

Ausiàs March
UN MALE STRANO
Poesie d'amore

A cura di Cèlia Nadal Pasqual e Pietro Cataldi

© 2020 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzione dal catalano di Cèlia Nadal Pasqual e Pietro Cataldi



La traduzione di quest'opera è stata pubblicata
col supporto dell'Institut Ramon Llull

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-24541-2

Giulio Einaudi editore

INTRODUZIONE

1. In questo volume presentiamo al lettore italiano una scelta del canzoniere del poeta valenzano Ausiàs March (1400-1459): diciannove componimenti per un totale di circa mille versi. Siamo di fronte a uno dei grandi lirici europei, benché la successiva minorizzazione linguistica del catalano, che pur vanta una vasta tradizione letteraria, ne abbia limitato la circolazione al di fuori dell'area ispanica e più concretamente dei paesi di lingua catalana, dove continua a occupare un posto centrale nel canone. E siamo anche di fronte a un'opera ricca e variegata, in cui l'amore, tema dominante, porta all'estremo i modi della cultura cortese. Una porzione significativa del canzoniere è occupata da altri tipi di componimenti, tra cui spiccano i canti chiamati *moralis*, un lungo *canto spirituale* in cui il poeta chiede a Dio di afferrarlo per i capelli e di tirarlo a sé, e sei *canti di morte*, segnati da una commovente ricerca personale. Anche in queste parti della sua opera, March rivela una forte originalità nel rapporto con la dottrina del tempo, e un temperamento appassionato. La scelta dei componimenti presentati qui ha privilegiato i testi dedicati al tema d'amore, nel tentativo di fornire un

Questo lavoro è il frutto di un collaborazione dei due curatori, soprattutto per quanto attiene alle traduzioni. Tuttavia, si deve a C. Nadal Pasqual la scrittura dei §§ 1-3 e 5 dell'*Introduzione*, dei *Cenni biografici*, della *Nota sulla ricezione e le traduzioni del canzoniere*, della *Nota alla presente traduzione*, della *Breve bibliografia ragionata* e dei cappelli e commenti ai canti I, II, IX, XXIX, XXXIII, XXXIV, XLIX, LXXXVI, CII, CXVIII; e a P. Cataldi la scrittura dei §§ 4 e 6-7 dell'*Introduzione*, della *Nota metrica*, della *Nota al testo* e dei cappelli e commenti ai canti III, XXVII, XXVIII, XXXVIII, XLVI, LVI, LXXVIII, LXXXII, XCVIII.

insieme coerente, pur se rappresentativo solo di una parte di questo capolavoro.

L'ordine in cui i canti compaiono non implica necessariamente un percorso d'autore, benché in alcuni casi (come quello dei canti XXXIII e XXXIV) ci siano evidenti riprese e legami decisivi: non sappiamo cioè se March abbia curato, come Petrarca, l'ordinamento dei suoi testi, e la loro disposizione rispetta una tradizione comunque dubbia. In ogni caso, si apprezza nell'insieme una coerenza nel carattere, nella discussione dei problemi e nella tendenza a illuminare le stesse situazioni da angoli diversi. Il discorso insiste sull'irruzione di un eros perturbante, che porta a fare i conti con l'ideologia e con il corpo in modo drammatico e talvolta brutale, misurandosi perfino con il desiderio femminile e con le contraddizioni più oscure del proprio. In altri casi, predominano i riferimenti alla tradizione cortese e il modello della *fin'amor*, lavorati con intensità inventiva e con una rappresentazione sincera e spesso pungente delle emozioni. Succede così con i temi della grande poesia trobadorica, come quelli della malattia o passione d'amore e dell'incapacità di rivelarsi alla dama.

Nel canto IX, Amore si lamenta perché il soggetto tarda a morire, e questi si dibatte nell'angoscia di non meritare di essere ricambiato dall'amata, e più ancora nella coscienza di aver perduto il senno a causa della passione. Tuttavia è sul punto di rivelarsi alla dama. Ma la *tornada* chiude con un'immagine di rinuncia e di smarrimento:

*Lir entre carts, fins a veure la porta
de mos delits sobirans son vengut;
no y he toquat, ans me'n torn com a mut,
e per tornar ja trob la via torta.*

Giglio fra i cardi, a scorgere la porta
dei piaceri sovrani son venuto;
non ci ho bussato, ma ritorno muto,
e del ritorno trovo già la via torta.

La «porta» di questi piaceri, la possibilità di bussarvi, il ritorno «muto» e soprattutto l'intricarsi della strada stessa della rinuncia ricollocano immagini topiche della civiltà medievale e del codice cavalleresco in una dimensione esistenziale che indaga prepotentemente gli eventi del mondo interno. A noi moderni i versi di March spingono a questo doppio passo: di collocazione storica e di riconoscimento vivo. È un classico, anche per questo, nel senso più pieno.

2. Il *senhal* che apre i versi citati (*Lir entre carts*, cioè «Giglio fra i cardi») risponde a un abito caratteristico anch'esso della tradizione trobadorica, così come l'altro che si incontra in alcuni dei testi qui presentati, *Plena de seny* (e cioè «Piena di senno»). Attualmente si considera che questi «segnali» corrispondano a due cicli di canti, il primo di trentacinque poesie e il secondo di diciannove: due amori diversamente caratterizzati che la critica ha messo in relazione con due donne realmente esistite. Secondo Cabré e Torró la formula «Piena di senno» (per cui si è ipotizzato il riferimento a Isabel Martorell, prima moglie

del poeta) rimanderebbe al passaggio del Vangelo nel quale si parla delle vergini prudenti (cioè dotate di senno) che aspettano lo sposo con i lumi accesi (*Mt* 25.1-13). Nei componimenti a lei dedicati viene cantato il senno razionale della dama e si aspira a un equilibrio dell'«intendimento» quale guida della volontà. Da parte sua, il ciclo di «Giglio fra i cardi» contiene elementi ispirati alla mistica cistercense e alla lettura mariana del *Cantico dei cantici*. Questi componimenti cantano la purezza della dama e propongono un modo estremo dell'amore in cui il soggetto affronta, con risultati spesso tragici o problematici, una dedizione che oltrepassa i limiti della ragione umana e perfino quelli della propria vita. In una poesia di questo ciclo appare il nome di «dona Teresa», identificata con Teresa d'Híxar, una nobile vedova con la quale il poeta è stato in relazione senza mai stringere matrimonio.

Come il codice cortese dell'amore risulta sempre complicato da nuove inquietudini, così le zone più infuocate e carnali del canzoniere non prevedono in ogni caso il felice abbandono al piacere della passione. Piuttosto March si affanna a far incontrare la registrazione realistica dei propri movimenti interiori con le solide architetture dottrinarie che gli vengono consegnate da una secolare tradizione filosofica e morale. *La carn vol carn* («La carne vuole carne»), sbotta in un passaggio famoso. Tuttavia non può bastare a un poeta che arriva a presentarsi con alcuni tratti «maledetti», ma che non smette di inseguire un tentativo di

spiegazione e di razionalizzazione; un poeta che vuole due cose: abbandonarsi alle forze misteriose che lo trascinano dall'interno e collocarle in un contesto redento da una costruzione filosofica accettabile; un poeta nel quale la condizione del «volere» costituisce un arco costante di possibilità, o che si tratti del desiderio brutale della carne o che si proceda lungo una scala di scelte più complesse e articolate:

yo he volgut ço que sens mon grat obre.
io ho voluto ciò che faccio controvolgia.

(CXVIII, 38)

*Maleyt lo jorn que'm fon donada vida,
puix tant so vist en mos volers contrari;
yo so aquell qui'l pensament he vari
e voluntat del tot desahunida.*

Maledico il giorno in cui mi fu data vita,
perché tanto mi vedo coi miei voleri contrari;
io sono colui che il pensiero ho vario
e il volere del tutto disunito.

(CXIX, 1-4)

Il «volere ... disunito» non è una semplice frammentazione dell'io, sul modello del *Canzoniere* petrarchesco, o di quello cavalcantiano. In March arriva piuttosto a esprimersi, e con una ferita ancora più insanabile e tragica agli occhi moderni, la moltiplicazione prismatica della soggettività: l'emergere dalle profondità dell'esperienza mentale di spinte non riconducibili in alcun modo a un centro o a un'unità; è il disarticolarsi del soggetto in una duplicità segnata dalla scissione e perfino dalla dissociazione, secondo un paesaggio in cui

ogni parte aspira al privilegio di ignorare l'altra e di esserne ignorata. Ognuno di quei frammenti è un intero, e come tale vive la sua vita, fatta di pulsioni e appagamenti felici così come di tormentose espiazioni. Ogni frammento è una persona intera, se così vogliamo dire, e come tale difende la sua ansia di vita; e ne paga il prezzo.

Nel canto CXVIII, le persone sono addirittura tre, nel tentativo di descrivere – e così magari controllare e conoscere – il meccanismo tragico e complesso dell'eros:

*Tostemps fuy cert que yo dins mi portava
en contra mi una mala persona:
aquesta és qu'a tots natura dóna,
reyna'n los més e de molt poch esclava.
Mas ara sent un terç qu'en mi's descobre
e son poder sentí sens conexença;
menys de rahó, ve de passió volença:
yo he volgut ço que sens mon grat obre.
Abit antich és lo terç que us nomene,
que'm fa seguir la vida que yo mene.*

Sempre ho saputo di portarmi dentro
contro di me una trista persona:
la stessa che natura a tutti dona,
padrona in molti e in tanto pochi schiava.
Ma ora sento che un terzo mi si scopre,
e ne sentii il potere senza conoscenza:
passione, non ragione, dà origine al volere;
io ho voluto ciò che faccio contro voglia.
Abito antico è il terzo che vi ho detto,
per cui seguo la vita che io faccio.

(CXVIII, 31-40)

3. A differenza dei trovatori, cui pure tanto deve, March non è un poeta della natura. L'ambiente che caratterizza i suoi componimenti è per lo più il punto in cui si incontrano e fanno attrito la vita e l'interiorità, uno spazio fisico in qualche modo astratto e sempre inquieto; un ambiente, se vogliamo, perfino metafisico. Non lo vediamo passeggiare fra monti e ruscelli come Petrarca, né evocare con la luminosa malinconia di Raimbaut il canto degli uccelli. Piuttosto, gli animali presenti nel canzoniere marchiano hanno i caratteri astratti e allegorici dei bestiari: nessun realismo creaturale, nessuna felicità della natura, neppure per contrapporre la propria tristezza. Il realismo è quello della vita interiore, non quello della natura che la contiene. Il paesaggio di March erompe per lo più come un *correlativo oggettivo*, l'equivalente concettualizzato di uno stato d'animo, di un'emozione, di una condizione esistenziale. E ha spesso i tratti del mare in tempesta, cioè del più canonico equivalente del mondo emotivo, come in uno dei suoi testi più famosi (il XLVI), che nei paesi di lingua catalana è popolare quanto in Italia *L'Infinito* di Leopardi, anche grazie al fatto che Raimon, il grande cantautore valenzano, e dunque conterraneo di March, lo ha cantato in una versione assai nota.

*Veles e vents han mos desigs complir,
ffabent camins duptosos per la mar.*

...
Bullirà'l mar com la caçola'n forn...

Compiano vele e venti i desideri,
mentre faccio gli incerti cammini del mare.

...

Bollirà il mare come pentola in forno...

(XLVI, 1-2 e 9)

Si ispiri o meno questo canto a una reale navigazione, magari compiuta rientrando a Valenza da Napoli, dove Ausiàs si era recato al seguito di Alfonso il Magnanimo, il nucleo del testo è una sorta di fantasmagoria funebre in cui la natura scatenata rivela le zone misteriose della coscienza e a queste d'altra parte corrisponde:

*Bullirà-l mar com la caçola-n forn,
mudant color e l'estat natural,
e mostrarà voler tota res mal
que sobre si atur hun punt al jorn;
grans e poch's peix's a recors correran
e cerquaran amagatalls secrets:
ffugint al mar, on són nudrits e fets,
per gran remey en terra exiran.*

*Los pelegrins tots ensemps votaran
e prometran molts dons de cera fets;
la gran paor traurà-l lum los secrets
que al confés descuberts no seran.
En lo perill no-m caureu de l'esment...*

Bollirà il mare come pentola in forno,
di natura lo stato e i colori mutando,
e a tutte le cose parrà voler male
che sopra gli si fermino un secondo;
i grandi pesci e i piccoli alle tane
correranno cercando nascondigli segreti:
fuggendo il mare che li nutre e fece,
per estremo rimedio alla terra usciranno.
Faranno voto i pellegrini in coro,
prometteranno assai doni di cera;

la gran paura darà luce ai segreti
che non furono noti al confessore.
E nel pericolo tu non cadrai dal pensiero...

(XLVI, 9-21)

Ecco, ancora, l'inquietudine che apre il canto XXVIII, un quadro che fa pensare ai grandi notturni della poesia classica, e nel quale emergono a poco a poco, accanto alla paura delle tenebre, la vulnerabilità degli animali e la solitudine del soggetto, che veglia meditando il modo di portare a effetto le sue trame erotiche, pur nella consapevolezza che il laccio d'amore pensato per gli altri è infine un tradimento rivolto contro se stesso:

*Lo jorn ha por de perdre sa claror
quant ve la nit que spandeix ses tenebres...*

Il giorno ha paura di perdere il chiarore
quando la notte viene e spande le sue tenebre...

È un grande notturno di sapore classico, certo, e può far pensare ad Alcmene e a Virgilio; ma quel che più conta è poi il tratto nuovo, che mentre si appropria del modello, e perfino dei *topoi*, li rivitalizza e li rinnova. Così che c'è in questi versi un tremore che guardando alla poesia classica dovremmo definire lucreziano, non fosse che non riguarda la fragilità della condizione naturale ma le perversioni autodistruttive dell'io, la mescolanza perturbante di eros e di punizione di sé.

La tendenza ad assumere i modelli e a rivisitare i *topoi* maggiori della letteratura si accompagna d'altra parte spesso in March a questa spinta inno-

vatrice. Per un lettore italiano ciò sarà ben percepibile in relazione a Petrarca, come abbiamo detto, ma non meno nei confronti del modello, certo ben presente a March, della *Commedia* dantesca. Lo vediamo piú o meno evocato in innumerevoli casi, e perfino nella canzone della quale abbiamo appena letto i primi due versi, che ben potrebbero essere confrontati con l'incipit del canto II dell'*Inferno* (il canto, come sappiamo, della paura): «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro; e io sol uno...» All'evidenza di un caso come quello del canto LXXXVI, dove March sembra lavorare su un finissimo contrappunto intertestuale, si possono affiancare episodi quali l'incipit del canto XCVIII, che riprende e rovescia come un guanto i termini con cui si apre il poema sacro di Dante:

*Per lo camí de mort é cercat vida,
on he trobat moltes falsses monjoyes;
quasi guiat per les falses ensenyas,
só avengut a perillosa riba,
sí co'l malvat qu'en paradís vol cabre
e ves infern ab cuytat pas camina,
y axí com cell qui de Migjorn les terres
va encerquant per vent de Tremuntana.*

Per cammino di morte ho cercato vita,
trovandoci spesso dei falsi segnali;
e quasi guidato da tracce sleali,
venuto sono a perigliosa riva,
come il malvagio che al paradiso aspira
e con passi leggeri si avvia all'inferno,
e come colui che le terre a Mezzogiorno
cerca seguendo di Aquilone il vento.

4. La poesia di March si nutre di diversi apporti, dalla tradizione antica alle innovazioni europee: la lirica latina, francese e italiana; la Scolastica, i Padri della Chiesa, la Bibbia, la filosofia naturale e la trattatistica medica. Quando si parla dell'assimilazione di questi e di altri elementi, e di come l'autore ne abbia ricavato i propri tratti originali, bisogna sottolineare il modo in cui ha impresso al modello uno stile ragionativo e perfino argomentativo che ricorda le grandi canzoni d'amore di Dante; e che visto con lo sguardo dei moderni appartiene alla tradizione che sarà dei lirici che pensano: un asse della lirica alta ragionativa e qualche volta visionaria in cui stanno Blake e Coleridge, Browning, Hölderlin e Leopardi, e piú di recente Eliot e Montale; una lirica che argomenta sull'esperienza; una poesia-pensiero strutturata in nessi logici e consequenziali¹.

Come già detto, nonostante l'appartenenza a un filone non maggioritario ma certo prestigioso della lirica europea, la fama di Ausiàs March affiora solo carsicamente al di là della sua area linguistica. Quando l'equilibrio rinascimentale abbandona il terreno della secolarizzazione e le linee si deformano nel gesto serpentinato dei manieristi o nell'eccesso barocco, sembra tuttavia arrivare il tempo di March, anche sulla scia dell'interesse che

¹ Una valorizzazione meglio argomentata di questi tratti dell'opera di March si può leggere in P. Cataldi, *Ausiàs March, un poeta che pensa*, e C. Nadal Pasqual, *El pensament sincrònic en l'obra d'Ausiàs March*, in *El pensament d'Ausiàs March* (vedi *Breve bibliografia ragionata*, p. 11).

la sua poesia suscita in Boscán e Garcilaso, che arrivano a imitarlo e riprenderlo apertamente. Noi possiamo in effetti riconoscere in alcune fra le sue maggiori liriche non pochi modi e temi di questa grande stagione: lo Shakespeare delle *dark comedies*, l'eros inquieto di Tasso e di Góngora, i desideri torbidi di Racine. E tuttavia neppure quella stagione ha potuto riconoscere davvero la grandezza specifica di March, per quanto ne abbia accolti, lungo canali che sempre meglio si vanno riconoscendo, l'eredità e perfino il mito. La cultura barocca organizza infatti un'imponente teatralizzazione delle pulsioni: ora le proietta sulla scena tragica della storia, come nelle grandi tragedie storiche di Shakespeare, ora le relativizza in individualità allucinate e sognanti (il Sigismondo di *La vida es sueño* o Amleto). E più ancora, l'eccesso barocco, anche con ciò che tale eccesso comporta di irriducibilità dell'esperienza pulsionale, è poi riequilibrato dall'affermazione del buon gusto, una categoria che si afferma ora sulla scena europea, e dal formalismo altamente civilizzato e convenzionale che il buon gusto necessariamente comporta.

Rispetto all'incrocio così specifico di eccesso e di buon gusto, accade a March ciò che è accaduto alla ruvidezza di Dante. E ruvidi sono non pochi passaggi, e diremmo oggi la postura linguistica, del canzoniere marchiano:

*ans sab que may fartà la sua fam,
desvergonyit a dar e pendre larch;
no y ha bocí que li pareg'amarch.*

...

