cor e'ls ulls e mon fin pensamen,
 que nit e jorn n'estan en gran debat
 qui l'amara d'ells tres primeramen
 (Riquer – Badia 1984, p. 192, vv. 1-4)

E così via: è frequente trovare nel principio di un componimento trobadorico l'enunciazione della sua trama. Ma il caso delle trame in Ausiàs March è diverso. Alla sua poesia lirica, contrariamente a quello che fanno Jordi de Sant Jordi e molti altri dei suoi predecessori, March ritarda sistematicamente le chiavi per comprendere la trama, e crea così tra il pubblico, tra i lettori, un'aspettativa, un intrigo che porta a chiedersi: «Cosa succede alla voce poetica, perché si sente così?».

Un caso tipico è la sua poesia 13 *Colguen les gents ab alegria festes*, luminosamente analizzata nel classico studio di Lola Badia (1993, pp. 181-193). Fino a dopo la terza stanza il pubblico, il lettore, non comincia a sospettare quale sia la ragione per cui la voce poetica vive appartata e preferisce la compagnia delle anime dei dannati alla compagnia dei vivi; soltanto allora scopriamo la chiave del tema della trama: l'io poetico è malato d'amore, innamorato di una donna crudele che non lo corrisponde, com'è chiaramente reso manifesto nell'ultima *cobla* e nella *tornada* finale:

E si·n lo cel Deu me vol allogar,
part veur·a Ell, per complir mon delit
serà mester que·m sia dellay dit
que d'esta mort vos ha plagut plorar,
penedint vos com per poqua mercé
mor l'ignoscent e per amar vos martre:
cell qui lo cors de l'arma vol departre,
si ferm cregues que us dolrrieu de se.

Lir entre carts, vos sabeu e yo sé
que·s pot be fer hom morir per amor;
creure de mi, que so en tal dolor,
no fareu molt que y doneu plena fe.
(Bohigas 2000, pp. 102-103, vv. 33-44)

Questa usuale tendenza ausiasmarchiana a ritardare nella poesia la comparsa della chiave che ci fa capire il tema della trama produce un aumento dell'intrigo. Fin dall'inizio, il pubblico, il lettore, si chiede cosa stia succedendo alla voce poetica; perché cerchi i cimiteri invece della compagnia umana; quale sia la causa che lo fa avvicinare alla morte. Nella creazione di questo intrigo, March è enormemente efficace.

E, a volte, March riesce a ritardare la chiave della trama fino alla fine della canzone. Ci sono poesie in cui il lettore o il pubblico (tenendo presente che la poesia del Quattrocento è ancora spesso recitata), per scoprire il tema della trama nel corpo della poesia deve aspettare fino alla *tornada*, che farà capire tutto il canto. Questa disposizione rende il componimento enigmatico.

Prendiamo come esempio il canto 1, che comincia e finisce così:

Axí com cell qui·n lo somni·s delita
e son delit de foll pensament ve,
ne pren a mi, que·l temps passat me té
l'imaginar, qu·altre be no y habita,
sentint estar en aguayt ma dolor,

sabent de cert qu'en ses mans he de jaure.
 Temps de venir en negun bé·m pot caure;
 aquell passat en mi és lo millor.

[...]

Plena de seny, quant amor és molt vella,
 absença és lo verme que la guasta,
 si fermetat durament no contrasta,
 e creura poch, si l'envejós consella.
 (Bohigas 2000, vv. 1-8 e 41-44)

Qual è il tema della trama qui? Se leggiamo le stanze ricche di similitudini, capiamo soltanto che la voce poetica sente la mancanza del passato, e non vuole pensare al presente, per non parlare del futuro, pur sapendo che tale atteggiamento è dannoso. Ma queste sono le sensazioni della voce poetica, e non il tema della trama, che risponderebbe alla domanda «Cosa succede?». È solo alla *tornada* che scopriamo i fatti che spiegano queste sensazioni: la voce poetica è stata respinta da una signora, con la quale aveva mantenuto un lungo rapporto, a causa della loro separazione fisica e perché la donna ha ascoltato le genti invidiose di lui¹.

Un caso simile, di ritardo fino alla *tornada* delle chiavi che spiegano il tema della trama del componimento, l'ho presentato nella mia lettura del canto 61, che comincia e finisce:

¹ Questo tema ricorda veramente la domanda 217 della versione catalana del *Sidrac*: «Home e fembra que s'aymen e·s lunyen gran temps e puis són ensemps, ¿poden·s·ells amar com dabans?». Sidrac risponde di sì, a condizione che l'amore sia vero; ma «si ells no s'amen del tot, ells s'exubliden de tot en tot, com l'arbre que fóra sechat per fallença d'aygua» (Minervini 1982, pp. 142-143, ll. 26-28 e 8-10). Se March conosce questa idea, la conclusione del canto 1 è che l'amore della voce poetica era vero perché lui ancora lo ricorda; ma non lo era quello della dama, che, con l'assenza, ha dimenticato il suo amante.