*Foch crem ma carn, e lo fum per ensens
vaj-als dampnats per codigne perfum!*

e anzi sa che mai sazia la sua fame,
senza vergogna a dare, a prendere avido;
non c'è boccone che gli sembri amaro

...

Bruci il fuoco la mia carne, e il fumo
come incenso ai dannati sia degno profumo!

(CII, 93-95 e 137-38)

March entra dunque in un cono d'ombra, secondo un destino storico che ha non pochi tratti in comune con quello patito da Dante almeno tra la censura di Bembo al principio del Cinquecento e la riscoperta romantica. E per quanto sconcertante possa apparire ammetterlo, noi sappiamo che un misconoscimento analogo a quello che ha colpito March sarebbe perdurato anche per Dante e per Shakespeare, se Vico ed Hegel e poi i romantici non ne avessero rilanciato la vitalità anche al di là delle frontiere linguistiche. Se il posto di March non è oggi in Europa quello che gli spetterebbe, le ragioni, dunque, andranno cercate anche nella progressiva marginalizzazione subita dalla lingua e dalla cultura catalane già nel Seicento e più che mai a partire dal Settecento, quando la vittoria dei Borbone nella guerra di successione spagnola (1701-14) porta a vietare l'uso ufficiale della lingua catalana e a reprimere le forme e le manifestazioni politiche e culturali della sua tradizione nazionale. In altre parole, la riscoperta romantica, se ha donato alla cultura comune degli europei la grandezza di Dante e di Shakespeare, non ha coinvolto la poesia di

March perché circolasse in Europa e andasse a occupare il suo posto.

5. Nonostante il limite della circolazione internazionale, non deve essere minimizzata l'importanza storica di March, un autore che segna un prima e un dopo nella storia della letteratura catalana dell'autunno del Medioevo. Questa svolta poetica si compie nell'ambiente della Corona di Aragona sotto il regno di Alfonso il Magnanimo e nel particolare contesto di Valenza nel Quattrocento, segnata da una splendida fioritura artistica e culturale: il "secolo d'oro" valenzano.

Nel secolo XIV e in gran parte del XV, i territori catalani sono colpiti da una crisi economica e politica, con un'alta conflittualità fra il potere della vecchia nobiltà feudale e quello della nascente borghesia, mentre lo stato si impegna a guadagnare spazio. E tuttavia durante la seconda metà del Quattrocento la città di Valenza vive un'epoca dorata come centro nevralgico della Corona: l'impulso demografico ed economico del momento va di pari passo con una serie di rilevanti trasformazioni sociali e culturali, come la nascita di una borghesia urbana e una straordinaria fioritura artistica e letteraria: Jaume Roig, Isabel de Villena, Joan Roís de Corella o il già ricordato Joanot Martorell sono alcuni dei grandi nomi di questo periodo aureo.

A parte il rinnovamento di una lirica fortemente radicata nella cultura cortese, il contributo di March rappresenta, inoltre, il consolidamento

di un importante passaggio linguistico nel genere lirico: quello che va dal provenzale al catalano.

Nei dominî della parlata catalana, già da tempo questa lingua si era affermata nella maggior parte degli ambiti (cronaca, narrativa, filosofia, teologia, testi giuridici ecc.); in tutti questi casi, però, a essere abbandonato era il latino quale lingua della prosa. La poesia colta era invece rimasta legata al provenzale fin ben dentro il XV secolo, benché a partire già dal XIV si andasse catalanizzando. La rottura definitiva arrivò solo durante il regno di Alfonso il Magnanimo (1396-1458). È ben comprensibile che sia stato attribuito a March un rilievo emblematico in questa trasformazione, per quanto il suo non costituisca un caso del tutto isolato.

Forte dunque di una lingua ancora tutta da sperimentare nell'uso lirico, la poesia di March persegue una verità morale e dottrinale, così come aveva fatto un secolo e mezzo prima il maiorchino Ramon Llull (1232/35-1315) per la filosofia e la teologia; ma soprattutto investiga l'autenticità dell'esperienza nella difficile *praxis* dell'amore umano. Questo non si presenta come un cammino piano e codificato, ma chiede processi faticosi, e a volte tragici, per conciliare spinte contrapposte. Un aspetto importante occupa la concezione tripartita dell'amore (carnale, misto e spirituale), che ha un estremo nel corpo, *qui és corrupta creatura*, e un altro nell'anima, che *béns e virtuts ab lauger peu encalça* («bene e virtù persegue con piedi leggeri»: LXXXVII, 13 e 16). Così, la dimensione umana, costituita da una mescolanza

di corpo e anima, è considerata da March su basi scolastiche e trattatistiche, elaborate per uno scavo introspettivo e realistico:

*No cal dubtar que sens ulls pot hom veure,
 puix sens desig de ser amat, yo ame;
 d'Amor no·m clam, ne de persona·m clame:
 natura·n mi fa obra de no creure.
 Yo sent delit que no sé d'on pren força.
 Si és de carn, d'on li ve que no·s farta?
 Si d'esperit, com l'infinit aparta?
 Si del compost, d'on ve que tot no·m força?
 La carn lo vol e lo perquè s'amaga;
 ab no vist colp só ferit de gran plaga.*

Non dubitare, vediamo anche senz'occhi,
 poiché, senza desio di essere amato, amo.
 Di Amore no, e di nessuno mi lagno:
 natura in me fa cose da non credere.
 Sento piacere, ma non so che gli dà forza.
 Se è la carne, perché non si sazia?
 Se lo spirito, perché non si infinita?
 Intrecciati, come tutto non mi forza?
 Lo vuole la carne e il perché si nasconde
 e da un colpo non visto, questa immensa piaga.

(CXVIII, I-10)

La ricerca di March si svolge dunque nel difficile equilibrio fra tradizione letteraria e innovazione, fra consolidata dottrina filosofica e sperimentazione esistenziale, fra concetti universalizzanti e realismo individuale. La vediamo stagliarsi al confine fra due mondi, o due epoche, della civiltà occidentale; e ricevere da ognuna una speciale intensità, come è proprio delle cose che tengono insieme un'alba e un tramonto.

6. Fermiamoci su un verso del passaggio appena citato, un verso ben rappresentativo di questo poeta del desiderio e del suo carattere enigmatico: *La carn lo vol e lo perquè s'amaga* («Lo vuole la carne e il perché si nasconde»). Ecco, intanto, una valorizzazione del corpo nei suoi termini realistici e concreti. La parola “carne”, poniamo, compare nel *Canzoniere* di Petrarca quasi solo in riferimento alla mortalità del corpo; mentre March vi ricorre insistentemente a indicare la concretezza carnale del desiderio sessuale. In questo caso, con valore emblematico, la carne è la sorgente, quasi diremmo il soggetto, di una volontà, di un volere; così come in altri casi accade che la volontà si fondi sulle spinte dell'anima. A essere entrata in crisi è la possibilità di un dialogo fra i due poli, e soprattutto la possibilità di una sintesi superiore, ovviamente condotta in nome dell'etica. March ragiona cioè con le categorie del suo tempo, e definisce dunque come “carne” e come “spirito” le forze che individua in se stesso. Ci sono le spinte centrifughe del desiderio e del dovere morale, ma inutilmente viene cercato un luogo che li contenga entrambi in modo stabile, collocandoli in una gerarchia ragionevole. Come dice la strofa appena riportata, la carne può essere il motore di una volontà, perfino di una volontà che agisce come se non esistesse altro, ma non è l'unica realtà in gioco, o il corpo si sazierebbe; e lo stesso accade dell'anima, che saprebbe aprirsi verso l'infinito della spiritualità. Né avviene una sintesi, che

collocherebbe il soggetto in equilibrio fra la capacità di amare e quella di essere amato. La verità dell'esperienza parla piuttosto di un alternarsi di modi di essere della volontà e dunque dell'io, di un'oscillazione fra un primato della carne e quello dello spirito. Si configura così un'esperienza di scissione ancora più radicale di quella registrata nel *Canzoniere* di Petrarca. L'aspirazione a ricomporre l'io, pure presente in March, è divenuta per lo più irrealizzabile, come ben mostrano i canti di amore-passione, se non altro perché ogni parte dell'io agisce come un intero e, al suo turno di fingersi una totalità, assume illegittimamente le funzioni delle altre parti: come abbiamo visto, per esempio, la carne osa "volere", come se la volontà e la scelta potessero essere davvero collocate in una sede che secoli di tradizione dottrina (anche prima dell'egemonia cattolica) hanno condannato a non essere altro che cieco istinto.

I movimenti pendolari determinati da questa scissione possono essere descritti, e perfino narrati, nella poesia di March; ma non possono essere completamente spiegati: è venuto meno il perché, con le conseguenze drammatiche che questo nascondimento comporta.

La centralità del corpo e la crisi dei significati trascendenti implicano dunque in March una svolta di civiltà, collocandosi quale cerniera sofferta e problematica fra l'*ethos* religioso del Medioevo e la secolarizzazione umanistico-rinascimentale.

Nella cultura greco-latina, il corpo aveva potuto occupare anche gli spazi della poesia colta (basti

pensare a Catullo); ma durante il lungo Medioevo cristiano si era ritirata in forme e culture periferiche. Quando March scrive, la situazione si è modificata e appare frastagliata. Con la linea che va dai trovatori a Petrarca, la lirica alta d'amore ha costruito un soggetto nuovo, per il quale l'esperienza dell'eros costituisce un centro identitario. Nello stilnovismo italiano il tema del desiderio appare tuttavia meno presente e meno carnale di quanto accada nei trovatori e nelle trovatrici: meravigliosamente alluso, certo, ma disincarnato. E il soggetto è un'istanza di ricomposizione dell'io almeno quanto è il nuovo continente lacerato da contraddizioni e da conflitti interiori. Solo con molta fatica, e mediata da un potente meccanismo di sublimazione, possiamo individuare nel *Canzoniere* la confessione che Agostino strappa nel *Secretum* a Francesco: aver desiderato anche il corpo di Laura e non solo la sua anima. A esprimersi nei canti di March è invece un soggetto che desidera anche carnalmente e che vive la dimensione carnale dell'eros, dedicando proprio a queste esperienze il nucleo della sua ricerca.

Se nel panorama della lirica alta d'amore il caso di March è dunque un'eccezione, il tema del corpo ha invece largo spazio in altri generi letterari, e in particolare nella novellistica; basti pensare ai tre grandi capolavori composti sullo scorcio del Medioevo: *Le mille e una notte*, il *Decameron* e i *Canterbury Tales*. Quale che fosse la conoscenza che March poteva avere delle tre opere citate, e di altre meno illustri ma egualmente segnate dall'im-

portanza di questo tema, risulta in ogni caso fortissimo lo scarto che compie rispetto al genere lirico.

Parlando di se stesso come di un corpo che prova desiderio e piacere, come d'altra parte dolore, noia e disgusto, e anzi ragionando sulla propria vita interiore a partire da queste esperienze, March rivoluziona il modello petrarchesco benché ne assuma la prospettiva di fondo: ragionare dell'io dandogli voce, e costruendo un'identità articolata e complessa, un'identità capace di svolgersi sotto gli occhi del lettore e di assumere configurazioni mutevoli. Come in Petrarca, anche in March la lirica non si limita cioè a raccogliere esperienze e stati d'animo, ma presiede "in diretta" alla costruzione dell'io; e ragiona di un io che non è solo un soggetto sociale, definito cioè dai confini sociali dell'identità, ma di un io particolare e unico. Tuttavia, la natura frantumata e contraddittoria di questo soggetto così come lo troviamo nei *Rerum vulgarium fragmenta* assume nei canti marchiani un carattere nuovo, che sembra portare all'interno della lirica d'amore i temi e le pulsioni del realismo di Boccaccio.

Come sappiamo, i generi letterari, oltre che esercitare funzioni diverse, godono di un diverso capitale simbolico. Ciò che appare dicibile nell'universo cavalleresco del *Tirant*² o nel realismo so-

² Il riferimento è al capolavoro di Joanot Martorell, cognato di March: il "romanzo" *Tirant lo Blanc* [Tirante il Bianco]. Lo si può leggere in italiano nella bella traduzione di P. Cherchi pubblicata nella collezione dei Millenni (Einaudi, Torino 2013).

ziale del *Decameron* – dove sono rappresentati gli interessi economici e le pulsioni carnali di una vasta commedia umana – non può egualmente essere accolto nel genere alto della lirica d'amore. Ciò che è lecito narrare in terza persona assume connotati ben diversi, se radicato nella prima.

E in March l'io è attesa del piacere e paura del piacere, fame e sazietà della carne, fascinazione e nausea di fronte ai meccanismi dell'eros. Il conflitto che poteva darsi in Petrarca fra desiderio ed etica della rinuncia scende all'interno stesso del desiderio, guadagnando regioni sconosciute. E se March alterna abbandono al desiderio e rifiuto sbigottito di fronte al suo richiamo è perché scopre il mistero che fa dell'eros un'esperienza ancora da civilizzare.

7. Nell'Europa che si afferma sotto gli occhi di March, quella delle grandi corti e di un sistema di norme altamente codificate, i caratteri dominanti della vita interiore saranno quelli disegnati dal *Canzoniere* petrarchesco, secondo un modello che resterà egemone per secoli, e del quale non abbiamo smesso ancora di sentire gli effetti. Il petrarchismo internazionale è anche il modo di definire in termini storico-letterari una dominante culturale che coinvolge tutti gli aspetti della vita sociale dei gruppi dirigenti e dei loro aderenti: la gentilezza delle corti europee deve non poco a questo codice, che in Italia sarà codificato secondo precetti rigorosi, pochi decenni dopo la morte di March, da Castiglione e da Bembo.

Nel petrarchismo il tema erotico è saldamente presente, o addirittura centrale, ma la grande esperienza attorno alla quale ruota la definizione esemplare dell'io non è un'esperienza del corpo ma è l'innamoramento (il che spiega la persistenza del modello anche in mezzo alle strette della morale post-tridentina). L'innamoramento presiede a una costruzione del soggetto che costituisce l'alternativa premoderna alla *Bildung* quale poi sarà affidata, a partire dal Settecento, al romanzo.

Nel canzoniere di March, viceversa, non è solo l'innamoramento a occupare il centro della scena, ma esperienze come quelle del desiderio, della sessualità o del suo rifiuto da parte dell'io; così come le complesse dinamiche che agitano questo paesaggio. Una differenza che motiva l'interesse dei moderni – che si sono formati sulla lirica d'amore di Baudelaire e di Rimbaud – ma che faceva di March un caso difficilmente collocabile: non un antimodello come potranno essere gli irregolari del tardo Rinascimento (Rabelais o Folengo) perché non portatore di rotture nei temi, nelle strutture di genere o nelle forme; ma un innovatore profondo che si confronta con il modello dominante della lirica d'amore alta, appropriandosi dei suoi stessi termini e spesso delle sue situazioni, sconvolgendone però il sistema di valori e le stesse premesse procedurali.

March, tuttavia, non rappresenta il nuovo clima preumanistico e prerinascimentale; e piuttosto va collocato nel movimento di tragica malinconia di una civiltà al tramonto, in quell'autunno del Me-

dioevo descritto da Huizinga. Il corpo del quale parla è nutrito della cultura medica medievale, del versante tragico delle agiografie e degli *exempla*. È un corpo del Medioevo che si interroga, servendosi delle categorie coeve, secondo modalità innovative e spesso realistiche. Ha perduto il naturalismo che possiamo trovare in area occitanica e siciliana, e ancora in Guinizelli; e non ne annuncia la rifioritura presso le corti rinascimentali. Il suo corpo è piuttosto quello delle danze macabre, paragonabile in questo a Villon e agli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa. È un corpo fatto per il piacere e per la morte. È un corpo che ha tutto il peso del peccato ma al tempo stesso non si riconosce più nel sistema di interpretazione che da quel peso poteva derivare: ha perduto la ragione dei suoi movimenti misteriosi, così che il bisogno di conoscerlo, ancora d'altra parte vivissimo in lui, rifluisce insaziato su se stesso. Quando la carne campeggia al centro della scena, è la forza dell'esperienza a decidere le gerarchie e i codici; e March è un poeta che si interroga sull'esperienza più di quanto sia disposto a proteggerne o a barattarla per un significato appagante.

*Gran és mon dan, segons ma complacença;
seguons lo ver, és poch lo meu dampnatge.*

...

*Axí com l'om, per molta fe que haja,
lex·ab dolor esta vida mesquina,
perquè no sent los delits de l'Altisme
e sent aquests qu'en esta vida lexa,
ne pren a mi que·l delit d'amor lexe
ab tal dolor que no ssé on pot cabre...*

Grande mi è il danno, in confronto al piacere;
ma di fronte al vero, è poco il mio dannaggio.

...

Come a colui che, per quanta fede abbia,
lascia con pena questa vita misera,
perché i piaceri celesti non li sente
e sente questi che lascia in questa vita,
succede a me che dai piaceri d'amore mi stacco
con pena tale che non so che la contenga...

(XCVIII, 9-10 e 17-22)

Nei suoi grandi testi tragici i sistemi trascendenti di una lunga epoca collassano perciò di fronte all'urgenza delle percezioni: una catastrofe di civiltà della quale noi possiamo ben vedere la portata si annuncia a partire dalla concretezza dell'esperienza e della sua forza perturbante.

Proprio perché vuole spiegare questa postura nuova dell'io, inconcepibile nella lirica alta d'amore, e proprio perché tenta di farlo ricorrendo alle categorie della cultura dominante, ecco che «il perché si nasconde». Si nasconde quel perché, un perché storico. E, proprio per questo, il perché scomparso dall'orizzonte di March è un perché familiare invece ai moderni, al loro relativismo e alla loro particolare valorizzazione dell'esperienza terrena; così che il suo smarrimento è già la mappa moderna della nostra conoscenza dell'io.

CÈLIA NADAL PASQUAL E PIETRO CATALDI

CENNI BIOGRAFICI

Nato probabilmente a Valenza nel 1400, cavaliere e ambizioso signore feudale, Ausiàs March cresce alla raffinata corte dei duchi di Gandia e poi in quella di Alfonso il Magnanimo. Come altri poeti della sua cerchia (fra cui Jordi de Sant Jordi o il primo traduttore in catalano della *Commedia* di Dante, il catalano Andreu Febrer), attraversa il mar Mediterraneo e partecipa alle campagne militari del Magnanimo nell'Italia del Sud, in Sicilia, in Corsica, in Sardegna e nell'Africa del Nord. La politica estera portò re Alfonso, depositario della corona di catalani e aragonesi, a stabilirsi a Napoli nel 1442, circondato da una splendida corte rinascimentale. Nel 1425 March aveva intanto concluso l'attività militare ed era tornato nella sua terra natale, dove visse fino alla morte, che lo colse nel 1459. Il re lo aveva nominato falconiere maggiore (un animale, il falcone, che compare in diverse sue canzoni). Cinque anni più tardi, Ausiàs aveva però abbandonato l'incarico per dedicarsi ad amministrare e difendere i suoi possedimenti e i privilegi nobiliari, proseguendo nella composizione di versi.

Si sposò con Isabel Martorell, sorella di Joanot Martorell, autore di *Tirant lo Blanc*, uno dei grandi romanzi cavallereschi della letteratura universale – l'unico che nel *Chisciotte* viene salvato dal rogo che deve bruciare i libri di cavalleria. Isabel muore poco dopo e il poeta sposa Joana Escorna, che muore a sua volta dieci anni più tardi. È probabile che nelle circostanze biografiche il poeta trovasse motivazioni per la stesura di sei *canti di morte* (qui non antologizzati). Un'altra nobile donna, la vedova Teresa d'Híxar, ebbe una duratura relazione con il poeta.

Vedovo due volte e con una discendenza solo illegittima, nella maturità il poeta si assicurò il benessere grazie a una piantagione di canna da zucchero e alle buone relazioni con il principe di Viana, con il quale condivideva l'amore per la letteratura.

NOTA SULLA RICEZIONE E SULLE TRADUZIONI DEL CANZONIERE

Martí de Riquer ha ricordato come, alla metà del Cinquecento, l'umanista italiano Lilio Gregorio Giraldi chiese ai suoi amici spagnoli che gli facessero avere una copia dell'opera di Ausiàs March; aveva infatti saputo che nella penisola iberica questo poeta veniva letto con la stessa devozione con cui gli italiani leggevano Petrarca. March non è dunque solo il poeta medievale di maggior rilievo della letteratura catalana, ma, con lo stesso Petrarca, è stato uno dei punti di riferimento più importanti nella costruzione del rinascimento letterario ispanico. Di fatto, l'ingresso nella modernità e, con esso, il *Siglo de oro* spagnolo (secoli XVI-XVII), è stato nutrito dalle notevoli innovazioni che lo hanno preceduto durante il *Segle d'or* valenzano.

La relazione fra la letteratura catalana e la castigliana, dunque, o se si vuole fra gli agenti culturali della Corona di Castiglia e quelli della Corona di catalani e aragonesi, fa parte di questo passaggio dal tardo Medioevo alla modernità nel territorio iberico (basti pensare, nel campo della prosa, alla forte influenza del *Tirant lo Blanc* di Martorell sul *Chisciotte* di Cervantes). La ricostruzione storica di questo fatto – nonostante le distorsioni che hanno caratterizzato il racconto della relazione fra le due culture – registra testimonianze come quella di Menéndez Pelayo, il quale ha affermato che «Ausiàs March è stato l'unico poeta di lingua catalana che abbia anticamente superato le frontiere della sua regione»: una dichiarazione che semplifica ma che al tempo stesso mette in rilievo la forte influenza del valenzano. Se gli dedichiamo l'inizio di questa nota è perché proprio questo è il contesto in cui sono state realizzate le prime traduzioni: nel 1539 vennero pubblicate a Valenza *Las obras*

del famosísimo filósofo y poeta Mosén Osias Marco, caballero valenciano de nación catalán, traduzidas por don Baltasar de Romani, e fra il 1560 e il 1562 uscirono a Saragoza *Las obras del excelentísimo poeta mossén Ausiàs March, caballero valenciano, traduzidas de lengua lemosina en castellano por Jorge de Montemayor*. Queste due opere ebbero successo e furono ristampate nel corso degli anni. Fra le traduzioni antiche ne esiste anche un'altra in castigliano, anonima e di minor valore delle due ora ricordate, e la versione in latino di mano dell'umanista Vicent Mariner (1633).

Tanto nel volume con la traduzione di Romani quanto in quello di Montemayor vengono menzionate l'asprezza della lingua dell'originale e la difficoltà del testo (una difficoltà che in una certa misura continua a preoccupare i traduttori di oggi). Romani e Montemayor rappresentano una manifestazione significativa della ricezione di March, per quanto i loro risultati non sempre siano utili per il lettore moderno: a volte questi traduttori non intesero bene i versi dell'originale, a volte la trasmissione dei contenuti venne alterata per ragioni estrinseche, dando luogo a tutta una serie di canti mutilati o modificati, in genere per superare la censura dell'Inquisizione. Questi aspetti, sommati alla percezione che la poetica marchiana fosse poco dolce e meno ancora amabile in confronto al modello italiano, che imponeva il suo gusto egemonico, e al peso del pregiudizio sulla ruvidezza naturale della lingua di partenza (il catalano di Valenza), non furono sufficienti, nel secolo che seguì la morte del poeta, a impedire l'interesse per la sua eredità, legata a vecchi temi e forme tardo-trobadoriche e tuttavia pienamente innovativa e moderna nella gestione dell'etica, dell'esperienza e della vita interiore dell'io.

D'altra parte, il grande interesse che accompagna l'opera di March presso il pubblico castigliano di quell'epoca contrasta con le poche notizie sulla sua circolazione in Italia, perfino durante la vita dell'autore, nonostante i buoni rapporti con il Magnanimo, che aveva stabilito la sua corte a Napoli. La fama di Ausiàs, passate le prime grandi manifestazioni d'interesse – come la già ricordata ricezione ca-

stigliana o come i gruppi dei cosiddetti poeti "ausiasmarchiani" – lasciò posto in seguito a un periodo senza nuove edizioni o studi critici di rilievo, fin quando arrivò un altro momento decisivo di rilancio, dal quale sarebbero nate fra l'altro anche nuove traduzioni, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Infine, Ausiàs March è un classico indiscutibile della letteratura universale che per circostanze storiche e politiche ha dovuto fare fronte a una trasmissione e una diffusione irregolari. Ovviamente, le edizioni, i commenti e le traduzioni hanno in questo senso un ruolo fondamentale. E, per quanto una proliferazione di saggi e di studi scientifici specializzati abbia fatto progredire enormemente la collocazione letteraria del poeta, mancano ancora strumenti fondamentali per la sua diffusione fra i lettori colti.

Per quanto riguarda le note o i testi critici di accompagnamento, il lavoro da fare è ancora molto. Commentare i classici è una caratteristica peculiare della critica letteraria e della filologia italiane. In Italia si commenta secondo un protocollo che affonda le radici nel secolare commento alla *Commedia* dantesca, in modi rilanciati e codificati dalla scuola storica e da intellettuali-critici come Carducci negli ultimi decenni dell'Ottocento e da intellettuali-filologi come Contini in quelli centrali del Novecento. Questa tradizione nasce anche dall'importanza che nella cultura italiana ha avuto la letteratura per l'affermazione dell'identità nazionale. Un commento di questo genere non esiste per March; e l'apparato di commento che accompagna la presente traduzione è anche il tentativo di contribuire a costruirlo.

NOTA ALLA PRESENTE TRADUZIONE

Quale che ne sia l'impatto, una traduzione gioca un ruolo nella definizione del canone, interagendo con le varie forze culturali e ideologiche che lo determinano; aggiunge un tassello alla storia della ricezione e propone un nuovo posto per un'opera, con i suoi caratteri specifici e le sue potenzialità. Le difficoltà di una traduzione da March continuano in gran parte a essere quelle di sempre: chiarire il senso e la lettera incerta dei passaggi problematici, e non perché l'opera di tutti i grandi classici non implichi a suo modo una lettura conflittuale, bisognosa di essere interpretata e distante, ma perché in questo caso pesa anche la specifica discontinuità della mediazione critica che abbiamo già ricordato. Secondo una prospettiva ulteriore, c'è anche la difficoltà di mettere in contatto la natura antica dei canti con il nostro tempo; e non solo l'inverso, più ovvio. Per questo, crediamo che la traduzione debba essere capace di operare una trasformazione, oltre che una replica; che debba essere legittimamente coinvolta nel suo presente transitorio di fronte a destinatari reali e alle loro aspettative.

Il lavoro che qui proponiamo, costituito da diciannove canti, è ben lontano dall'aspirazione di portare l'intero canzoniere al lettore italiano di oggi, come pure sarebbe auspicabile. Aspira, tuttavia, a offrire un modello di approssimazione all'opera, affrontando aspetti trasversali della sua poetica (valorizzando per esempio l'elemento della crudezza, il realismo psicologico o la logica profonda dei testi) e offrendo una possibilità di lettura del significato che non rinunci ai nostri strumenti moderni e alla nostra enciclopedia culturale; che non rinunci, in definitiva, a "dire" March, a partire da un patto rinnovato, secondo

le prerogative intrinseche della lingua e le modalità necessariamente creative della traduzione.

Perché una traduzione non sia solo una parafrasi e una riproduzione, deve farsi carico del suo statuto poetico produttivo. E se questo accade di fronte all'opera di un poeta nato nel 1400, non c'è dubbio che fra gli elementi centrali da affrontare creativamente stanno proprio i modi della modernizzazione. Come è ovvio, non si tratta solo del passaggio dal catalano antico all'italiano moderno nel senso della forma storica della lingua, ma anche di un codice letterario e di un mondo culturale e concettuale. Per fare i conti con una simile questione, abbiamo proposto un'articolazione consapevole di traduzione (con testo originale a fronte) e commento, riservando alla traduzione un margine maggiore di libertà nel senso che si è appena ricordato (e che implica la necessità di una riscrittura moderna e il tentativo di renderla efficace) e orientando il commento agli aspetti critici e interpretativi, e però anche ai chiarimenti più immediati del testo, alla comprensione della lettera; ed è chiaro che il commento dispone poi a sua volta di un margine più ampio per ricostruire il valore culturale del senso letterale. Traduzione e commento restano ovviamente in se stessi generi autonomi, ma ciascuno dei due risponde a esigenze complementari, per quanto anche specifiche e diverse; e per questo la speranza è che, sommandosi, aumentino la quantità e le possibilità della mediazione.

D'altra parte, il tema della modernizzazione non chiede tanto l'applicazione sistematica di un protocollo replicabile, quanto la risemantizzazione coerente della varietà di soluzioni possibili in un patto per così dire poetico, interno alla traduzione. Anche per questo, non c'è orientamento o scelta la cui coerenza possa essere meccanica; e non per altro abbiamo ritenuto possibile tenere insieme il rifiuto di un tono medievaleggiante e l'inserimento puntuale (e occasionale) di tratti stilistici medievali appartenenti al codice letterario o antico. E per questo, benché abbiamo scelto in genere di evitare espressioni artificiose e superate (troncamenti, arcaismi ecc.), ne abbiamo eccezionalmente fatto uso ogni volta

in cui abbiamo valutato che avrebbero potuto potenziare o conseguire un certo effetto o semplicemente un buon risultato formale. E così, ad esempio, abbiamo tradotto il tono astratto e stilizzato di *Sens lo desig de cosa desonesta* (l'inizio del canto XXXIII) «Senza il desio di cosa disonesta», benché normalmente la parola adoperata per tradurre *desig* sia stata decisamente “desiderio” e non “desio”. Detto diversamente, i misurati arcaismi o gli straniamenti della versione italiana non vogliono fingere l'annullamento della distanza, restaurando una dimestichezza linguistica e culturale in realtà perduta ma, ben diversamente, sono chiamati in causa per motivi prosodici, strategici o perfino direttamente poetici; diciamo, se si vuole, come prestiti che fanno di essere tali, e che qualche volta possono essere utili per ricordare la differenza fra i due mondi che la traduzione sta faticosamente tenendo insieme. Per fare questo, agiscono all'interno del nostro codice di arrivo, senza illudersi di poterlo trasformare in una ripetizione aproblematica del codice di partenza. Non ci allontaniamo così da ciò che fece Andreu Febrer, contemporaneo di March, nella prima traduzione in versi che si conosca della *Commedia*, quando utilizzava latinismi e provenzalismi benché disponesse di parole adeguate nella sua lingua catalana. Niente di tutto ciò significa rinunciare necessariamente all'attualizzazione delle espressioni del testo originale all'interno di un dato accordo stilistico.

Come abbiamo già detto, la questione della lingua non consiste tuttavia solo nell'attualizzarne la fisionomia, ma implica il riferimento a idee, costumi e convenzioni antiche o che hanno cessato di esistere. Ai vv. 5 e 6 della “sparsa” XXIX, per esempio, l'io si rivolge alla dama e dichiara che è stato costretto a ritirarsi: *tot enaxi:m cové lunyar de vós, | car vostre gest mon esforç ha confús* («così da te allontanarmi dovrò | perché il tuo gesto ha turbato il mio slancio»). Abbiamo scelto la parola «slancio» per l'originale *esforç* pur sapendo che il termine italiano “sforzo” avrebbe ben potuto rimandare all'azione volontaristica, faticosa e tipica del servir d'amore, cioè al codice lirico cortese che domina nella composizione. Ma il fatto è che non traducia-

mo utilizzando questo codice (come non traduciamo con la forma metrica o con il sistema di rime dell'originale), pur sapendo, ovviamente, che il discorso di March risponde esattamente a esso. In ogni caso, è all'interno di questa interazione codificata che la dama compie il suo *gest* (parola chiave che invece abbiamo potuto conservare così com'è). La domanda da farsi, nel fondo, è che cosa evochi la parola “sforzo” nel lettore comune colto ma non necessariamente specialista. In questi casi, la questione chiama in causa ogni volta le osservazioni di Contini sul sonetto di Dante «Tanto gentile e tanto onesta pare». Sono vive nell'italiano di oggi tutte le parole del primo verso, che comprende termini indicanti la gentilezza, l'onestà e l'azione di apparire; e tuttavia con un significato trasformato («gentile», fuori del registro lirico specifico in cui lo usa Dante, si riferisce alla buona educazione e non alla nobiltà di cuore; «onesta» alla sincerità e non al decoro; «appare» all'apparenza e non all'evidenza della manifestazione).

Una traduzione che voglia tener conto di questo fenomeno deve essere disposta a operare una trasformazione capace di permettere al mondo di March di essere conciliabile con l'immaginario moderno dei suoi destinatari, non concedendosi il diritto di falsificare l'originale ma piuttosto quello di renderlo compatibile con il nostro mondo, cioè di mediare, e appunto tradurre, fra i due universi (i quali, dal momento che non sono semplicemente linguistici, non possono essere creduti in continuità solo perché ci si illude di una presunta continuità linguistica). Per compatibile intendiamo una trasmissione capace di interpellarci direttamente e non solo di lasciarci spettatori della ricostruzione filologica di un testo del Medioevo che interpella i suoi lettori medievali.

Per tentare questo risultato di compatibilità, ci siamo aggrappati alla logica profonda dei testi. La qual cosa non toglie, come abbiamo già detto, che questa parte per così dire universale che caratterizza i classici – e che è il fondamento indispensabile della comprensione –, non possa passare, quando è opportuno, anche per la citazione diretta dei suoi termini storici:

*Axi 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 bé no y habita.*

Come colui che gode in un sogno
e il suo piacere viene da un folle pensiero,
succede a me, che il passato mi tiene
l'immaginare, e non ci abita altro bene.

In questo famoso inizio del canto I, il soggetto è vittima dell'ossessione per il tempo passato. Spiegato secondo le nozioni tecniche dell'epoca, questo fatto fa sí che l'oggetto della monomania occupi nell'io l'intero spazio dell'immaginazione, quello cioè che nella mente è dedicato specificamente alla creazione di immagini interne. L'ossessione, pertanto, non è solo nociva da un punto di vista esistenziale e morale (come per chi si abbandona a un pensiero folle) ma anche dal punto di vista della diagnosi psicofisiologica. La concezione scientifica che nel Medioevo si aveva dell'immaginazione in particolare e della psicologia in generale non trova oggi corrispondenze dirette. Abbiamo tradotto "immaginazione", qui e altrove, nonostante il fatto che il tema richiami banalmente il pensare, al di là delle precisazioni degli antichi trattati, e benché, accanto a questa conoscenza del contesto culturale, il realismo di March consenta al lettore moderno di cogliere assai bene la nozione della perversione che si annida nelle dinamiche di autosabotaggio, delle quali il canto parla meravigliosamente: usando le categorie culturali del suo tempo ma anche ben al di là di esse.

D'altra parte, in alcuni casi la stessa parola ammette in March tanto un uso specifico quanto uno piú generico (per esempio: *quant ymagín que per vós yo amar*, «quando penso che devo per amarti», XXXVIII, 5). La mancanza di un'unica soluzione traduttiva per casi apparentemente uguali può dunque rispondere semplicemente al diverso significato che una parola assume in ciascun contesto, oltre che alla necessità di una traduzione "ricreativa" in senso benjaminiano: la responsabilità del significato di un testo tradotto grava sui suoi destinatari/traduttori e non è mai deducibile dal testo originale.

Un ultimo esempio di questa dinamica riguarda il campo semantico del "volere", che a volte viene riferito a una facoltà dell'anima (la volontà), altre ai desideri del corpo (le voglie, gli appetiti carnali) e altre ancora a un'intenzione generica (il volere). Nei versi di March, le connotazioni di *voler*, *desig*, *voluntat* variano a seconda delle situazioni. Traduciamo dunque con «voglia» il *voler* del canto LXXVIII (v. 24) per la forte connotazione carnale del contesto, dove il soggetto dice *que'l sentiment és perdut de mon cos | fins que'l voler vostre's va sadollan* («che il sentire è perduto del mio corpo | fino a che la tua voglia non è sazia»). In linea generale, abbiamo d'altra parte scelto di evitare l'uso di "volontà" per ragioni interne al patto stilistico implicito al testo d'arrivo.

Tuttavia, di fatto, la mancanza di sistematicità che piú ha bisogno di essere giustificata non è quella che porta a tradurre una stessa parola in modi diversi a seconda del contesto, ma la compresenza di criteri di conservazione e modernizzazione in casi come quelli appena mostrati, dal momento che alcune volte abbiamo conservato un termine che appartiene per esempio al codice filosofico ("immaginazione" e non semplicemente "mente"), e in altri abbiamo sostituito con una parola generica un termine che proveniva per esempio dal codice cortese, in particolare se questo coinvolge un concetto storicamente marcato (come nel caso di "slancio", che non implica il senso specifico di "sforzo", mentre tuttavia "sforzo" contiene il senso generico di "slancio").