O fort Dolor, yo-t prech que mi perdons
 si no-nseguesch la tua voluntat:
 la que yo am contra tu ha manat;
 donchs, si no muyr, no-m despuls dels teus dons,
 puy a mi vull en dues parts partir
 e don a tu l'enteniment per part,
 e lo meu cors de la mort lo apart;
 a fort Amor yo no puch contradir.

[...]

Lir entre carts, tant vos am purament
 que m'és dolor com no-m poreu amar
 sinó d'amor que solen practicar
 los amadors amants comunament.

(Cantavella 1994, pp. 33-34, vv. 1-8 e 41-44)

Qui, nel canto 61, la voce poetica comincia affrontando un dolore trattato come personificazione allegorica, e poi parla alla signora che provoca questo dolore. Ma il dolore è presentato come qualcosa che lui desidera e allo stesso tempo rifiuta. Dato che siamo nel Quattrocento e non, diciamo, negli anni Settanta del Novecento, è naturale che il pubblico non accetti nessuna ambiguità, e che chieda quale tipo di dolore è stato questo, e quale ne è la causa. Ed è solo una volta arrivati alla *tornada* che scopriremo la chiave che ne rivela il motivo: l'io poetico si era avvicinato alla signora con intenzioni di *fin'amors*, ed è stato accettato – non con *amor fina*, però, ma con *amor folla*, con amore sessuale: la signora è risultata capace di amare solo con amore volgare, e non con la comunione delle anime che lui cercava. In questo senso, da un lato, la voce poetica vuole morire perché la signora lo ha deluso: non era pura come lui pensava, ma sensuale, lussuriosa. Ma d'altra parte, la voce poetica non è in grado di abbandonarla, perché l'ama – e anche, confessa, per l'ovvia soddisfazione carnale che sta ottenendo in questa relazione (Cantavella 1994).

Così vediamo che Ausiàs March, anche seguendo le linee tematiche fondamentali della tradizione trobadorica costruite intorno alle situazioni poetiche di *fenhedor*, *pregador*, *entendedor* o *drutz*, può mutare queste situazioni: un *drutz* che aspira a *entendedor*, nella poesia 61; un *entendedor* o *drutz* di cui la immeritevole signora è stanca, nel canto 1.

Abbiamo visto, anche, che in poesie come queste la chiave della trama non si capisce che alla fine, cosa che rende la poesia enigmatica; ma mai ambigua: March dà sempre tutte le chiavi della sua trama. Sarebbe anacronistico, impensabile, un testo quattrocentesco volontariamente ambiguo, costituito come opera aperta.

Il ritardare le chiavi d'intellezione del tema è, come ho detto, contrario all'uso poetico solito, perché così il canto appare oscuro. In questo, March sembra seguire l'*ordo artificialis* che appartiene alla retorica della *dispositio*. Questa disposizione artificiale dell'informazione tematica forma parte dell'*integumentum*, un tipo di discorso che avvolge la comprensione della lettura sotto narrazioni di favole secondo Macrobio, autore appreso dalla medievale scuola di Chartres, che considera che il lavoro del poeta (nel senso classico) sia quello di vestire la verità filosofica di iridescenti veli (i colori della retorica). Come dice Jean-Yves Tilliette nella sua lettura della *Poetria Nova* di Geoffroy de Vinsauf:

Se tel est bien le cas, l'acte littéraire suppose donc une coopération féconde entre le poète et son lecteur: au premier de couvrir la vérité qui l'inspire du manteau du récit et du style, au second de déchirer ce manteau, en une sorte de démarche "déconstructionniste" avant la lettre (Tilliette 2000, p. 52).

Prima di March, altri avevano seguito questo modo ermeneutico di disporre il testo – presentandosi come poeti in senso classico, anziché come trovatori –; fra

questi Dante, nella cui opera, nella costruzione dell'*integumentum* poetico nascondendo una verità filosofica, il poeta diventa filosofo e teologo. «Voilà donc une poésie lavée de toute imputation de mensonge» (Tilliette 2000, p. 55).