La traduzione persegue una coerenza interna e propria, ed è necessariamente cosciente dei compromessi che realizza con l'originale, aspirando con maggiore o minor abilità all'efficacia espressiva che, insieme al maggior rispetto possibile della letteralità, in fin dei conti, è stata uno dei motivi piú importanti di orientamento delle decisioni (il verso "perché il tuo gesto ha turbato il mio sforzo", nell'insieme della "sparsa", ci sembra meno convincente di «perché il tuo gesto ha turbato il mio slancio»). Questa efficacia, purché non danneggi ciò che abbiamo chiamato il senso profondo

(e la logica interna) del discorso marchiano, spiega in larga parte le domande e il perché delle risposte che hanno accompagnato le nostre scelte, e che possono essere state diverse e cioè dinamiche, in un campo mobile orientato dai limiti etici ricordati (il tentativo di essere convincenti di fronte al lettore colto di oggi e di restare rispettosi di fronte a una verità del testo capace di riplasmarsi) e da alcuni meccanismi (la citazione, il travestimento, l'esibizione di un prestito) che il codice moderno deve poter assorbire senza perdere la propria identità. In questo modo, il trattamento della distanza, dell'alterità e della tradizione prevede forme diverse ma non arbitrarie: il fattore creativo della traduzione genera una specifica coscienza dell'artificialità di questa gestione (dalla rottura di un decasillabo alle strizzate d'occhio ad altri ipotesti), diversamente da quanto avviene con il commento, che segue le convenzioni del genere critico e l'unica cosa che può "creare", umilmente, è pensiero.

La scelta che infine può risultare di maggior impatto è stata quella di sostituire con il "tu" il "voi" che l'io poetico rivolge alle dame: *Plena de seny, dir-vos que us am no cal; | puyz crech de cert que us ne teniu per certa* (III, 17-18) diventa «Piena di senno, dirti "Ti amo" è inutile: | per certo so che tu ne sei ben certa».

Non conosciamo nessun traduttore di March che abbia deciso di sostituire il "voi" con il "tu", la qual cosa crediamo ugualmente legittima, dal momento che la motivazione non può dipendere solo dalla semantica storica ma anche dall'effetto che ogni scelta provoca dentro una proposta traduttiva d'insieme e di fronte a un dato destinatario reale. Il "voi" di March, come quello di Cavalcanti o di Dante, contiene un'eco del modello di relazione asimmetrica o feudale: un uso lontanissimo dal presente, se non come citazione o rievocazione, con il rischio che la sua conservazione all'interno del patto traduttivo qui proposto potesse appannare la vitalità attuale del testo. Detto in altre parole, fra i due principali modi di realizzare una traduzione moderna del testo (la citazione e l'attualizzazione del codice), qui abbiamo ritenuto più pertinente il secondo, senza la pretesa di

annullare l'asimmetria o la lontananza di quella relazione. Va da sé che all'interno di un patto traduttivo diverso le cose cambino anche per questo particolare.

Dal momento che la componente poetica di una traduzione, a differenza delle parafrasi o delle versioni di servizio, offre possibilità specifiche di sperimentazione rispetto ai valori del codice convenzionale e ai suoi significati storici e letterari, abbiamo agito nella consapevolezza di questa opportunità, all'insegna di criteri e soluzioni specifici che speriamo non avventati ma coraggiosi sí. Se questo "tu" non può più far avvicinare la voce lirica di March e «Piena di senno», speriamo possa avvicinare March e il suo lettore italiano di oggi: lasciando che entrambi restino se stessi, certo, ma anche che si vedano e si incontrino davvero.

NOTA METRICA

La poesia di March tende a seguire un modello costante: strofe di otto versi (raramente di dieci, come qui la canzone CXVIII) e una *tornada* (o congedo) di quattro a concludere (di due, eccezionalmente, ancora nella CXVIII). Una misura frequente sono i canti di 44 versi (la incontriamo quasi nella metà dei casi qui presentati). Alcune volte, tuttavia, si incontrano componimenti assai più ampi (come qui il CII) o, all'opposto, di un'unica strofa *esparsa* (come qui i numeri XXIX, LXXXII e LXXXVI). March usa quasi sempre il metro del *decasillab* (un verso di dieci sillabe analogo al *décasyllabe* francese e provenzale, prevalentemente con accento sull'ultima, che all'orecchio italiano suona dunque come un endecasillabo tronco o, solo nei rari casi in cui alla decima tonica segua una sillaba atona, piano); sempre accentata è la quarta sillaba, a marcare una forte cesura. I versi sono in genere rimati, e una fortuna particolare ha la struttura a rime incrociate (benché siano rappresentate tutte le altre combinazioni possibili), in cui spesso la prima rima di ogni strofa (eccettuata ovviamente quella iniziale) riprende l'ultima della precedente, incatenando così fra loro le strofe (*cobles capcaudates*, cioè "stanze testacoda"). La *tornada* si comporta come i primi quattro versi di una strofa nuova (cioè come la *fronte*; ma alcune volte la ripresa può riguardare entrambe le uscite di rima, così come può accadere che la *fronte* di ogni stanza ripeta le rime della *sirma* della precedente, come qui accade nella canzone IX). Uno schema tipo (ma non esaustivo) è dunque: abbacddc, ceecfggf (ripetuto per il numero delle stanze); fhhf. Eccezionale è il ricorso a *rimas stramps*, cioè versi sciolti (come qui nel canto XCVIII).

In definitiva, l'opera di questo poeta conserva gran parte dei capisaldi metrici messi a punto, soprattutto sui modelli provenzali, dai poeti catalani del secolo che lo precede. La grandezza di March non risiede dunque nell'originalità metrica, benché originale sia, come ha osservato Di Girolamo, il fatto che egli abbia «posto in discussione la delimitazione dei generi lirici medievali», spingendo una forma metrica destinata a testi lirici (di misura necessariamente contenuta e temi più "immediati") a sorreggere anche strutture assai estese, facendo di quel modello lirico lo strumento di una poesia profondamente rinnovata nelle pretese concettuali e argomentative. In questo senso, il metro semplice e ripetitivo diviene, se si vuole, il cemento su cui riposa lo slancio ragionativo del poeta.

Per la traduzione, abbiamo adottato una versificazione polimetrica, benché prevalentemente prossima ai tipi dell'endecasillabo e dell'alessandrino. Abbiamo infatti ritenuto che una struttura metrica fissa, oltre che costituire un vincolo che rischiava di imporci sacrifici inaccettabili sul piano semantico, avrebbe veicolato un contenuto espressivo e un clima formale inadatti alla nostra attualizzazione traduttiva di questo poeta. Puntando poi innanzitutto sul rigore dell'argomentazione e sull'efficacia della varietà lessicale, abbiamo conservato il ricorso alla rima solo nei casi in cui (in genere nella *tornada* e nelle *cobles esparces*) risultasse di particolare valore espressivo e non imponesse di sacrificare altri livelli del testo, d'altra parte tentando spesso soluzioni foniche meno vistose fornite in particolare dalla tavolozza che potremmo genericamente chiamare modernista.

NOTA AL TESTO

I 128 componimenti che formano il *corpus* ufficiale di Ausiàs March ci sono giunti, perduto l'autografo, attraverso copie del secolo in cui visse l'autore e del successivo (per un totale di tredici manoscritti), oltre che in cinque edizioni cinquecentesche a stampa³. Non disponiamo ancora di un'edizione critica soddisfacente, mentre la numerazione dei testi segue la proposta di Pagès (benché l'ordinamento sia stato discusso). I limiti delle edizioni critiche esistenti (per le quali vedi la successiva *Breve bibliografia ragionata*) sono stati messi in evidenza da vari studiosi: in italiano si possono leggere le osservazioni di Di Girolamo, *Tradurre Ausiàs March*: vedi *Breve bibl. rag.*, p. XLVIII; reperibile anche online e nella miscellanea *Filologia interpretativa*, per la quale vedi p. XLIX, e quelle piú recenti di J. Coll, *Un seny qui's diu dels actes colació: elementi per una nuova edizione critica di Ausiàs*, in *Ausiàs March e il canone europeo* (*Breve bibl. rag.*, p. XLVII), pp. 143-79, con un saggio di edizione del canto III.

Il testo qui stampato è quello stabilito nell'edizione di Pere Bohigas (1951-59) cosí come è stato rivisto nell'edizione del 2000 (e poi del 2005; cfr. ancora *Breve bibl. rag.*, p. XLVI), benché alcune scelte ortografiche siano oggi superate (per esempio l'uso degli accenti diacritici) e la punteggiatura, ovviamente moderna come in tutte le edizioni di poeti medievali, risulti talora da ripensare (per il rispetto

del diverso respiro sintattico delle due lingue, nella traduzione abbiamo ovviamente utilizzato quella piú coerente all'enunciato in italiano). In pochissimi casi siamo intervenuti sul testo di Bohigas: il piú significativo è quello del canto I, che è stato oggetto di diverse proposte di edizione: editori come Pagès, Archer, Di Girolamo e Dilla si sono basati sul manoscritto N; mentre Bohigas e Ferraté su A. Per maggiori informazioni sulla questione, rimandiamo allo studio di Dilla (citato nella *Breve bibl. rag.*, p. XLIX), che ha sostenuto con solidi argomenti varianti diverse dall'edizione Bohigas. Quest'ultimo, affidandosi a un manoscritto base nel quale il primo canto non è presente, usa per quel canto un manoscritto vistosamente interpolato, accettandone tuttavia in larga misura le varianti. Abbiamo introdotto sul testo base di Bohigas le lezioni di Dilla (con interventi che hanno riguardato soprattutto i vv. 8, 9, 10, 28, 37 e alcune scelte dirimenti relative alla punteggiatura). Inoltre, nel canto LXXXVI abbiamo preferito (accogliendo la proposta di numerosi studiosi) mettere virgola alla fine del v. 3 anziché dopo la prima parola del 4: *y és d'admirar, passant, com no·m trespasse, | ingratitut portant-me·l contrapàs* anziché *y és d'admirar, passant, com no·m trespasse | ingratitut, portant-me·l contrapàs*.

³ Valenza 1539; Barcellona 1543, 1545 e 1560; Valladolid 1555. A partire dall'Ottocento l'opera di March viene ristampata a Barcellona (1864, 1884, 1888, 1908-909), fino alla prima edizione critica, di Pagès (1912-14).

BREVE BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Oggi il corpus testuale marchiano è affidato soprattutto a tre edizioni critiche moderne: quella storica di Amadeu Pagès (*Les Obres d'Auzias March*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1912-14, 2 voll., più volte ristampati), quella di Pere Bohigas (*Poesies*, Barcino, Barcelona 1951-1959; ma oggi si ricorre all'edizione rivista da A. J. Soberranas e N. Espinàs, Barcino, Barcelona 2000 e poi 2005) e quella di Robert Archer (*Obra completa*, Barcanova, Barcelona 1996, 2 voll.; ma cfr. anche la più recente *Dictats. Obra completa*, Cátedra, Madrid 2017, con una traduzione integrale in castigliano di M. Coderch e J. M. Micó). Esistono anche alcune edizioni che modernizzano la grafia: *Les poesies d'Ausiàs March*, a cura di J. Ferraté, Quaderns Crema, Barcelona 1994 [1979], e *Poesies*, a cura di V. Escartí, Biblioteca d'Autors Valencian, Institució Alfons el Magnànim, València 1993. Tutti i testi del poeta si trovano liberamente disponibili online nel *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (Rialc)*, curato da Costanzo Di Girolamo e da lui diretto insieme a Lola Badia: www.rialc.unina.it.

L'unica traduzione integrale del canzoniere – dopo quella insoddisfacente di Ferreras (1979) – è quella in prosa spagnola contenuta in *Dictats*, mentre traduzioni parziali esistono in molte altre lingue. Segnaliamo quella in inglese di R. Archer (*Verse Translations of Thirty Poems*, Barcino-Tamesis, Barcelona-Woodrich 2006) e quella in eleganti versi spagnoli di J. M. Micó (*Páginas de canzoniero*, a cura di C. Di Girolamo, che ha redatto l'ottimo commento, Pre-Textos, Madrid 2004). In italiano spicca l'antologia di C. Di Girolamo (*Pagine del canzoniere*, Luni Editrice, Milano-Trento

1998, con edizione del testo originale, traduzione a fronte, ottimi introduzione e commento), sotto la cui direzione è in corso il progetto *Traduzione in prosa dell'opera di Ausiàs March*, a cura di O. Scarpati, patrocinato dall'IVITRA. Diciotto canti possono essere letti in italiano in Giuseppe E. Sansone, *Poesia catalana del Medioevo*, Interlinea, Novara 2001 e altri nel recente volume *La poesia oggettiva nella letteratura catalana medievale*, a cura di A. M. Compagna, M. Letizia e N. Puigdevall, Aracne, Roma 2019. Un esperimento interessante è *Ausiàs March, poeta universal: 8 poemes d'Ausiàs March traduïts a 25 llengües*, a cura di V. Martines, Institució Alfons el Magnànim, València 2009.

Un commento integrale "all'italiana", cioè come quelli a Dante e ai nostri classici, non esiste. Ci sono le edizioni annotate di Archer e di Bohigas citate, e le note di Pagès (*Commentaire des poesies d'Auzias March*, Champion, Paris 1925). Un rilievo particolare hanno le note di Di Girolamo nelle edizioni antologiche citate e le puntuali letture di F. Gómez e J. Pujol a una scelta di testi (*Per haver d'amor vida*, Barcino, Barcelona 2008, con una sensibilità spiccata alle relazioni intertestuali e alle fonti). Sulla questione del commento a March, con particolare riferimento all'Italia, cfr. P. Cataldi, *Per un commento al canzoniere di March: considerazioni preliminari*, online all'indirizzo https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume15/2_Cataldi.pdf.

Fra la bibliografia critica in italiano, che conta un buon numero di titoli, segnaliamo la miscellanea aggiornata *Ausiàs March e il canone europeo*, a cura di B. Aldinucci e C. Nadal Pasqual, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018 (con interventi di P. Cataldi, L. Badia, J. Pujol e A. Ferrando sulla collocazione storica di March e la questione del canone, C. Nadal Pasqual e J. Coll sulla traduzione e il testo del canzoniere, B. Aldinucci, G. Marrani, A. Lazzarini, R. Pinto, V. J. Escartí e R. Roca sulla ricezione e le relazioni intertestuali, in area iberica e italiana, R. Cantavella e N. Tonelli con proposte specifiche di lettura). In questo volume va segnalata in particolare l'utilissima rassegna degli

studi marchiani, attenta al rapporto fra ricerca e didattica, di L. Badia, *Leggere Ausiàs March. Strumenti per insegnare un classico*, pp. 33-57.

Sulla vita di March, cfr. J. J. Chiner Gimeno, «*D'un ventre trist exir m'à fet natura*». *Ausiàs March i el seu naixement a València*, in *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, a cura di A. Ferrando e A. G. Hauf, vol. VII, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1993, pp. 65-80, e Id., 1997, *any March? Noves dades sobre el naixement d'Ausiàs*, in *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, a cura di R. Alemany, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant 1999, pp. 13-43. Sulle donne evocate nei *senhals*: L. Cabré e J. Torró, *L'origen del senyal: Plena de seny d'Ausiàs March*, in «Cultura Neolatina», 70.1-2 (2010), pp. 145-54, e Idd., *Dona Teresa d'Híxar o Llir entre cards: para la cronología de la obra de Ausiàs March*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 89 (2012), pp. 91-102.

Sul contesto culturale della Valenza in relazione a March, si possono vedere J. J. Chiner Gimeno, *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*, Generalitat Valenciana, València 1997, e J. Torró, *La cort literària d'Alfons el Magnànim*, in *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*, a cura di R. Bellveser, Institució Alfons el Magnànim, València 2010, pp. 27-39; *L'immagine di Alfonso il Magnanimo - La imatge d'Alfons el Magnànim*, a cura di F. Delle Donne e J. Torró, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2016.

Sulla civiltà letteraria in lingua catalana, il riferimento fondamentale è oggi la *Història de la Literatura Catalana*, diretta da A. Broch, e in particolare, per quanto riguarda March, il vol. II. *Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*, a cura di L. Badia, Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2014 (il capitolo «Ausiàs March», pp. 353-97, è stato curato da L. Cabré e M. Ortín).

Sul tema della traduzione in italiano, si possono vedere il saggio di C. Di Girolamo, *Tradurre Ausiàs March*, in «Llengua e Literatura», 8 (1997), pp. 369-400, e C. Nadal Pasqual, *In cerca del significato profondo: tradurre Ausiàs March*, in *Ausiàs March e il canone europeo* cit., pp. 121-42).

Altri studi importanti, alcuni dei quali in italiano, sono: A. Alberni, *La primera transmissió manuscrita del cançoner Vega-Aguiló entre "anticz e noels trobadors"*, in *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última canço dels trobadors a Catalunya: llengua, forma*, a cura di A. Alberni e S. Ventura, Viella, Roma 2016, pp. 93-126; R. Alemany Ferrer, *Ausiàs March: Textos i contextos*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Alicante-Barcelona 1997; R. Archer, *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1985; Id., *Aproximació a Ausiàs March*, Empúries, Barcelona 1996; Id., «*Lo cor salvatge*»: *indagacions sobre Ausiàs March*, Institució Alfons el Magnànim, València 2009; L. Badia, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1993; V. Beltran, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Fundació Germà Colón - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Castelló-Barcelona 2006; L. Cabré e J. Torró, «*Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario*»: *la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista*, in «Cultura neolatina», 55 (1995), pp. 117-136; P. Cataldi e C. Nadal Pasqual, *March contra Dant (o el diàleg intertextual per una nova lectura del cant LXXXVI)*, in *Actes del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (AILLC). Universitat de València, 7-10 de juliol de 2015*, a cura di M. Pérez Saldanya e R. Roca, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (AILLC) - Institut d'Estudis Catalans (IEC), Barcelona-València 2017, pp. 41-48; C. Di Girolamo, *Filologia interpretativa*, a cura di P. Di Luca e O. Scarpati, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019 (contiene tutti gli scritti dell'autore su March); X. Dilla, *En passats escrits. Una lectura de la poesia d'Ausiàs March*, Editorial Empúries, Barcelona 2000; Id., *Edició crítica del poema I d'Ausiàs March, «Així com cell qui en lo somni es delita»*, in *Edición y anotación de textos. Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólo-*

gos, a cura di A. Chas Aguión, M. Pampin Barral e altri, Servicio de Publicacions de la Universidade da Coruña, A Coruña 1998, pp. 215-28; A. Ferrando, *Observacions sobre la llengua d'Ausiàs March*, in *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*, a cura di R. Bellveser, Institució Alfons el Magnànim, València 2010, pp. 169-229; J. Ferraté, *Llegir Ausiàs March*, Quaderns Crema, Barcelona 1992; F. J. Gómez, *Mar, navegació i tempesta en Ausiàs March: valors i tradicions*, in *La vida marítima a la Mediterrània medieval: fonts històriques i literàries*, a cura di L. Badia, L. Cifuentes e R. Salicrú i Lluç, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Museu Marítim de Barcelona, Barcelona 2019, pp. 165-92; *Lectures d'Ausiàs March*, a cura di A. Hauf, Fundació La Caixa, Madrid 1998; V. Martines, *Acaraments i contrastos literaris. Filologia i traducció per entendre Ausiàs March*, in «Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia», 46 (2006), pp. 235-68; C. Nadal Pasqual, *Ausiàs March e la logica profonda delle emozioni. Lettura del canto II*, in *La pratica del commento 2. Testi e culture in Europa*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pacini, Pisa 2018, pp. 73-88; Id., *El cant I d'Ausiàs March. Comentari, estratègia compositiva i món intern*, in «Rivista italiana di studi catalani», 9 (2019), pp. 143-59; Id., *Comentar Ausiàs March. El cant CXVIII*, in «Mirabilia/MedTrans 7», 1 (2018), pp. 76-92; R. Pinto, *Ausiàs March. Nostalgia e licanthropia. Alcune rappresentazioni della pulsione di morte nella letteratura (fra Arnau de Vilanova e Freud)*, in Id., *Poetiche del desiderio*, Aracne, Roma 2010, pp. 227-50; Id., *Ausiàs March e gli italiani*, «Quaderns d'Italìa», 21 (2016), pp. 131-50; P. Ramírez Molas, *La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, Privatdruck der J. R. Geigy A. G., Basel 1970; *Il falconiere del re. Atti della giornata di studio dedicata a Ausiàs March*, a cura di P. Rigobon e C. Romero Muñoz, Università Ca' Foscari, Venezia 2004; M. de Riquer, *Ausiàs March*, in *Història de la Literatura Catalana*, Ariel, Barcelona 1964, vol. II, pp. 471-567; M. C. Zimmermann, *Ausiàs March o l'emergència del jo*, Institut

Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València-Barcelona 1998; *Per entendre Ausiàs March*, a cura di M. C. Zimmermann, volume monografico di «Afers», 26.12 (1997); F. Zinelli, *Costruire una lingua. Elementi linguistici tolosani nella poesia catalana del medioevo tra prestito e convergenza*, in *Cobles e lays cit.*, pp. 33-92.

I frutti di due convegni recenti, tenutisi a Napoli e a Barcellona nel novembre e nel dicembre 2018, sono: *Ausiàs March: leggere, editare, tradurre nel tempo*, a cura di A. M. Compagna e N. Puigdevall Bafaluy, volume monografico di «eHumanista IVITRA», 15 (2019), online all'indirizzo <https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/15> (con studi di A. M. Compagna, N. Puigdevall, E. Bou, P. Cataldi, M. Del Savio, G. Ensenyat, A. M. Espadaler, A. Gargano, F. Gheraldi, J. L. Martos, C. Nadal Pasqual, P. Rigobon, O. Scarpati), e *El pensament d'Ausiàs March*, a cura di A. Alberni, L. Badia e R. Pinto, Reial Acadèmia de bones lletres, Barcelona 2019 (con scritti di A. Alberni, L. Badia, L. Cabré, R. Pinto, R. Cantavella, A. Gargano, F. Gómez, G. Serés, P. Cataldi, C. Nadal Pasqual, V. Escartí, R. Roca).

UN MALE STRANO

Ringraziamenti.

Molti sono i ringraziamenti dovuti, e alcuni dei destinatari, d'altra parte, occupano uno spazio nella nota bibliografica. Devono però essere ricordati esplicitamente almeno i nomi di Alessandro Fo, che ha letto in anteprima le traduzioni e ci ha sostenuto con la sua esperienza e la sua generosa sensibilità alla poesia, e Giuseppe Marrani, che con generosità non meno grande ha messo a disposizione la sua solida cultura filologica e la sua esperienza nell'ambito della lirica medievale, rivedendo ampie parti del commento e della traduzione.

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 bé no y habita.
 5 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:
 ço que és no res en mi és lo millor.

Del temps passat me trop en gran amor,
 10 amant no res, pus és ja tot finit.
 D'aquest pensar me sojorn e·m delit,
 mas quan lo pert, s'esforça ma dolor,
 sí com aquell qui és jutgat a mort
 he de lonch temps la sab e s'aconorta,
 15 e creure·l fan que li serà estorta
 e·l fan morir sens un punt de recort.

Plagués a Déu que mon pensar fos mort,
 e que passàs ma vida en durment!
 Malament viu qui té lo pensament
 20 per enamich, fent-li d'enuyts report;
 e com lo vol d'algun plaher servir
 li'n pren axí com dona·b son infant,

Come colui che gode in un sogno
 e il suo piacere viene da un folle pensiero,
 succede a me, che il passato mi tiene
 l'immaginare, e non ci abita altro bene.
 5 Sentendo il mio dolore già in agguato,
 sapendo che cadrò nelle sue mani,
 nessun bene il futuro può piú darmi;
 ciò che è nulla è il meglio che io ho.

Del tempo passato mi scopro grande amante,
 10 amando il nulla, poiché è già finito.
 In questo pensiero soggiorno e mi diletto,
 ma quando lo perdo, è piú forte il dolore,
 come colui che è sentenziato a morte
 e lo sa da gran tempo e si consola,
 15 e credere gli fanno che ci sarà il perdono
 e lo fanno morire senza nessun ricordo.

Piacesse a Dio che fosse il mio pensiero morto
 e che passassi già la vita dormendo!
 Soffrendo vive chi porta il pensiero
 20 per nemico, che di ogni pena dà riscontro;
 e se di alcun piacere vuol servirlo
 fa come quella donna cui il bambino

que si verí li demana plorant
ha tan poch seny que no·l sab contradir.

25 Ffóra millor ma dolor sofferir
que no mesclar poca part de plaher
entre·quells mals, qui·m giten de saber
com del pensat plaher me cové·xir.
Las! Mon delit dolor se converteix;
30 doble's l'affany après d'un poch repòs,
sí co·l malalt qui per un plasent mos
tot son menjar en dolor se nodreix.

Com l'ermità, qui·nyorament no·l creix
d'aquells amichs que teni·en lo món,
35 essent lonch temps qu'en lloch poblat no fon,
per fortuyt cars hun d'ells li apareix,
qui los passats plahers li renovella,
sí que·l passat plaher li fa tornar;
mas com se'n part, l'és forçat congoxar:
40 lo be, com fuig, ab grans crits mal apella.

Plena de seny, quant amor és molt vella,
absença és lo verme que la guasta,
sí fermetat durament no contrasta
en creure poch, si l'envejós consella.

chiede piangendo veleno, e non trova
in sé il poco senno di contraddirlo.

25 Meglio sarebbe soffrirlo, il mio dolore,
che non mischiare un poco di piacere
fra quei mali che impediscono sapere
come uscire dal piacere pensato.
Ahi! Si trasforma in doglia il diletto,
30 per un poco di tregua si raddoppia l'affanno,
come al malato che per un morso ghiotto
tutto il suo pasto va a nutrirgli il dolore.

Come eremita che nostalgia non sente
già di quei che nel mondo aveva cari
35 da quanto è che non va fra la gente,
e per un caso uno gliene appare
che i passati piaceri gli rinnova
e il passato piacere fa tornare;
ma come se ne va, all'angoscia è costretto:
40 il bene, quando fugge, gridando il male invoca.

Piena di senno, quando l'amore invecchia
è l'assenza il verme che lo guasta
se fermezza con forza non contrasta
credendo poco a chi parla per invidia.

II

2

Pren-me'n axí com al patró qu'en platga
 té sa gran nau e pens aver castell;
 vehent lo cel ésser molt clar e bell,
 creu fermament d'un·àncora ssats haja.
 5 E sent venir soptós hun temporal
 de tempestat e temps incomportable;
 leva son juhi: que si molt és durable,
 cerquar los ports més qu·aturar li val.

Moltes veus és que·l vent és fortunal,
 10 tant que no pot surtir sens lo contrari,
 e cella clau qui us tanqua dins l'armari
 no pot obrir aquell mateix portal.
 Axí m'à pres, trobant-m·anamorat,
 per sobresalt qui·m ve de vós, m·aymia:
 15 del no amar desalt ne té la via,
 mas hun sol pas meu no y serà trobat.

Menys que lo peix és en lo bosch trobat
 e los lleons dins l'aygu·an lur sojorn,
 la mi·amor per null temps pendrà torn,
 20 sol conexent que de mi us doneu grat;
 e fiu de vós que·m sabreu bé conéxer,
 e, conegut, no·m serà mal grahida

Mi accade come al marinaio che in rada
 ha il suo naviglio e lo crede un castello;
 vedendo il cielo tanto chiaro e bello,
 crede per fermo che un'ancora basti.
 5 E sente d'improvviso un temporale
 tempestoso, e un tempo insopportabile;
 cambia giudizio: se molto durasse,
 un porto, e non resistere, gli vale.

Molte volte che un vento è fortunale
 10 non c'è salvezza se non muta lato,
 e quella chiave che ci chiude nell'armadio
 la stessa porta non la riaprirà.
 Così è per me, che mi trovo innamorato
 per l'eccesso di piacere che da te mi viene, amore:
 15 del non amare, il dispiacere ha la via,
 ma un passo mio non ci si troverà.

Finché i pesci non troverai nel bosco
 e i leoni nell'acqua avranno albergo,
 il mio amore non ritornerà indietro,
 20 purché ti sappia contenta di me;
 e confido che ben saprai conoscermi,
 e, conosciuto, non sarò scontento

tota dolor havent per vós sentida;
ladonchs veureu les flames d'amor créxer.

- 25 Si mon voler he dat mal a paréxer,
creheu de cert que ver·amor no·m luny;
pus que lo sol és calt al mes de juny,
ard mon cor flach sens algun grat meréxer.
Altre sens mi d'açò merex la colpa;
30 vullau-li mal, com tan humil servent
vos té secret per son defaliment;
cert, és Amor que mi, amant, encolpa.

- Ma volentat ab la rahó s'envolpa
e fan acort, la qualitat seguint,
35 tals actes fent que·l cors és defallint
en poch de temps una gran part de polpa.
Lo poch dormir magres·al cors m'acosta,
dobla'm l'engýn per contemplar Amor;
lo cors molt gras, trobant-se dormidor,
40 no pot dar pas en aquest·aspra costa.

Plena de seny, donau-me una crosta
del vostra pa, qui·m leve l'amargor;
de tot mengar m'à pres gran desabor,
sinó d'aquell qui molt·amor me costa.

di tutti i mali che ho per te sofferto;
vedrai le fiamme lí d'amore crescere.

- 25 Se il desiderio ti ho mostrato male,
credimi, amore vero non mi è lontano;
piú caldo del sole nel mese di giugno
arde il mio cuore fragile senza un dono appagante.
Altri non io di ciò porta la colpa;
30 tu odialo, se un servitore umile
per una sua mancanza a te nasconde;
ed è l'Amore che me, amante, incolpa.

- Il mio volere si avvolge della ragione
e in accordo la qualità perseguono
35 con atti che vanno il corpo privando
di tanta sua carne in piccolo tempo.
Il sonno scarso dà magrezza al corpo,
raddoppia il pensiero per contemplare Amore;
un corpo grasso, abbandonato al sonno,
40 non muove un passo in questa aspra salita.

Piena di senno, donami una crosta
del pane tuo, che l'amaro mi tolga:
di ogni cibo mi ha preso gran disgusto,
se non di quello che tanto amor mi costa.

III

3

Alt e amor, d'on gran desig s'engendra,
 sper, vinent per tots aquests graons,
 me són delits, mas dóna·m passions
 la por del mal, qui·m fa magrir carn tendra;
 5 e port al cor sens fum contínuu foch,
 e la calor no·m surt a part de fora.
 Socoreu-me dins los térmens d'un·hora,
 car mos senyals demostren viure poch.

Metge scient no té lo cas per joch
 10 com la calor no surt a part extrema;
 l'ignorant veu que lo malalt no crema
 e jutja'l sa, puys que mostra bon toch.
 Lo pacient no porà dir son mal,
 tot afeblit, ab lengua mal diserta;
 15 gests e color assats fan descuberta
 part de l'afany, que tant com lo dir val.

Plena de seny, dir-vos que us am no cal;
 puys crech de cert que us ne teniu per certa,
 si bé mostrau que us està molt cuberta
 20 cella per què Amor és desigual.

Piacere e amore, da cui nasce desiderio
 grande, e speranza, che per gradi vi ascende,
 diletto portano, ma mi dà tormento
 la paura del male, che la carne tenera smagra;
 5 e in cuore brucio fuoco continuo senza fumo,
 e non mostro all'esterno il mio avvampare.
 Soccorri me nel tempo di quest'ora:
 dimostrano i miei segni che da vivere ho poco.

Che il bruciare non affiori alla pelle
 10 non tranquillizza il medico sapiente;
 è l'ignorante che, mancando febbre,
 al tocco giudica il malato sano.
 Il paziente non potrà dire il suo male,
 senza forza, con la lingua incerta;
 15 ma i modi e il colore fanno scoperta
 una parte di affanno, uguali al parlare.

Piena di senno, dirti «Ti amo» è inutile:
 per certo so che tu ne sei ben certa;
 benché tu mostri che ti è assai coperta
 20 quella che rende Amore disuguale.

IX

9

Amor se dol com breument yo no muyr,
 pus no li fall, per ésser de mi fart;
 car sos mals ginys m'an portat en tal part
 que mon delit és quant de plor abuyr;
 5 e de mon dan yo no só malmirent,
 car só forçat d'entrar dins tal presó,
 que'l seny tinch pres, l'arbitre y la rahó;
 Amor ho té per seu forçadament.

Yo faç tot quant me diu lo pensament,
 10 e si hagués tant seny com Salamó,
 ffóra tot poch no dar occasió
 que no temés a son gran manament.
 Cell qui no sent què pot fer molt amar,
 yo li perdó si de mi·s va trufan;
 15 Píramus volch morir passat d'un bran,
 e per senblant mort Tisbe volch passar.

Si no és pech, ¿qui·s deu meravellar
 d'algun cas fort qu'esdevenga·n l'aman?
 L'om fora seny no pot ser ben usan.
 20 Tal me confés; donchs no·m vullau reptar.
 Amor ha pres lo carch, si·n res fallesch,
 car só abstret de seny e de saber

Amore si duole che io presto non muoia:
 piú non gli manco, sazio com'è di me;
 i suoi mali pensieri mi hanno portato in un luogo
 che tutto il mio piacere è ricolmare il pianto.
 5 E del mio male io non sono indegno,
 poiché a tale prigione son forzato,
 che il senno è preso con l'arbitrio e la ragione:
 forzatamente Amore li ha con sé.

Tutto quanto il pensiero dice faccio,
 10 e se di Salomone avessi il senno,
 sarebbe scarso per non dare occasione
 ai suoi temibili comandamenti.
 Chi gli effetti non sente del molto amare
 io lo perdono se si beffa di me:
 15 passato da una spada volle Piramo morte,
 e da una uguale morte volle Tisbe passare.

Se non lo sciocco, chi può meravigliarsi
 di eventi estremi che avvengano in chi ama?
 Non può chi è senza senno usare la saggezza.
 20 Io tale mi confesso, e non mi date colpa.
 Amore mi conduce, se faccio passi falsi,
 poiché privato sono di senno e di sapere

e res no faç en contra son voler;
desijant be, la dolor li graesch.

25 Stant a part e sol, yo m'enpeguesch,
ymaginant ço que deuria fer;
d'executar no dech haver esper,
puy lo primer assaig no enseguesch;
l'imaginar Amor me vol rependre,
30 tan larguament ab vergonya·m refrena!
¿Com se farà que ab cara serena
haja poder de ma rahó estendre?

Los fets d'Amor yo no pusch ben entendre;
de grans contrasts m·opinió es plena;
35 hor·à·n lo jorn que no sent ulla pena,
pensant en ço que vinch a l'arma rendre.
Si altra veu l'imaginar m'i porta,
per dar senyal que yo sia cregut,
suplich la mort qu'en tal cas me ajud;
40 e si no·m val, ma veritat jau morta.

Lir entre carts, fins a veure la porta
de mos delits sobirans son vengut;
no y he toquat, ans me'n torn com a mut,
e per tornar ja trob la via torta.

e nulla faccio contro il suo volere;
desiderando gioia, del dolore lo ringrazio.

25 Solo e in disparte, io sto intimidito,
immaginando ciò che dovrei fare;
non posso sperare di portarlo a effetto,
se un tentativo almeno non azzardo;
l'immaginare Amore vuol riprendermi
30 sí largamente con vergogna mi frena!
Come potrei con il volto sereno
mettere in pratica la mia ragione?

Le cose di Amore non posso ben intendere;
il mio giudizio è pieno di contrasti;
35 nel giorno non c'è un'ora che non provi una pena,
e penso che dovrò presto l'anima rendere.
Se un'altra voce a me l'immaginare porta,
per dare un segno che io sia creduto,
la morte supplico che mi venga in aiuto;
40 o la mia verità giacerà morta.

Giglio fra i cardi, a scorgere la porta
dei piaceri sovrani son venuto;
non ci ho bussato, ma ritorno muto,
e del ritorno trovo già la via torta.

XXVII

Sobresdolor m' à tolt l' imaginari;
 l' enteniment no·s dol ni·s pot esbatre:
 aytant és dolç que l·ha calgut abatre,
 e mon affany, plorant, no·s pot mostrar.
 5 No trob remey, car ma dolor és tanta,
 que mon voler en parts ne tinch partit,
 ne·n sol un loch lo' m trobe ahunit
 sinó·n morir e viure que·s decanta.

Sí com l' om flach qui l·és forçat triar
 10 ab qual de dos hòmens forts s' à combatre,
 no sab pensar ab qual deja debate,
 e, spaordit, sos comptes no pot far,
 ne pren a me, que lo viure m' espanta,
 e lo morir me serà gran despit:
 15 com viure vull, la mort prech en delit;
 com vull morir, la vida tinch per santa.

Sí com aquell qui és verí donant
 al mestre seu, e quant veu sa dolor
 ha pietat del mal de son senyor
 20 e sobr·aquell vol ésser ajudant,
 vós, pensament, per qui mon seny s' absentia,
 per los trebals dant-li alterament,

27

Troppo dolore mi ha tolto l' immaginare;
 non ne soffre la mente, e non può scuotersi.
 Tenera è tanto che il crollo è fatale,
 e l' angoscia, piangendo, non può mostrarsi.
 5 Non trovo cura: il mio dolore è tanto
 che in me il volere in due parti ha diviso;
 un posto non c' è dove trovarlo unito
 ma alla morte e alla vita un inclinare.