Allora, forse Ausiàs March segue bene l'idea dalla vecchia scuola di Chartres di velare il senso di ciò che racconta come poeta – nel senso latino e petrarchesco, non come trovatore –, e per questo viene richiesto lo sforzo del lettore intelligente, che ne deve fare l'esegesi. Gli usi retorici di March mostrano che il nostro poeta lavora sotto questi medesimi valori: lui si aspetta dai lettori lo sforzo di capire il senso sotto i veli retorici; si aspetta da noi un lavoro ermeneutico, che ci porti a un sapere compreso per deciframento di una verità profonda – sia questo, per esempio, il fatto che un amore che non resiste all'assenza non è autentico (canto 1, vedi nota 1), o il fatto che l'aspettativa dell'amore puro è impossibile se l'amata è incapace di capire la spiritualità amorosa (canto 61).

Coincidenza? È possibile che Ausiàs March, come Dante, operasse in modo enigmatico guidato da una comune influenza chartriana? Gli enigmi delle poesie di March sono costruiti non sulle figure del discorso, che appartengono all'*elocutio*, ma sulla *dispositio* retorica. March, dopotutto, sembra seguire un altro dei precetti della *Poetria nova* di Geoffroy di Vinsauf sulla *dispositio*: che un buon modo per iniziare un testo è con un *exemplum*², cosa che March (come occasionalmente altri

² Esempi e proverbi sono raccomandati: «Sic opus illustrant proverbialia. Nec minus apte / prima fronte sedent exempla, sed exit utrimque / idem splendor et est distinctio par in utrisque: / comparat exemplis proverbialia sola venustas. / Extulit ars species alias, sed praetulit istas: / plus gravitatibus habent. Sunt illa priora minoris / et

poeti prima di lui) spesso fa, per esempio con poesie che iniziano *Així com/Sí com*.

Il canto 28

Tra le poesie enigmatiche ausiasmarchiane c'è il canto 28, *Lo jorn ha por de perdre sa claror*. Questa è una delle poesie più conosciute di March. Il cantante Raimon l'ha musicata negli anni Settanta del secolo scorso, cosa che ha dato una ripercussione contemporanea rara per una poesia medievale.

Questo è stato quindi un componimento molto studiato e editato; da Amadeu Pagès (1912-1914, I, pp. 275-276) a Pere Bohigas (2000, p. 136), Robert Archer (1997, I, pp. 136-138) e, più recentemente, alla preziosa antologia filologica di Francesc Gómez e Josep Pujol (2012, pp. 151-157). Di più, esistono due articoli dedicati all'oscurità di questo canto, che contengono alcuni riferimenti alla trama: l'analisi strutturale di Marie-Claire Zimmermann (1998, pp. 187-206) ne rimarca il «suspens final» (p. 189) e ne vede un «desajust entre les octaves i la tornada» (p. 199); l'analisi di Robert Archer (1988) considera questo componimento un precedente dello stile concettista (*conceitful*) di Baltasar Gracián.

Tutti gli studiosi sottolineano nel canto 28 il «traime» del v. 11; tutti indicano che, nel canto 28, la voce poetica considera che il suo crimine è tradirsi, agire contro se stesso. Nelle parole di Archer, «The most obviously relevant way to read it is as a description of the poet's extraordinary torments in love. March appears as Hyde to his own Jekyll, unable to go on

tenera magis aetatis; maturior aetas / semper in hac specie» (Faral 1924, p. 201, vv. 142-149).

unless *Plena de seny* provides him with the antidote of compassion» (1988, p. 202).

Credo che questa interpretazione del canto 28 sia certamente corretta; ma qui farò un ulteriore passo avanti per mostrare che March dà al lettore le chiavi per capire le azioni che spiegano questo auto-tradimento. Dunque, il mio contributo si concentra specialmente sulla trama di questo componimento.

Lo jorn ha por de perdre sa claror
quant ve la nit qu'espandeix ses tenebres;
pochs animals no cloen les palpebres,
e los malalts crexen de llur dolor. 4

Los malfactors volgren tot l'any duràs
perquè llurs mals haguessen cobriment,
mas yo qui visch menys de par, en turment
e sens mal fer, volgra que tost passas. 8

E d'altra part faç pus que si matas
mil hòmens justs, menys d'alguna mercé,
car tots mos ginyes yo solt per trahir me;
e no cuydeu que'l jorn me n'escusàs, 12
ans en la nit treball rompent ma penssa
perquè'n lo jorn lo trahiment cometa;
por de morir ne de fer vida streta
no'm toll esforç per donar me offensa. 16

Plena de seny, mon enteniment pensa
com abtament lo laç d'Amor se meta;
sens aturar, pas tenint via dreita;
vaig a la fi si mercé no'm deffensa. 20
(Bohigas 2000, p. 156)