Come a un debole che sia costretto a scegliere
 10 con quale di due forti abbia a combattere,
 e pensare non sa con chi debba scontrarsi
 perché, impaurito, non può fare calcoli,
 così succede a me, che la vita spaventa,
 e la morte ben sento inaccettabile:
 15 se vivere voglio, è un piacere la morte;
 se voglio morire, per me la vita è sacra.

Come colui che ha dato del veleno
 al suo maestro, e vedendo il suo dolore
 prova pietà del male che ora sente
 20 il suo signore, e vorrebbe aiutarlo,
 così tu, mio pensiero, per cui il senno si assenta,
 inquinato dal tuo stesso tormento,

a son afany donau acorriment,
puy's que sos mals per migà vostre·ls senta.

25 Yo contrafaç nau en golf perillan,
l'arbre perdent e son governador,
e per contrast de dos vents no discor;
los mariners enbadalits estan,
e cascú d'ells la sua carta tenta,
30 e són discorts en llur acordament:
hu volgra sser prop terra passos cent,
l'altre tan luny com vent pot dar empenta.

Ma voluntat, ab què·n la mar fuy mes,
fallida és e pogra'm fer ajuda;
35 ja ma rahó de son loch és cayguda:
mos pensaments contraris m'an atés;
ja mos desigs no saben elegir
vida ne mort, qual es la millor triha;
natura·n mi usa de maestría
40 e pren la mort per major dan fugir.

Plena de seny, no·s pot ben soferir
vida y dolor sens pendr·algun espay;
lo meu desig se converteix en glay
quant me recort que res vos haja dir.

dona soccorso alla sua angoscia,
per sentire i suoi mali per tuo mezzo.

25 Assomiglio a una nave che periglia nel golfo
disalberata, senza comandante;
tra due venti in contrasto, non trascorre.
I marinai rimangono sgomenti;
ognuno di loro tenta la sua carta
30 e a ogni accordo sono discordanti:
l'uno vorrebbe stare da terra a cento passi,
l'altro così lontano quanto può spingere il vento.

Il mio volere, con il quale a mare fui
e poteva soccorrermi, è fallito;
35 la mia ragione dal suo posto è caduta;
i pensieri contrari mi attendevano;
i miei desideri non sanno piú eleggere
vita né morte, quale scelta è migliore;
natura in me impegna il suo sapere
40 e la morte salva da un danno peggiore.

Piena di senno, sono insopportabili
vita e dolore senza spazio che basti;
il mio desiderio diventa stupore
quando ricordo che una cosa ho da dirti.

XXVIII

28

Lo jorn ha por de perdre sa claror
 quant ve la nit que spandeix ses tenebres;
 poch animals no cloen les palpebres,
 e los malalts crexen de llur dolor.
 5 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 passàs.

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

Plena de seny, mon enteniment pensa
 com abtament lo laç d'Amor se meta;
 sens aturar, pas tenint via dreta;
 20 vaig a la fi si mercé no·m deffensa.

Il giorno ha paura di perdere il chiarore
 quando la notte viene e spande le sue tenebre;
 i piccoli animali non chiudono le palpebre
 e nei malati si accresce il dolore.
 5 I criminali vorrebbero durasse tutto l'anno
 perché i loro mali restassero coperti.
 Ma io che non ho uguali nel vivere in tormento
 e senza fare male, vorrei presto passasse.

E d'altra parte faccio di piú che se ammazzassi
 10 mille uomini giusti, senza alcuna pietà,
 ché l'ingegno intero io rivolgo a tradirmi;
 e non crediate che il giorno me ne liberi:
 tutta la notte lavoro rompendomi il pensiero
 per compiere di giorno il tradimento.
 15 Paura di morire o di vivere costretto
 non mi toglie la forza di aggredire me stesso.

Piena di senno, il mio pensiero trama
 come il laccio d'Amor vincente mettere;
 senza sosta, per la via dritta passo;
 20 vado alla fine, se pietà non mi salva.

XXIX

29

Sí com lo taur se'n va fuyt pel desert
 quant és sobrat per son semblant qui·l força,
 ne torna may fins ha cobrada força
 per destruir aquell qui l'ha desert,
 5 tot enaxí·m cové lunyar de vós,
 car vostre gest mon esforç ha confús;
 no tornaré fins del tot haja fus
 la gran pahor qui·m toll ser delitós.

Come il toro che fugge nel deserto
 se un suo simile lo vince e lo forza
 e non ritorna finché non ha la forza
 di distruggere chi lo ha diserto,
 5 così da te allontanarmi dovrò
 perché il tuo gesto ha turbato il mio slancio:
 non tornerò se non avrò curato
 la grande paura che il piacer mi levò.

XXXIII

33

Sens lo desig de cosa desonesta,
 d'on ve dolor a tot enamorat,
 visch dolorit, desijant ser amat,
 e par-ho bé que no us vull desonesta.
 5 Ço que yo am de vós és vostre seny
 e los estats de vostra vida casta;
 molt no deman, car mon desig no basta
 sinó en ço que honestat ateny.

L'enteniment a vós amar m'enpeny
 10 e no lo cors ab voler deshonest;
 tira'm a vós un amigable gest,
 ab sentir prim, qui desperta desdeny.
 Tant està pres lo meu enteniment
 per molta part del vostre que li alta,
 15 que m toll sentir e m fa la carn malalta
 d'un tal dormir que pert lo sentiment.

No cessarà lo meu equal talent,
 puy mou de part que no's canssa ni's farta,
 car l'esperit tot lo finit aparta:
 20 no és en cors lo seu contentament.
 De vós deman la voluntat guanyada,
 cella qui és en l'arma infinida;

Senza il desio di cosa disonesta,
 che dà dolore a quanti s'innamorano,
 vivo dolente, e desidero amore,
 ed è ben chiaro, non ti voglio disonesta.
 5 Ciò che io amo in te è il tuo senno
 e come è stata la tua vita casta;
 molto non chiedo: non va il desiderio
 se non a ciò che l'onestà abbraccia.

L'intendimento mi chiama ad amarti,
 10 e non il corpo con brama disonesta;
 mi tira a te un amorevole gesto,
 di fine senso, che disdegno risveglia.
 Tanto è preso il mio intendimento
 dal tuo largamente, che gli piace,
 15 che mi toglie il sentire e la carne mi ammala
 di un sonno tale che perde il sentimento.

Non finirà il mio volerti costante,
 mosso da un luogo che non si stanca o sazia,
 poiché lo spirito il finito scarta:
 20 non sta nel corpo il suo contentamento.
 Chiedo di meritare la tua scelta,
 quella che sta nell'anima infinita;

la part d'amor que pot ésser perida,
en lo meu cor no s'i troba sforçada.

25 Sí com lo foch creix la sua flamada
quant li són dats molts fusts perquè·ls aflam,
e ladonchs creix e mostra major fam,
com pot sorbir cosa que·l sia dada,
ne pren a mi, car ma voluntat creix
30 per los desigs presentats en ma pensa,
e, remoguts, seria·l fet·offensa,
car d'altra part ma voluntat no·s peix.

Mon pensament mostra que m'entristeix
quant entre gents estich mut e pensiu;
35 ladonchs Amor peix sos fills en lo niu
que dins mon cap és lonch temps que nodreix.
Cest és aquell voler sens negun terme,
per ço Amor de mi no·s partirà;
aquell·Amor qu'en nostra carn està
40 no met al cor lo no cansable verme.

Plena de seny, mon enteniment ferme
en ço que may amador lo fermà,
e si fallesch, ver·amor fallirà;
«mellor de tots» hauré nom si·m conferme.

e la parte di amore che può essere finita
nel mio cuore non trova assentimento.

25 Come il fuoco alimenta la sua fiamma
nutrito di gran legni da bruciare,
e dopo cresce e mostra maggior fame,
e può ricevere ciò che gli si dà,
succede a me, cui il volere cresce
30 di desideri presenti nel pensiero:
scacciarli ben sarebbe grave offesa,
ché non d'altro si nutre il mio volere.

Il mio pensiero rivela tristezza
quando fra gli altri sto pensoso e muto;
35 e Amore nutre i suoi figli nel nido,
che nella mente mia da tempo nutre.
Questo è un volerti senza limite alcuno,
dunque Amore da me non partirà;
e quell'Amore che nella nostra carne sta
40 non mette in cuore il verme infaticabile.

Piena di senno, il mio intendimento
fisso là dove amante mai fissò
e se fallisco, a fallire è il vero amore;
se mi ricambi, di «migliore» avrò il nome.

XXXIV

Tots los desigs escampats en lo món
entre les gents, segons for de cascú,
ab trenquat peu, a pas, van detràs hu,
qui és lo meu, e lonch temps ha que fon.
5 Sí com los puigs poran fugir al vent,
ma voluntat d'ell poria campar;
e hun loch ferm li cové d'esperar;
no·l pot minvar aquell mal pensament.

En remeyar no·m conech sentiment
10 si bé l'assaig he yo sperimentat;
per mon esforç pogra sser deliurat
d'una gran part de la dolor que sent.
Amor suplich que·m leix donar a·ntendre
lo sobresalt que de vós, dona, ·m ve,
15 entenent vós quin·obra fa dins me
e com sens mort yo no me'n puch deffendre.

Passar puch, donchs, sens honestat offendre,
mostrant virtut, com res no cast no vull;
si bé·l desig no casta pens·acull,
20 no·m trop en punt que res pens de vós pendre;
sos moviments negú pot esquivar
– servents no són de nostre franch juhý –;

34

I desideri, tutti, che nel mondo si spargono
tra gli umani, ognuno col suo modo,
vanno al passo, con piè tronco, dietro uno,
che è il mio, da tanto tempo in questo modo.
5 Come un poggio fuggire può dal vento,
il mio volere potrà scampare da lui;
ci vorrebbe rifugio in un posto protetto;
quel pensiero sbagliato già ridurlo non può.

Di rimediare non sento maniera
10 per quanto ne ho provato esperimento.
Se mi impegnassi, potrei liberarmi
di una gran parte del dolore che sento.
Supplico Amore che mi aiuti a far capire
il troppo piacere che mi viene da te,
15 e tu capisca come opera in me
e come, senza morte, non mi posso difendere.

Posso vivere dunque senza onestà offendere,
virtú mostrando, nulla non casto volendo;
benché non casti pensieri il desiderio accolga,
20 non mi trovo a pensare che prendo nulla da te;
le sue spinte nessuno può schivare
– schiave non sono del nostro arbitrio libero –:

donchs, com serà que jo fuja de mi?
Colpa no us tinch si forçat són d'amar.

25 Aquest amor tant se pot esforçar
que l'amador a mort farà venir;
¿on és l'om fort, potent a reestir
les passions que vol Amor donar?
E, donchs, ¿per què yo só desacordant
30 mostrar a vós la voluntat que us port?
Ma lengua té la vida e la mort;
lo meu voler no·m val essent bastant.

Sí com aquell qui està Déu pregant
que ploga fort sens lo temps nuvolós,
35 vull ser amat sens dar occassiós,
e no·s pot fer lo meu voler celant.
L'enteniment e calitat s'acorden
amar a vós en qui és llur semblança,
e los volers han gran desacordança:
40 contra rahó en tanta part discorden.

Lir entre carts, los escurçons no morden
ab tant fort mos com és lo de Amor;
si bé·ls morduts no passen tal cuyçor,
perden lo seny e les vistes exorben.

come riuscire allora a fuggire da me?
Se mi è forza di amare, verso te non ho colpa.

25 Questo amore si può sforzare tanto
che farà giungere l'amatore a morte;
chi mai è sí forte, solido a resistere
alle passioni che Amore vuole dare?
E perché allora in me sono discorde
30 nel mostrarti il volere che ho di te?
La lingua mia ha la vita e ha la morte:
bastando, non mi vale il mio volere.

Come colui che va pregando Dio
che piova forte, senza alcuna nuvola,
35 voglio essere amato senza dare il modo,
e non può avvenire se il volere nascondo.
L'intendimento e il valore fanno accordo
amando te, che sei loro sembianza,
ma i miei voleri hanno gran disaccordo,
40 e in tanta parte contro ragione discordano.

Giglio fra i cardi, le vipere non mordono
con denti tanto forti come quelli di Amore;
benché chi è morso non senta quel bruciore,
perde il senno e si accecano gli occhi.

XXXVIII

Si bé mostrau que mi no avorriu,
 ans vos altau de ma simpla paraula,
 e mos escrits no creheu ésser faula,
 e us plau de mi si algun hom bé·n diu,
 5 quant ymagín que per vós yo amar
 avorresch mi, que res no y fall d'entregue,
 en aquell punt tot mon bon voler negue
 puyes que vostr'alt no passa·n bé amar.

Conort bastant en mi no pusch pensar,
 10 e si per temps alguna part n'atench,
 serà per ço com part d'Amor tal prenh
 que·l sabrà mal si l'he deseparar;
 hauré Amor de mi despossehit,
 que per null temps tal servent cobrarà;
 15 aquest pensar conort me portarà:
 durarà tant com ser enfellonit.

Ço que deman mereix preu infinit;
 no·l vull haver ab res no merexent:
 l'ànima us do qu'és a Déu bell present,
 20 ella no·l plau haver lo cors jaquit.
 No us prech d'amor, mas que la'm demostreu;
 del qu'és en vós hauré singular grat;

38

Per quanto mostri di non rifiutarmi,
 anzi hai piacere del mio semplice parlare,
 e non credi che i miei scritti siano falsi,
 e ti piace se senti parlar bene di me,
 5 quando penso che devo per amarti
 rinnegare me stesso, che sono integro,
 allora nego il mio amore per intero
 se questo tuo piacere non rivela amore vero.

Non trovo in me consolazione che basti,
 10 e se ne penso qualche volta un poco
 è perché prendo una parte di Amore tale
 che ne avrò pena se io l'abbandono;
 mi sarei allora spogliato di Amore,
 che un servo tale non riavrà mai piú;
 15 questo pensiero mi consolerà,
 e durerà quanto dura la tristezza.

Quello che chiedo vuole un prezzo infinito;
 non voglio averlo se degno non sono.
 L'anima è tua, agli occhi preziosa di Dio;
 20 e a lei non piace il corpo in abbandono.
 Non amore ti chiedo, ma che lo dimostri;
 di ciò che è in te avrò unica grazia:

si bon voler me teniu amagat,
tant am lo mal ab què·l me amagueu.

25 Yo son ben cert que vós mi conexeu
e los tres temps de mi no ignoraui,
mos pensaments yo creu que sapiaui;
no us preheu, donchs, si no·m regonexeu.
Lo meu voler ab infinit s'acosta;
30 serà content del vostre, poch o molt:
donchs, envers mi no us cal anar d'escolt;
lo camí·s pla sens barranch ne gran costa.

Vostra valor tot quant pusch dar me costa,
no·m resta pus que·l viure dolorós;
35 dos grans contrasts de volers veig en vós:
mon viure us plau, de mort és la resposta.
Los hulls tinch cluchs, no conech nit ne jorn,
ne tinch hom prop qui del temps me avise,
ne sent res ferm ab què lo temps dividei;
40 ab tot açò ma pensa no pren born.

Lir entre carts, dins mi porte hun forn
cohent un pa d'una dolça sabor,
y aquell mateix sent de gran amargor;
tot açò·m pren deu hores en lo jorn.

se un vero amore a me tieni nascosto,
tanto amo il male con cui me lo nascondi.

25 Sono ben certo che tu mi conosci
e di me non ignori l'intero destino;
i miei pensieri tu li sai, io confido:
non ti lodare se non mi riconosci.
Il mio volerti è come l'infinito;
30 del tuo, poco o molto che sia, si appagherà.
Non ti serve una scorta per fare il cammino:
è piano verso me, senza fosso o gran costa.

E mi costa tutto quanto posso dare
il tuo valore: e non resta che un vivere penoso;
35 in te vedo due voleri in gran contrasto:
il mio vivere ti piace, di morte è la risposta.
A occhi chiusi, non so notte né giorno,
né vicino ho nessuno che mi avvisi dell'ora,
né a dividere il tempo sento nulla di certo;
40 ma il mio pensiero indietro non ritorna.

Giglio fra i cardi, dentro me porto un forno
che cuoce un pane di sapore dolce,
e lo stesso sento di amaro sapore;
tutto questo mi prende dieci ore per giorno.

XLVI

Veles e vents han mos desigs complir,
 ffahent camins duptosos per la mar.
 Mestre y ponent contra d'ells veig armar;
 xaloch, levant los deuen subvenir
 5 ab lurs amichs lo grech e lo migjorn,
 ffent humils prechs al vent tremuntanal
 qu'en son bufar los sia parcial
 e que tots cinch complesquen mon retorn.

Bullirà·l mar com la caçola·n forn,
 10 mudant color e l'estat natural,
 e mostrarà voler tota res mal
 que sobre si atur hun punt al jorn;
 grans e poch peix a recors correran
 e cerquaran amagatalls secrets:
 15 ffugint al mar, on són nudrits e fets,
 per gran remey en terra exiran.

Los pelegrins tots ensemps votaran
 e prometran molts dons de cera fets;
 la gran paor traurà·l lum los secrets
 20 que al confés descuberts no seran.
 En lo perill no·m caureu de l'esment,
 ans votaré hal Déu qui·ns ha ligats,

46

Compiano vele e venti i desideri,
 mentre faccio gli incerti cammini del mare.
 Maestrale e ponente vedo armarsi
 contrari; li soccorra scirocco con levante
 5 coi loro amici grecale e mezzogiorno,
 mentre umile invoco di tramontana il vento:
 che possa favorirli il suo soffiare,
 e che compiano, tutti e cinque, il mio tornare.

Bollirà il mare come pentola in forno,
 10 di natura lo stato e i colori mutando,
 e a tutte le cose parrà voler male
 che sopra gli si fermino un secondo;
 i grandi pesci e i piccoli alle tane
 correranno cercando nascondigli segreti:
 15 fuggendo il mare che li nutre e fece,
 per estremo rimedio alla terra usciranno.

Faranno voto i pellegrini in coro,
 prometteranno assai doni di cera;
 la gran paura darà luce ai segreti
 20 che non furono noti al confessore.
 E nel pericolo tu non cadrai dal pensiero,
 ma farò voto al Dio che ci ha legati

de no minvar mes fermes voluntats
e que tots temps me sereu de present.

25 Yo tem la mort per no sser-vos absent,
perquè Amor per mort és anul·lats;
mas yo no creu que mon voler sobrats
pusqua esser per tal departiment.
Yo só gelós de vostre scàs voler,
30 que, yo morint, no meta mi·n oblit;
sol est pensar me tol del món delit
– car nós vivint, no creu se pusqua fer –:

aprés ma mort, d'amar perdau poder,
e sia tots en ira convertit,
35 e, yo forçat d'aquest món ser exit,
tot lo meu mal serà vos no veher.
O Deu!, ¿per què terme no y à·n amor,
car prop d'aquell yo·m trobara tot sol?
Vostre voler sabera quant me vol,
40 tement, fiant de tot l'avenidor.

Yo son aquell pus estrem amador,
aprés d'aquell a qui Déu vida tol:
puy yo son viu, mon cor no mostra dol
tant com la mort per sa strema dolor.
45 A bé o mal d'amor yo só dispost,
mas per mon fat Fortuna cas no·m porta;
tot esvetlat, ab desbarrada porta,
me trobarà faent humil respost.

Yo desig ço que·m porà sser gran cost,
50 y aquest esper de molts mals m'aconorta;

di non ridurre la mia ferma scelta,
che tu mi sia in ogni tempo presente.

25 Temo la morte, che da te mi assenta,
perché Amore per morte torna in nulla;
benché non creda il mio volere vinto
essere possa da questa partenza.
Sono geloso del tuo volere scarso,
30 sí che, io morto, non mi metta in oblio;
questo pensiero basta a dispiacermi del mondo
– perché, noi vivi, non credo accadrà –:

che tu perda, io morto, il potere di amare,
e in lutto interamente sia rivolto,
35 mentre per me, costretto a questa assenza,
tutto il dolore sarà non vederti.
O Dio, perché in amore non c'è un termine,
e accanto a quello ritrovarmi solo?
Timoroso, fidando nel futuro,
40 saprei quanto mi vuole il tuo volere.

Io sono colui che è l'amante piú estremo,
dopo quello a cui Dio la vita toglie:
visto che vivo, il mio cuore non mostra
quanto la morte la sua estrema doglia.
45 Di amore al bene o al male sono pronto,
ma la Fortuna non me ne dà il caso;
ben sveglio, senza spranga alla porta
mi troverà con un'umile risposta.

Desidero ciò che potrà costarmi caro;
50 di molti mali sperarlo mi conforta.

a mi no plau ma vida sser estorta
 d'un cas molt fér, qual prech Déu sia tost.
 Ladonchs les gents no·ls calrrà donar fe
 al que Amor fora mi obrarà;
 55 lo seu poder en acte·s mostrarà
 e los meus dits ab los fets provaré.

Amor, de vós yo·n sent més que no·n sé,
 de què la part pijor me'n romandrà;
 e de vós sab lo qui sens vós està.
 60 A joch de daus vos acompararé.

E non chiedo di sottrarre la mia vita
 al piú feroce evento, che da Dio presto invoco.
 Così il mondo non dovrà prestare fede
 a ciò che Amore fa al di là di me;
 55 in atto si parrà la sua potenza
 e i miei detti coi fatti proverò.

Amore, di te ne sento piú di quanto so,
 ed il peggio di te mi resterà;
 piú ti conosce chi senza te sta.
 60 Al gioco e ai dadi ti comparerò.

XLIX

A mal estrany és la pena estranya
 e lo remey hauria sser estrany,
 e qui de fret mor, per entrar en bany
 haurà calor, si aygua freda·l banya;
 5 e si·l començ ve per mig, impossible
 lo mig segueix e la fi lo començ;
 ab forces tals Amor mi, amant, venç,
 que planament lo dir no m'és possible.

En contra mi Amor és molt horrible
 10 e tan plaent que m'à fet ser content,
 car davant mi tinch bé complit present
 e d'altra part me puny dolor terrible.
 Aquesta és una dolor novella
 que dins mon cap ha fet novella hobra,
 15 desassentant la mia pensa pobra
 que a ssos mals tenia sa jaella.

Amor en mi no fa gran maravella,
 ffermant ses leys en temps passat posades;
 mas per lonch temps eren ja oblidades:
 20 per mi Amor son poder torna·n sella;
 e sí com Déu miracles volch mostrar
 perquè·ls juheus fermament lo creguessen,

49

A strano male va una pena strana
 e il rimedio dovrà essere strano,
 e chi muore di freddo, entrando in acqua
 sentirà caldo, se acqua fredda lo bagna;
 5 e se l'inizio comincia dal mezzo,
 non può seguire il mezzo e la fine l'inizio.
 Con forze tali, amando, Amor mi vince
 che pianamente il dire mi è impossibile.

Contro di me Amore è proprio orribile,
 10 piacendomi tanto che mi ha fatto contento:
 un bene perfetto ho davanti presente
 e mi punge d'altrove un dolore terribile.
 E questo è un dolore nuovo
 che nuove cose ha portato alla mente
 15 dando un percorso al mio pensiero povero
 che nei suoi mali giaceva raccolto.

Amore in me non fa gran meraviglie
 confermando le leggi del tempo passato,
 ma da gran tempo ormai dimenticate:
 20 Amore per me restaura il suo potere;
 e come Dio volle offrire miracoli
 perché gli Ebrei fermamente credessero,

ffahent parlar los muts e que·ls cechs vessen,
Amor li plau que perda lo parlar.

25 Envers alguns açò miracle par,
mas si·ns membram de Arnau Daniell
e de aquells que la terra·ls és vel,
sabrem Amor vers nós què pot mostrar.
Cella que am en equal de la vida,
30 mostre·vorrir en fets y en continent:
quant li só prop, é d'ella sbaÿment,
ab continent de aver·l·avorrida.

Dins en mi sent una força·nfinida,
tant qu·és pus fort que lo desig d'Amor;
35 cascun d'aquests d'Amor pren sa favor,
mas egualment entr·éls no és partida;
car mon desig no basta fer menaces
a la gran por qui·l bat fort e·l castigua;
d'aquesta és Amor tan gran amiga
40 que toll poder al desig de sos braces.

Lir entre carts, Amor no té pus laces
que·m tinguen pres, si de aquests escape;
ungles no té ab què ma carn arrape,
mas dorm segur de present en sos braces.

facendo parlare i muti e che i ciechi vedessero,
Amore vuole che io perda il parlare.

25 Un miracolo pare a qualcuno,
ma se di Arnaut Daniel ci ricordiamo
e di quelli per cui la terra è un velo,
sapremo Amore in noi che può mostrare.
Quella che amo come amo la vita
30 mostro di odiare nei gesti e in contegno:
di lei turbato, quando accanto le sto
come uno che l'odia mi contengo.

Dentro me sento una forza infinita,
tanto piú forte del desiderio d'Amore;
35 ciascuno prende di Amore il favore,
ma inegualmente fra loro è diviso;
perché il mio desiderio non basta a minacciare
la grande paura che lo batte e punisce;
di questa è Amore cosí grande amico
40 che toglie al desiderio il potere delle braccia.

Giglio fra i cardi, Amor non ha piú lacci
che mi leghino vinto, se io da questi scappo;
unghie non ha per straziarmi la carne,
ma dormo ora sicuro nelle sue braccia.

LVI

Ma voluntat, amant-vos, se contenta,
 havent desig de possehir la vostra;
 e só content de tal com se demostra.
 Lo freturós desig prech Déu no senta,
 5 si bé d'amor terme no pusch atényer
 en aquell loch on amadors conexen:
 lur gros desig complit, d'amor se lexen,
 e yo ladonchs me sent d'amor estrényer.

Amor no·l cal gemechs ne sospirs fényer,
 10 veent penjar son estat prim en l'ayre;
 cantar no deu ab alegre becayre,
 mas ab bemols alegria constrényer.
 Sol en nós dos Amor se manifesta,
 e nós vivents, no li fallirà casa;
 15 e si del món és nostra vida rasa,
 tolrrà favor a recort d'altra gesta.

Lo meu delit no cab en nulla testa,
 ne pot muntar ma glòria·n pus alt signe,
 pus no·m defall sinó que Déu consigne
 20 que fermetat me sia·n favor presta.
 E si és ver que déu sia Fortuna,
 suplich-lo molt repose son offici:

56

Il mio volere amando te si appaga
 avendo desiderio di possedere il tuo;
 e mi appago del modo in cui si mostra.
 Io prego Dio di non sentire brama;
 5 benché di amore il termine non posso attingere
 in quel luogo che gli altri amanti sanno,
 che il desiderio sfamano e si svincolano
 da amore: io me ne sento stringere.

Non finge Amore gemiti e sospiri:
 10 il suo corpo leggero è disegnato nell'aria;
 non deve cantare con l'allegro bequadro,
 ma dare coi bemolle un posto all'allegria.
 Solo in noi due l'Amore si rivela,
 e, vivi noi, non gli mancherà casa;
 15 e se sarà dal mondo la nostra vita rasa,
 avrà valore di fronte ad altre gesta.

Il mio piacere non sta in alcuna testa
 né gloria può salire su una meta piú alta;
 di piú vorrei soltanto che mi conceda Dio
 20 che la fermezza sia a mio favore presta.
 E se è vero che la Fortuna è un dio,
 la prego molto che posi dal suo uffizio:

l'alt derrocar me par terrible vici,
fahent morir dos cors en vida una.

25 Tot simplament e sens dolor alguna
visch en delit ab ma voluntat solta,
que lo cor fosch qui la tenia·nbolta,
clar posseech, fent-me lum sol e luna;
e no y veig àls que pur·amor entrega
30 si transportant en la persona·mada;
res no·m defall a vida contentada,
la mà de Déu a mi res no denega.

Volgra sser orb, faent Fortuna cega,
perdent lo pas on tan alt m' à fet metre,
35 e si del loch aquell me fa remetre,
en aquest temps la mort me regonega.
Ans que·ls costats senten la dura terra,
en est espay ma vida pendrà terme;
lo meu estat ab la mort lo conferme:
40 perdent aquell, de la mort me plau guerra.

Lir entre carts, en l'espay de la terra
no y ha delit que dure ne contente;
sols és lo meu, que no vull que s' aumente;
mas del durar, quant hy pens, dol m' aferra.

ciò che è alto distruggere è un terribile vizio,
dando morte a due cuori in vita una.

25 Semplicemente e senza alcun dolore
vivo felice, e libero è il volere:
il cuore oscuro che lo aveva avvolto
possiedo chiaro, sotto il sole e la luna;
e altro non vedo a colmare il puro amore
30 se non trasfondersi nella persona amata.
Nulla mi manca a una vita appagata,
nulla mi nega la mano di Dio.

Cavatemi un occhio per accecare la sorte
e perdere la via che mi ha portato in alto;
35 ma se da qui dovessi indietreggiare,
in quell'istante la morte mi conosca.
Prima che il fianco mio prema la terra,
in questo spazio la vita abbia fine;
confermi qui il mio stato la morte,
40 e se lo perdo, di morte amo la guerra.

Giglio fra i cardi, nello spazio della terra
non c'è piacere che duri e che appaghi;
tolto il mio, e non chiedo che aumenti.
Ma il lutto del durare, a pensarci, mi afferra.

LXXVIII

No quart avant ne membre lo passat:
 un punt estret guarda mon pensament;
 no quart la fi, tenint mon seny torbat
 per lo voler affectat al present.
 5 No solament colpa del mal oblit,
 ne la tristor ne·l dan que me'n vendrà:
 passionat per hun present delit,
 no·m jaqueix temps per veure·l que serà.

Ja no conech mon dan ho mon profit,
 10 per què·l voler en res no dubtarà;
 qui·m da consell, de seny es defallit,
 hoynt de mi lo que hoyr porà.
 Quant ma rahó féu contrast al voler,
 per aquell fon sobrada en la fi;
 15 d'ella senyal en mi no·s pot saber:
 voler vencé, rahó de mi fugí.

Mon pensament és en vós mes qu'en mi,
 e mon delit per vós passa primer;
 jamés aquell ans que vós yo sentí:
 20 ma voluntat a mi troba derrer.
 Yo son content si veig contenta vós,
 e tant en mi aquest desig és gran,

78

Non guardo avanti, dimentico il passato:
 un punto stretto guarda il mio pensiero;
 non guardo mete, la mente turbata
 da un desiderio aggrappato al presente.
 5 Non rimuovo soltanto la colpa del male,
 la tristezza e il danno che ne avrò:
 nella passione del piacere presente,
 mi manca il tempo per vedere che sarà.

Piú non conosco il mio danno o il vantaggio
 10 perché il volere in nulla esiterà;
 chi vuol darmi consiglio è forsennato,
 ascoltando da me ciò che io dico.
 Quando ragione si oppone al volere,
 da questo infine restò sopraffatta;
 15 in me non se ne può vedere traccia:
 voler vinse, ragione mi fuggí.

Il mio pensiero è in te prima che in me,
 e il mio piacere da te passa per primo;
 mai l'ho sentito io prima di te:
 20 il mio volere trova me secondo.
 Io mi appago se vedo te appagata,
 e questo desiderio è grande tanto

que·l sentiment és perdut de mon cos
fins que·l voler vostre·s va sadollan.

25 Delit no sent la vostra carn toquan,
tant mon voler del vostr·és desijós:
tal passió d'açò·m veig al davan,
que lo meu cor ne resta tremolós;
e tant desig que assats me ameu,
30 que no·s pot fer me basteu contentar;
e si m'acost a vós veure poreu
que mon esforç és menys, per mass·amar.

No ymagín de mi us pusquau altar,
car dintre mi yo creu que no veheu;
35 pens que no bast plaure-us al practicar,
e muyr de por que de mi us contenteu.
E quant d'algú, de sa virtut m'acort,
o d'alguns béns, o que sia molt bell,
lo qu·en mi fall pens que us ve al recort,
40 e desijau tot quant és en aquell.

A tot quant por ateny ab son mantell,
tem lo meu cor, fent-se franch a la mort;
cas no ymagín que no·m faça volpell,
y el cert no crech e que·n fes Déu report.
45 Quant me cuyt ser ab vós en millor punt,
sens algun cas mude d'oppinió;
distinctament mon ésser no apunt;
a mal he bé, cerqant, trobe rahó.

Lo turmentat tem present passió
50 que met oblit al mal de ser defunt.

che il sentire è perduto del mio corpo
fino a che la tua voglia non è sazia.

25 Toccandoti il corpo non sento piacere,
tanto desidero il tuo desiderio.
Di ciò la passione mi vedo davanti
cosí che il mio cuore rimane tremante.
E del tuo amore ho un desiderio tale
30 che a contentarmi non basterà mai.
Se mi avvicino a te potrai vedere
che ho meno slancio per il troppo amare.

Ti immagino di me comunque inappagata
perché dentro vedermi non puoi;
35 penso di non piacerti in amore abbastanza,
e del mio farti contenta temo a morte.
E quando vedo un altro, di valore
o di beni, o bellezza eccezionali
penso che senti quel che manca in me,
40 e che desideri tutto ciò che è in lui.

Quanto paura copre col suo manto
teme il mio cuore, esponendosi a morte;
mi rende vile tutto ciò che penso;
non credo al certo né che Dio lo attesti.
45 Quando sono con te nel miglior punto,
senza motivo cambio orientamento;
la mia vita non so puntare con chiarezza:
al male e al bene trovo un fondamento.

Chi soffre teme la passione presente
50 cosí che scorda il male della morte.

En semblant cas a mi conech que só:
 fugint dolor, en major dolor munt.
 Tant de present me passion·Amor,
 que yo pratich molt qu·en amor me nou,
 55 e, conexent, me'n resta gran dolor,
 com lo meu puny en matar mi se mou.

O foll·Amor, conciença·m remou
 que diga·ls mals de vós e lo fals bé;
 lo desperat no serà menys de fe
 60 y a molt mesquí no·l fareu portar jou.

Mi riconosco in uno stato uguale:
 fuggo il dolore, e in piú dolore torno.
 Tanto al presente mi tormenta Amore
 che faccio molto che in amore mi nuoce;
 55 sapendolo, mi resta un gran dolore,
 mentre il mio pugno mi colpisce a morte.

O Amore folle, la coscienza mi spinge
 a dire i tuoi mali e il falso bene:
 si crederà così a chi è disperato
 60 e molti infelici non farai tuoi schiavi.

LXXXII

Quant plau a Déu que la fusta peresqua,
 en segur port romp àncores y ormeig,
 e de poch mal a molt hom morir veig:
 null hom és cert d'algun fet com fenesqua.

5 L'ome sabent no té pus avantatge
 sinó que'l pech sol menys fets avenir.
 L'esperiment y ells juhís veig fallir;
 Fortuna y Cas los torben llur usatge.

82

Quando a Dio piace che un legno perisca
 spezza in porto sicuro ancore e ormeggi,
 e di minimi mali vedo molti morire:
 nessuno sa mai come un fatto finisca.

5 Il sapiente non ha nessun vantaggio
 se non che l'uomo rozzo prevede meno fatti.
 L'esperienza vedo fallire, e il giudizio;
 Fortuna e Caso ne turbano l'usanza.

LXXXVI

Si·m demanau lo greu turment que pas,
 és pas tan fort que·m lleva·l dir què passe,
 y és d'admirar, passant, com no·m trespasse,
 ingratitut portant-me·l contrapàs.
 5 May retrauré de vostr·amor un pas,
 puix en seguir a vós, honesta, medre;
 y si rahó me fa contrast, desmedre,
 y és-me lo món, sens vós, present escàs.
 Passe, penant, un riu de mort lo dia,
 10 y en ser per vós, me dol fer curta via.

86

Se mi chiedi del grave tormento che passo,
 è un passo sí forte che mi leva il dire che passo;
 ed è strano che, passando, non trapassi,
 se ingratitudine mi porta al contrappasso.
 5 Non ritrarrò dall'amarti mai un passo,
 se dietro a te, gentile, acquisto merito,
 e demerito se ragione mi urta il passo.
 Mi è il mondo senza te un presente vano.
 Tutti i giorni, soffrendo, passo un fiume di morte;
 10 mi duole, se è per te, che sia corta la strada.

XCVIII

98

Per lo camí de mort é cercat vida,
 on he trobat moltes falsses monjoyes;
 quasi guiat per les falses ensenyas,
 só avengut a perillosa riba,
 5 sí co·l malvat qu·en paradís vol cabre
 e ves infern ab cuytat pas camina,
 y axí com cell qui de Migjorn les terres
 va encerquant per vent de Tremuntana.

Gran és mon dan, segons ma complacença;
 10 seguons lo ver, és poch lo meu dampnatge.
 Yo pert delit, havent ab dolor liga,
 e tal com fon, plach molt a ma natura;
 en mi no pusch trobar àls sinó perdre,
 e de mon bé, si bé u vull, no m'alegre.
 15 Lo perdre sent, perquè, perdut dolç hàbit,
 del bé vinent no·m trob certa fiança.