Sappiamo che esistono riferimenti latini e italiani importanti per questo testo. Per esempio, Jaume Torró (1999) ha notato che la Didone virgiliana (*Aen.* IV, 522-533) di notte fa la pira dove si suiciderà il giorno successivo a causa di un amore tradito. A questo,

Francesc Gómez e Josep Pujol hanno aggiunto, fra gli altri precedenti che si devono menzionare, l'enciclopedia di *Bartholomaeus Anglicus*:

S'anomena crepuscle, ço és "llum incerta" [dubia lux], aquella hora que es troba incerta entre la claror i les tenebres. [...] Al vespre els homes i les bèsties reposen, i també les aus, per les fumositats que exhalen llurs cossos, es disposen aleshores al son. Els ocells nocturns, com els mussols i les òlibes, surten al vespre dels seus amagatalls per procurar-se aliment; els pastors apleguen els ramats de les prades i els tanquen a les cledes [...]. Vigilants i guardians s'aposten a les muralles i a les torres per evitar els paranys dels lladres i els assalts dels enemics, i els llauradors cobren al vespre el seu jornal i es lliuren al descans. Nit [Nox] és un nom que deriva del verb nocere ['fer mal'], perquè la nit és nociva als ulls, car els priva de llur funció, que és veure-hi. [...] Totes les malalties s'estenen més generalment durant la nit que durant el dia, i el pacient s'agreuja més de nit que no de dia.

(*De proprietatibus rerum* IX, «De tempore»; citato e tradotto da Gómez – Pujol 2012, p. 153)

I medesimi studiosi mostrano anche un precedente boccaccesco molto vicino al canto 28 di March:

Però la nit també és nociva perquè és oportuna per als malfactors, car llegim [*Io* 3, 20]: «Tot aquell que practica la maldat té odi a la llum»; per tant, estima les tenebres en tant que són més oportunes per a les seves males obres. I també diu Juvenal [*Horaci, Epist.* I, II 32]: «Els lladres es lleven de nits per degollar homes».

(*Genealogie deorum gentilium* I, IX 2-9; citato e tradotto da Gómez – Pujol 2012, p. 153)

E naturalmente, Gómez – Pujol (2012, p. 151) ricordano l'importante precedente dantesco:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra

da le fatiche loro; e io sol uno
 m'apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì de la pietate.
 (*Inf.* II, 1-5)

Allora, come fanno notare questi autori, il lavoro creativo dei grandi scrittori medievali spesso parte da molti modelli che forniscono temi e motivi e espressioni retoriche (Gómez – Pujol 2012, p. 153). Ausias March fa proprio questo e non è mai ovvio nelle sue fonti; probabilmente perché può averne utilizzate tante in una volta.

Preceduta da tanta erudizione, per quel che riguarda le fonti dell'inizio del canto 28 aggiungerò soltanto che la tradizione trobadorica aveva rappresentato la notte come un tempo positivo, che protegge gli amanti clandestini. Gómez e Pujol alludono al genere dell'alba per sottolineare che March costruisce una magnifica antitesi dell'alba trobadorica (Gómez – Pujol 2000, p. 154). E a questo aggiungerò soltanto che, come precedente di sovversione del genere alba, dobbiamo tenere a mente anche un trovatore catalano del XIII secolo: Cerverí de Girona, con *Així com cell c'anar erra la via*, che comincia

Axi con cel c'anar erra la via
 que deu tener, can va ab nit escura,
 e te camí mal e brau, qui l'atura,
 e no sab loc ne camí on se sia,
 sufren mal temps ab regart de morir,
 soy eu, c'anar no pusc, per que desir
 que vis fenir la nit, començan l'alba.
 (Riquer 1975, p. 1587)

Questa è una poesia etichettata da Riquer come *alba a lo divino*, dove Cerverí presenta la notte come un tempo di paura, in cui i viandanti sono persi (come sarà perso il protagonista della *Commedia*) e identifica la Vergine Maria con l'alba annunciante la redenzione di

Gesù, che sarebbe il giorno. Non è difficile immaginare che Ausiàs March avesse familiarità con la produzione di un trovatore tanto valorizzato dai posteri come Cerverí. L'inizio di quell'alba rappresenta, anche, un precedente di simili esordi che appaiono numerosi nella poesia ausiasmarchiana di numerazione bassa: «Així com cell qui...» e varianti, includendo sempre un esempio simile, cosa che, come ho indicato sopra, aveva raccomandato Geoffroy di Vinsauf nella sua *Poetria nova*.

E Cerverí non è l'unica influenza trobadorica classica che potremmo considerare nell'apprezzamento del giorno o della notte in March. Vi è un luogo topico nella poesia medievale che, tra gli altri, ha usato il trovatore catalano del XII secolo Guillem de Berguedà:

Luec del marit volgr'ieu un ser,
 e-l ser que dures de Pascor
 entro la festa de Martror,
 e-l maritz perdes lo vezer,
 o sivals que ades durmis,
 e que ja-l mons no-n fo devis;
 e, si anc s'averet oratz,
 Dieus, aquest me si'autreyatz!
 (Riquer 1996, p. 348, *Voldrei amar a plaser*, vv. 33-40)

[trad.: "Vorrei occupare una notte il posto del marito, e che la notte durasse da Pasqua alla festa di Tutti i Santi; e che il marito perdesse la vista o, almeno, dormisse sempre, e che nessuno lo potesse scoprire. E se mai si è avverato un desiderio, Dio, che questo mi sia concesso"]

Un simile caso appare nel trovatore Arnaut de Maruelh che, nella canzone *Aissi cum cel c'am' e non es amaz*, usa il motivo topico di una notte lunga come un anno quando espone il piacere di dormire con la dama, «e can m'esveill, cuich murir desiran, / per qu'eu volgra

aissi dormir un an» (Johnston 1935, vv. 34-35). E finalmente, questo motivo topico è presente anche nel *Facet*, la versione catalana dell'ubiquo trattatello erotico-didattico *Facetus «Moribus et vita»*, dove al potenziale seduttore è consigliato di dire alla ragazza che vorrebbe baciarla giorno e notte, «e que duràs un any lo dia, / e la nuyt tot atressí / no volria agués may fi» (Cantavella 2013, p. 211, vv. 745-747).

Questo desiderio espresso dai testi citati che la notte / ① / cioè duri tutto l'anno, o almeno molti mesi, affinché la voce poetica possa consumare il desiderio carnale è, a mio avviso, un punto di riferimento in negativo per il canto 28, in cui March dichiara che coloro i quali desiderano che la notte sia lunga tutto l'anno sono i criminali, i malfattori. Chi ha la coscienza pulita non ha bisogno della notte: questo è il messaggio. ② /

Allora, il poeta ha rappresentato nella prima stanza tutto quel quadro negativo della notte (si aggravano i malati, i criminali operano) per far scomparire l'io poetico per opposizione: lui, che vive appartato, che non fa male – e che non ha una compagna –, vorrebbe una notte breve, contrariamente ai maligni.

Non dobbiamo dimenticare che la poesia 28 è una poesia d'amore, e d'amore infelice: la voce poetica ci dice al v. 7 che vive «menys de par», "senza compagna"; alla *tornada* questo fatto sarà reso più esplicito con il riferimento al laccio d'amore. E, pertanto, ciò che accade nella poesia in relazione alla voce poetica deve essere logicamente capito in questa chiave. Quindi cosa intende dire il poeta quando dice che "non fa male"? Sullo sfondo di ciò che è stato detto, possiamo escludere che la voce poetica abbia avuto rapporti sessuali con la signora. Lui non pecca in azione. Ma, d'altra parte, ci sarà detto nella seconda stanza / ③ / che l'io poetico pecca in pensiero, in intenzione.

Infatti, nella *cobla* seconda, la voce cambia la sua idea e, in questa confessione delle intenzioni che è la poesia

28, ci dice che, anche se non pecca in azione, fa qualcosa di molto serio; più grave che uccidere mille uomini giusti senza misericordia. E questo crimine nefando sarà tradire se stesso; sfacciatamente, senza paura delle conseguenze: di notte, pianifica quello che pensa di fare di giorno. Robert Archer (1988, pp. 196-197) menziona un precedente dell'uso di «e d'altra part» per segnare un cambiamento di tono nel trovatore Giraut de Bornelh.

Dopo due stanze come queste, e con l'uso dell'esposizione enigmatica, gli ascoltatori ausiasmarchiani non potevano che pensare: ma quale trama, quali progetti possono essere così terribili? Cosa intende il poeta quando dice che tradisce se stesso? E poiché questo non è un testo novecentesco ma quattrocentesco, è importante – è necessario – che queste domande siano risolte prima che la poesia finisca.

La *tornada* (come nel canto 61, come nel canto 1) contiene la chiave che decifra l'enigma e lo manifesta chiaramente. Quello a cui la voce poetica pensa incessantemente durante la notte, agendo come i malfattori e ancora peggio, è come fermare il laccio d'amore. Questa metafora proviene dal mondo della caccia: nella caccia con il laccio, il cacciatore nasconde un filo con della ghiaia fina e vi mette al centro un po' di cibo. Quando l'uccello o il coniglio mangiano l'esca, il cacciatore forza la cordetta, che si annoda alle gambe o al collo della vittima. Questa arte di caccia era molto popolare nel medioevo.

Il laccio d'amore è una metafora comune nella letteratura amorosa medievale, usata da molti autori (per esempio da Petrarca nel famoso sonetto 134 del suo *Canzoniere*, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, al v. 6: «né per suo mi riten né scioglie il laccio»), sia lirici (per indicare il carcere d'amore, che l'innamorato è vittima dell'amore) sia morali (per avvertire contro le seduttrici o i seduttori), ma anche in testi non correlati all'amore.

Oltre che in March, la parola *llaç* appare in tredici testi catalani medievali, secondo i *database* CICA e DTCA, usato sia letteralmente che figurativamente³.

D'altra parte, in Ausiàs March la parola *llaç* appare in quattro casi, secondo il *database* Concormarch, che ci fornisce, oltre al canto 28, questi tre passaggi: «Lir entre carts, Amor no té pus laces / que-m tinguen pres, si de aquests escape» (49, v. 41); «pensant que fuig, lo llaç al coll s'enllaça» (118, v. 74); e «poran-se'n fer avantajosos laços, / prenints perdius e tortra o bequada» (42, v. 31, qui nel senso letterale di caccia).

Allora: quando si parla del laccio d'amore nei testi letterari, spesso si parla sia del fatto di essere prigioniero dall'amore, sia delle arti per sedurre la donna, per portarla a letto, per farla *druda*. Nel canto 28 questo non è ancora successo, la voce ancora non ha fatto male (vive ancora «sens mal fer», v. 8); ma progetta di farlo, come confessa alla *cobla* seconda. Pecca col pensiero.

³ In questi *database* si trovano occorrenze di *laç*, / *llaç* / *las* / *llaces* / *llaços* nel *Llibre dels feits*, *Lo somni*, due sermoni di san Vicenzo Ferrer, un trattato di confessione, il *Dotzè* di Eiximenis, lo *Espill*, *Curial e Güelfa*, *Tirant lo Blanc*, la *Vita Cristi* di Villena, *Lo somni de Joan Joan*, e il *Llibre de Job*. A questi, Gómez e Pujol (2012 pp. 156-157, 17-18) aggiungono un'altra attestazione dalla traduzione catalana del *Corbaccio* (opera piena di consigli per fuggire il laccio delle donne) e una dalle storie della *Genealogia deorum gentilium*; e ne menzionano anche la presenza nella letteratura biblica e cristiana (i lacci del diavolo). Il senso della parola, in tutti i contesti, è sempre relativo alla caccia letterale o figurata: essere catturato con inganni, o prendere prigionero; e non relativo al cappio da appendere per una esecuzione o per suicidio. È per questo che non posso condividere l'interpretazione di Pere Bohigas: «Passar-se el llaç d'Amor pel coll. Vol dir que morirà en mans d'Amor, com un condemnat en mans de la justícia» (2000, p. 196). Secondo le attestazioni, coglieva meglio il senso Pagès: «llas, "lacs, filet"» (1925, p. 41, 18). La *chasse à filet* è la caccia con il laccio.

Adesso, l'unico fattore che può evitare che trionfi la seduzione pianificata – l'unica «misericordia» che il poeta può trovare per evitare questa caduta nell'*amor folla*, questa violazione dell'amore puro – è la saggezza della signora, che la poesia 28 presenta come *plena de seny*⁴.

Ma perché quest'atto di pianificare una seduzione sarebbe un tradimento contro se stesso? Quando pensiamo a una seduzione pianificata, quando pensiamo al dongiovannismo, usualmente pensiamo a un tradimento a danno delle donne: farle innamorare per goderne sessualmente. Ma l'enfasi, qui, non è posta su questo, ma sul fatto che, progettando questa seduzione sessuale, l'io poetico è infedele al proprio atteggiamento.

E quale sarebbe questo atteggiamento? Per rispondere, dobbiamo guardare indietro, a un acuto commentatore di Ausiàs March: Joan Fuster. Fuster ha sottolineato, nelle sue pubblicazioni di commenti a March (1968), che il poeta presenta spesso un io poetico che è bene innamorato, «ben enamorat».

Per la poesia 13, ad esempio, la voce poetica dichiara che, con lui, il buon amare morirà ("saranno dati termini all'amare bene"):

E si la mort no·m dugues tal ofensa
 – ffer mi absent d'una tan plasent vista –,
 no li graesch que de tera no vista
 lo meu cors nuu, qui de plaer no pensa
 de perdre pus que lo ymaginar

⁴ Io non credo in teorie biografiche sulle poesie di Ausiàs March, e neanche credo che la scelta del *senyal* in ogni poesia ausiasmarchiana sia casuale; sospetto invece che questa scelta («Plena de seny», «Llir entre cards») sia a volte (forse spesso) intenzionalmente legata al tema della trama.

los meus desigs no poder-se complir;
 e, si-m cové mon darrer jorn finir,
 seran donats térmens a ben amar.
 (Bohigas 2000, p. 102, vv. 25-32)

Nella poesia 56 è detto che quando la voce poetica e la sua signora, che lui corrisponde, moriranno, tanto è eccezionale la storia del loro amore che ruberà fama al ricordo di altre narrazioni:

Sol en nós dos Amor se manifesta,
 e, nós vivents, no li fallirà casa;
 e, si del món és nostra vida rasa,
 tolrà favor a record d'altra gesta.
 (Cantavella 2005, p. 511, vv. 13-16)

Ci sono molti passaggi come questi: l'amore della voce poetica ausiasmarchiana è spesso presentato come una categoria speciale e unica; per questo motivo Joan Fuster (1968) ha spesso parlato di megalomania amorosa nella lirica ausiasmarchiana. Dato il frequente accento sull'unicità nella poesia di questo autore, vi invito a capire quanto sia triste, quanto sia miserabile che questa voce poetica, spesso mostrata come amorosamente eccezionale, si abbassi ora a pianificare come portare una donna a letto nello stile di un Don Giovanni, come qualsiasi uomo lussurioso. Questo non è *amar finament*; questo è *amor folla*: la volgare lussuria di amanti che amano comunemente, per usare le parole del March della *tornada* del canto 61.

Questo è ciò che mina il carattere del «ben enamorat» della lirica ausiasmarchiana: che qui diventa ridicolo. E questo ridicolo è il grande dramma: il buon amatore è svilito. Allora, questo è il peccato: il crimine atroce del canto 28 è contro la voce poetica stessa (“tradirmi”, v. 11; “darmi reato”, v. 16), che qui pianifica una seduzione volgarmente sessuale: è un peccato di incoerenza quello

in cui incorre questa figura, che spesso appare altrove come l'unica capace di amore squisito.

È interessante, però, che nonostante veda se stesso come un misero criminale, la voce poetica non si trattiene, non si ferma nei suoi piani. La seduzione della donna è ancora il suo obiettivo, nonostante la colpevole coscienza; e lui la prenderà, a meno che ella (una donna piena di senno) mantenga la sua resistenza, riconoscendo le intenzioni dell'uomo. Questa sarebbe la particolare misericordia della signora: salvarlo da se stesso.

Il significato di *mercé* "misericordia", qui è, a prima vista, paradossale. Ma questa non è l'unica volta che March usa la parola *mercé* in modo scioccante o apparentemente assurdo. Il canto 61 tendeva a essere letto in modo scorretto come un componimento di *pregador*, d'innamorato non ancora corrisposto, perché si faceva riferimento lì alla necessità di misericordia da parte della signora. Tuttavia, quando leggiamo la chiave nella *tornada* e capiamo che il dolore espresso nella poesia è dovuto alla delusione della voce poetica (che ha trovato che la signora, che era stata accostata con aspettative di puro amore, non è capace di corrisponderlo che con l'amore sessuale, con *amor folla*), quando capiamo ciò in quel testo, ritorniamo al punto della mancanza di pietà, e capiamo che la signora è impietosa per il fatto di desiderarlo fisicamente, e per non essere in grado di sentire l'amore puro, come comunione delle anime.

È degna di nota, anche, l'anfibologia positiva di «vaig a la fi» ("vado alla fine") dell'ultimo verso, con un doppio significato: al fine di eseguire il suo progetto notturno, il culmine delle sue intenzioni per sedurre la donna; ma anche alla fine della sua carriera amorosa squisita di *fin aimador*. In questa luce si può capire il senso dei versi «por de morir ne de fer vida streta / mo-m tol esforç per donar-me ofensa»: non frenano l'impulso di seduzione dell'io poetico né la paura della

morte (in peccato di lussuria, che implica dannazione all'inferno), né la paura di fare una «vida streta»: Pagès, che indica la previa presenza di questo sintagma anche in Jordi de Sant Jordi, commenta: «Il s'agît, évidemment, de la vie en prison» (1925, p. 41, 15): una vita contenuta, limitata dalla lussuria; e questa *vida streta* è anche una vita mediocre, che non realizza il suo potenziale: una vita molto differente da quella di *amador pur*, di amatore eccezionale, che si presenta come aspirazione, o come fatto, in molti altri testi marchiani.

Il canto 28, in conclusione, è lontano dal tempo di quei trovatori che si sono arresi alla fantasia di trascorrere tutta la notte a letto con le loro signore; di volere che la notte non finisse mai. Nel mondo aristotelico-tomista di Ausiàs March (il mondo che riflettono poesie teoriche sull'amore come 45 o 87), il desiderio sessuale è ancora presente (non ci può sorprendere); ma questo desiderio è contemplato (e deplorato) dalla comprensione razionale (questo *enteniment* del v. 17), che nel canto 28 è impotente di fronte al potere della volontà di sedurre. La voce poetica non interrompe i piani per portare a letto la donna; ma allo stesso tempo, l'intelletto contempla, lucido ma impotente, come la volontà si abbassi servendo la pulsione sessuale. L'io poetico è infedele all'ideale amoroso, agendo come un *foll aimador*, come un seduttore volgare e ordinario; come un *amador amant comunament*. Questo è il crimine di auto-tradimento atroce raccontato nel canto 28.

Bibliografia

- Archer 1988 = R. Archer, «The Conceitful Structure of Ausiàs March's *Lo jorn ha por*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, 1988, pp. 191-206.
 Archer 1997 = Ausiàs March, *Obra completa*, Barcelona, Barcanova, 1997, 2 voll.

- Badia 1993 = L. Badia, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV: estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- Bohigas 2000 = A. March, *Poesies*, P. Bohigas, ed., Barcelona, Editorial Barcino, 2000.
- Cantavella 1994 = R. Cantavella, «*Los amadors amants comunament: lectura del poema 61 d'Ausiàs March*», in *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XXIX (=Miscel·lània Germà Colón 2)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 31-54.
- Cantavella 2005 = R. Cantavella, «*La percepció de l'amor i el poema 56 d'Ausiàs March*», in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 2003)*, R. Alemany, J.L. Martos, J.M. Manzanaro, eds., Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 507-524.
- Cantavella 2013 = R. Cantavella, *El «Facet», una ars amandi medieval*, Barcelona-València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2013.
- Faral 1924 = E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, Champion, 1924.
- Fuster 1968 = J. Fuster, «*Vigència d'Ausiàs March*» e «*Ausiàs March, el ben enamorat*», in *Obres completes*, Barcelona, Edicions 62, 1968, vol. I, pp. 213-284.
- Gómez – Pujol 2012 = Ausiàs March, *Per haver d'amor vida: antologia comentada*, F.J. Gómez, J. Pujol, eds., Barcelona, Barcino, 2012.
- Johnston 1935 = R.C. Johnston, *Les Poésies lyriques du troubadour Arnaut de Marueil*, Paris, Droz, 1935, <https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1269> [ultima consultazione: 26/05/2018].
- Minervini 1982 = *Il «Libro di Sidrac»*, V. Minervini, ed., Cosenza, Lerici, 1982.
- Pagès 1912-1914 = *Les Obres d'Auzias March*, A. Pagès, ed., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914, 2 voll.
- Pagès 1925 = A. Pagès, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, Paris, Champion, 1925.

- Riquer 1975 = M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Riquer 1996 = *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, M. de Riquer, ed., Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Riquer – Badia 1984 = *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, M. de Riquer, L. Badia, eds., València, Tres i Quatre, 1984.
- Tilliette 2000 = J.Y. Tilliette, *Des Mots à la parole: une lecture de la «Poetria nova» de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.
- Turró 1999 = J. Turró, «Ausiàs March no va viure en temps d'Ovidi», in *Estudis de filologia catalana: dotze anys de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes Secció Francesc Eiximenis*, P. Valsalobre, A. Rafanell, eds., Girona, Universitat de Girona-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 175-199.
- Zimmermann 1998 = M.C. Zimmermann, *Ausiàs March o l'emergència del jo*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

Database

- CICA = *Corpus Informatitzat del Català Antic*, <<http://www.cica.cat/>> [ultima consultazione: 25/02/2018].
- Concormarch = *Concordances lematitzades de les poesies d'Ausiàs March*, R. Alemany, V. Cremades, J.L. García Cazorla, P. Giménez, eds., Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, <<http://www.iifv.ua.es/concormarch/>> [ultima consultazione: 26/02/2018].
- DTCA = *Diccionari de Textos Catalans Antics*, Centre de Documentació Ramon Llull, <[http://www.ub.edu/diccionari - dtca/](http://www.ub.edu/diccionari-dtca/)> [ultima consultazione: 25/02/2018].