Axí com l'om, per molta fe que haja,
 lex·ab dolor esta vida mesquina,
 perquè no sent los delits de l'Altisme
 20 e sent aquests qu·en esta vida lexa,
 ne pren a mi que·l delit d'amor lexe
 ab tal dolor que no ssé on pot cabre;

Per cammino di morte ho cercato vita,
 trovandoci spesso dei falsi segnali;
 e quasi guidato da tracce sleali,
 venuto sono a perigliosa riva,
 5 come il malvagio che al paradiso aspira
 e con passi leggeri si avvia all'inferno,
 e come colui che le terre a Mezzogiorno
 cerca seguendo di Aquilone il vento.

Grande mi è il danno, in confronto al piacere;
 10 ma di fronte al vero, è poco il mio dannaggio.
 Il piacere lo perdo e, legato al dolore,
 per come fu compiangio la mia indole.
 In me non trovo che ciò che si perde,
 e del mio bene, pur voluto, non mi allegro.
 15 Il perdersi sento, se, perso quell'abito dolce,
 fiducia in me non trovo del bene che verrà.

Come a colui che, per quanta fede abbia,
 lascia con pena questa vita misera,
 perché i piaceri celesti non li sente
 20 e sente questi che lascia in questa vita,
 succede a me che dai piaceri d'amore mi stacco
 con pena tale che non so che la contenga;

ab molta por esper lo rahonable,
perquè no ssé com lo sentiré plaïble.

25 Sí com aquell qu'entrar vol en batalla
e troba's cor ans que la sperimente,
e quant se veu ésser prop de l'encontre,
per gran paor fug, mostrant les espatles,
ne pren a mi qu'en contr·Amor m'esforce
30 fins a venir a fer-ne l'estret compte,
e quant só prop de aquell apartar-me,
com a vençut yo abandon mes armes.

Dubtar no·m cal si·m són fetes metzines;
ab algun·art són preses mes potences:
35 per son voler tot home del món ama,
y amar no·m plau e d'amor són mes obres.
Per los cabells a mi sembla que·m porten
a fer los fets que Amor me comana;
si·n vull fugir, portar no·m poden cames:
40 en tal contrast la mia vida penja.

Aquell dolç tast c·ab si l'acordant tasta,
no és en mi, mas dolor del discorde.
Qui no·s amat y amor d'altre cobeja,
no sent gran mal, puys un terme desija.
45 Yo son aquell qui·n res del món no·m ferme;
yo am a qui no mereix que yo l'ame,
e d'altra part veig obres en contrari:
de vida y mort he certana paraula.

A tot mesquí un gran bé no li minva,
50 ço és, haver de mort un molt poch dubte;

con gran paura attendo a ciò che è saggio,
perché il piacere a sentirvi non riesco.

25 Come uno che in battaglia vuole entrare
e ne ha il coraggio prima di provarlo,
e quando si vede vicino alla mischia
terrorizzato fugge, mostrando le spalle,
succede a me che lotto contro Amore
30 con l'intenzione certa di affrontarlo,
e quando di salvarmi sono al punto,
abbandono come un vinto le mie armi.

Non c'è dubbio: ho subito un incantesimo;
le mie virtù sono state stregate.
35 Se per scelta amano gli altri nel mondo,
a me non piace amare, e con amore agisco.
Per i capelli mi sento trascinato
a fare ciò che Amore mi comanda;
se voglio fuggirne, le gambe non mi reggono:
40 in questo contrasto la mia vita è sospesa.

Quel dolce gusto che in accordo si gusta
non trovo in me, ma la pena del discorde.
Chi non è amato e l'altrui amore cerca
grande pena non sente, perché un fine desidera.
45 Io son colui che in nulla trova pace
nel mondo; io amo chi non merita che l'ami.
E d'altra parte vedo ogni azione al contrario:
di vita e di morte porto parola certa.

Ai sofferenti un gran bene non manca:
50 di morte avere assai piccolo dubbio;

d'aquest gran bé yo no ssé on té casa:
 no trob rahó per què viure desige.
 En contr·Amor aytant yo no m'esforce
 que don oblit en algun bé seu ficte,
 55 n·él m'és bastant, sí com d'abans, complaure;
 yo só·n l'estat lo qual deu tot hom tembre.

Font són mos ulls d'aygua dolça y amargua,
 perquè·n dolor y ab delit aquells ploren,
 car una és la dolor delitable,
 60 l'altr·ab aquell poch ne molt no·s companya.
 Com ne per què, saber açò com passa,
 no ssia yo lo deïdor o mestre,
 tan solament a ben sentir o baste.
 Vinga·l juhý als qui d'amor més saben!

65 Cascuna part de si·m dóna creença;
 tant que no ssé rahó que la desfça;
 Amor de ssi gran rahó m'à donada,
 e si desam, no·m sia dada colpa.
 Ja los meus fets rahó d'ome no·ls porta;
 70 als fets és dat tot quant a mi segesca;
 a res a fer a mi és tolt l'arbitre,
 no·m trob res franch, sinó la sola pensa.

O foll·Amor!, les dolors costumades
 vénen, per temps, que no donen congoxa;
 75 s·axí no fos, ja no serien hòmens.
 E per què, donchs, aquest hús en mi·s trenca?

di questo bene grande non conosco la casa
 e non trovo ragioni per volere la vita.
 Contro Amore abbastanza non mi batto
 da mettere in oblio i suoi falsi beni,
 55 né mi contenta piú, come già un tempo:
 sono nel punto che ciascuno teme.

Sono fonti i miei occhi di acqua dolce
 e amara: in duolo piango e con piacere,
 poiché una parte è piacevole dolore,
 60 e di quello non è l'altra mai compagna.
 Come e perché questa cosa mi accada
 io non so dirlo e insegnarlo non so;
 so solo che è cosí e che lo sento.
 Venga a spiegarlo chi di amore piú sa!

65 Ciascuna parte mi fa certo di sé,
 da non avere argomenti che la neghino;
 con gran ragioni Amore mi ha persuaso
 e se disamo, non mi sia data colpa.
 I miei atti non vengono dall'umana ragione:
 70 al fato è affidato tutto ciò che accadrà;
 la scelta mi è tolta delle cose che faccio,
 e solo nel pensiero trovo in me libertà.

O Amore folle! I dolori consueti
 arriva un tempo che non danno angoscia;
 75 se non venisse, umani non sarebbero.
 Perché si è spezzato questo uso in me?

CII

102

¿Qual serà·quell que fora si mateix
 farà juhí, puys si no sab jutjar?
 Sa passió no sabrà estimar
 quanta·s ne qual, ne si minva o creix.
 5 ¿Qual és lo foll que stime res de ssi,
 puys lo voler no sab on li darà?
 Son mal vinent no sab com lo sentirà,
 lo que sofrir no sab de fi en fi.

10 Traure no·s pot d'aver nom de mesquí
 qui son voler l'à en tal part lançat
 que no sab com ama o és amat:
 d'och o de no no pot fer bon juhí,
 e passa molt dolrossa passió,
 que·n pert dormir e se·n veu alterat;
 15 en hun instant se troba reposat,
 que·l par jamés vendrà en tal sahó.

Sí com aquell qu·en la mar té maysó
 e d'aquell·art se té per molt sabent,
 e veu tal temps fora d'esperiment
 20 qu·, a son juhí, és contra la rahó,
 e va en part on per null temps no fon,
 e veritat sa búxola no·l diu:

Chi darà mai giudizi al di fuori di sé
 se giudicare se stesso non sa?
 La sua passione stimare non saprà
 quanta e qual è, e se cala o va in alto.
 5 Chi è il folle che di sé presuma nulla
 e la voglia dove lo porti non sa?
 Non sa del male che viene il sapore,
 i confini non sa del suo dolore.

10 Non negheremo il nome di infelice
 a colui che la voglia ha trascinato
 dove non sa come ami o sia amato:
 né sí né no può dire con giudizio,
 e vive grande pena dolorosa,
 e perde il sonno e si vede cambiato;
 15 di colpo poi si trova riposato
 non credendo dov'era di tornare mai piú.

Come colui che nel mare abbia casa
 e in quell'arte si tenga per sapiente,
 ed ecco vede un tempo fuori dall'esperienza,
 20 che a suo giudizio è contro la ragione,
 e va in un posto dove mai era stato,
 e il vero piú la bussola non dice:

de tot quant féu e dix allí·s desdiu,
com creu ses leys que natura confon;

25 sí quart lo temps present e lo que fon:
de nou creat me par que m'haja Déu.
Mos apetits e lo pensament meu
cambi han pres, no sé com ve ne d'on;
car en amar fuy tot del sperit
30 e no·l me sent, e sent en mi amor.
Si no amàs, no sentria dolor:
lo mal d'amor menciona delit.

Per contemplar fuy en lo món exit,
pensant los béns e lo gentil voler
35 d'aquella·n qui mon voler e saber
eren lançats sens haver-ne despit.
No·m cal dir pus, car en passats escrits
he sats parlat d'Amor e de sos fets
e descuberts molts amagats secrets,
40 los quals en mi són de present fallits.

Mos bells volers són de present finits:
solament am de un·amor brutal
que passa·n mi en l'espirtual
forçadament, com arma y cors units.
45 Axí m'és nou aquest mal sentiment,
com si amat yo per null temps agués;
tots los costums d'amor veig al revés,
en poca part han semblant aparent.

Parlat he ja, sens clar coneximent,
50 d'aquest'amor, perquè·n mi tant habita;

tutto quel che fece e disse ora disdice,
credendo che natura le sue leggi confonda;

25 cosí guardando il presente, e il passato,
di nuovo creato mi sento da Dio:
le mie voglie ed il pensiero mio
sono cambiate, e non so come o da dove,
e se amando ero stato solo spirito,
30 piú non lo sento; e sento amore in me.
Se non amassi, non sentirei dolore:
il piacere è chiamato dal male d'amore.

Per contemplare sono nato al mondo,
pensando i meriti e il volere nobile
35 di donna a cui il sapere e il mio volere
ebbero slancio, senza averne dispetto.
Dire altro non serve, se nei passati scritti
molto ho parlato d'Amore, e dei suoi atti:
ho rivelato i suoi segreti arcani,
40 che sono in me al presente dileguati.

Sono i buoni voleri al presente finiti:
amo soltanto di un brutale amore,
che in me trascorre nello spirituale
forzatamente, come al corpo è unita l'anima.
45 Mi è nuova dunque questa mala voglia,
come se amato non avessi mai;
i gesti d'amore li vedo sconvolti:
in poco al già noto somigliano ormai.

Ho già parlato, senza chiara conoscenza,
50 di questo amore, che in me tanto abitò,

mas l'altr·amor honesta la té strita
 que no·n sentí sinó hun moviment.
 Mas he sentit qu'en est·amor del cors,
 temps discorrent, l'ànim·n pren sa part,
 55 e mescla-s'·i hom, sens haver esguart,
 d'on se penit e mostren-ho sos plors.

Moltes veus és que yo sent mon repòs,
 tant quant al cors, puys fartament ateny;
 mas l'apetit a més delit m'empeny
 60 e troba carts per voler cullir flos.
 Molt hom és bo per ésser un catiu,
 que per senyor no valrria hun clau;
 axí Amor és bo, si·n loch baix jau,
 e mal si vol fer del cors mort hom viu.

65 Sí com aquell qu·ab flaca barca·n riu
 pesca son peix e viu sats cabalós,
 mas per esser de béns pus abundós
 entra·n la mar e no y espera stiu,
 ne pren aquell qui ama dona vil
 70 e l'és plaent tan com toca la carn:
 si més ne vol, prenga's de ssi escarn;
 si n'és forçat, vaga's negar al Nil.

Aquell·amor deu ser tenguda vil
 que null delit aporta·n lo report;
 75 en molt breu temps passa lo seu deport,
 mal criminós ha e delit civil.
 Qui ama carn e l'ànim·avorreix,
 obra e tanch sos ulls, cloent l'oir,

ma l'altro amore, onesto, lo annullò,
 da non sentirne che un movimento.
 Però ho sentito in questo amore del corpo,
 nel tempo, che una parte prende l'anima,
 55 e ci si mescola, senza averci sguardo;
 poi se ne pente, e lo mostra il suo pianto.

Molte volte in me sento il riposo,
 quanto il corpo raggiunge sazieta;
 ma una voglia mi spinge a piú piacere,
 60 e trova cardi volendo coglier fiori.
 Molti son fatti per essere schiavi,
 e da signori non valgono un soldo;
 cosí è buono Amore se in basso luogo ha stanza,
 e non se vuol far vivo un corpo morto.

65 Come colui che con piccola barca
 pesca in un fiume e vive senza affanni,
 ma per cercare guadagni piú abbondanti
 si mette in mare e non aspetta estate,
 cosí accade a chi ama donna vile
 70 e gode quanto la sua carne tocca.
 Se ne vuole di piú, prenda scherno di sé;
 se ne è trascinato, che si anneghi nel Nilo.

Va ritenuto vile quell'amore
 che nel ricordo non porta piacere;
 75 in breve tempo passa il suo diletto,
 – male colpevole e piacere effimero.
 Chi ama la carne e l'anima disprezza
 gli occhi apra e chiuda, serri le orecchie,

car per aquells dolor ha de sentir,
80 e són aquells d'on amor se nodreix.

Aquest amor ses forces afluqueix
si primament enquesta se'n fa'l món;
si ls amadors an esguart al que fon
y als altres temps, dolor, sens amor, creix.
85 Amants voler ferm y als altres honest,
pensant açò, qui és que no s'espant?
¿Qual dona és que no sia dubtant
ella y amar, si d'ells serà enquest?

¡O trist d'aquell que un cors desonest
90 ama, forçat, e fer honest lo vol!
Dia·bciach per solemniat col,
mas no del tot d'ignorança's conquest,
ans sab que may fartà la sua fam,
desvergonyat a dar e pendre larch;
95 no y ha bocí que li pareg·amarch:
què's deu pensar de les pomes del ram?

D'altre que mi no puch haver just clam;
lo meu delit és qui m'à decebut;
trobat só pres ans que regonegut,
100 no pas tot mí, car no·m plau que yo am;
ans, sinó tant com fora seny romanch
e sentiment, contínuu dolor pas;
partit me trob com si hom me serràs:
si·m vull aunir, lo cor me trob sens sanch.

105 Hoït he dir que per ésser pus franch
a perdonar sent Per·al peccador,

perché da quelli sentirà dolore,
80 ed è di quelli che si nutre Amore.

Questo amore allenta le sue forze,
se nel mondo indaghiamo con finezza;
se gli amanti al passato e agli altri tempi
guardano, il dolore, non l'amore, cresce.
85 Amanti costanti e agli altri onesti,
questo pensando, chi non si spaventa?
Quale donna sarà senza sospetto,
lei ed Amore, a farne buona indagine?

Tristo colui che un corpo disonesto
90 ama, forzato, e farlo onesto vuole!
Glorioso crede un giorno dissacrato;
ma l'ignoranza tutto non lo ha preso
e anzi sa che mai sazia la sua fame,
senza vergogna a dare, a prendere avido;
95 non c'è boccone che gli sembri amaro:
che penserà di quei pomi sul ramo?

D'altri che me a ragione non mi lagno:
a tradirmi è stato il mio piacere;
mi scopro preso, senza conoscenza:
100 non tutto me, e infatti amare non mi piace,
e tolto quando rimango senza senno
e sentimento, dolore sempre passo;
scisso mi trovo come mi segassero:
se voglio unirmi, il cuore è senza sangue.

105 Ho sentito che per rendere piú aperto
san Pietro a perdonare il peccatore,

Déu permeté que vengés en error,
mostrant-li com lo sancer pot ser manch.
Tot enaxí de mi Déus ha permés
110 que ame tal que no·s gose bé dir,
per què jamés me pusqua·nfellonir
en contr·algú que d'amor sia pres.

Tan clarament partit me viu jamés,
no fon en mi tan maniffest contrast,
115 car ma carn sent son apropiat past,
e res tan fer a m·ànima no és.
Grat e desgrat en mi han trobat loch,
e cascú d'ells ha trobat tot son alt:
m·arm·à·ncontrat lo seu propi desalt,
120 ma carn en res de tan bon grat se moch.

Ayguà no tinch per apagar est foch,
e majorment si prop estar-li vull;
sos deffensós són lo toch e mon ull,
l'aurella és que li fa mortal joch;
125 car tot quant hoig en ira o retorn
e·n fastig gran de mi e molt menyspreu,
com veig mon cor qu'en tal amar ss'aseu,
que mal se'n diu cascun·ora del jorn.

Axí com cell que·ll cap té dins calt forn
130 y el cors lançat sobre llit fresch o moll,
aquest delit la dolor no li toll,
ans passa·n ell menys de sentir sojorn,
ne pren a me, car si en ella pens
algun delit, gran dolor consequesch;

Dio permise che cadesse in errore,
mostrando come chi è integro sbaglia.
In modo uguale mi ha concesso Dio
110 di amare in forma che non posso dire,
cosí che mai io possa infierire
contro chiunque sia preso da amore.

Sí chiaramente scisso non mi sono mai visto,
in me il contrasto mai fu cosí chiaro:
115 sente il mio corpo quel pasto che è suo
e nulla all'anima è altrettanto atroce.
Piacere e dispiacere in me han trovato posto
e ciascuno il suo culmine ha trovato:
l'anima mia ha incontrato il suo disgusto,
120 null'altro il corpo segue con tale slancio.

Acqua non ho a esaurire questo fuoco,
e ancora meno se vicino voglio stargli;
in sua difesa stanno il tatto ed i miei occhi,
e fanno le orecchie un gioco mortale:
125 rivolgo in rabbia tutto ciò che odo,
in nausea e in disprezzo di me stesso,
quando vedo il mio cuore fissato in questo amore
che a ogni ora maledice se stesso.

Come a colui che ha il capo in un forno rovente
130 e il corpo steso in letto fresco e molle
questo piacere il dolore non toglie,
e anzi in lui trascorre senza dargli sollievo,
accade a me, che se in ella penso
algun piacere, piú dolore ottengo;

135 son antich mal a mi és un mal fresch,
preant-me poch com d'amar no·m defens.

Foch crem ma carn, e lo fum per ensens
vaj·als dampnats per condigne parfum!
Mon esperit trespàs de Lete·l flum
140 perquè de res de aquest món no pens!
Car per haver delit, dolor atench,
puys ne vull més que lo toch no·m promet;
passant avant, mon delit és desfet,
e pas dolor fins que aquell restrench.

145 Quant en desig d'èsser amat m'estench,
yo sent dolor mesclat d'un fret e calt,
car no·s pot fer e conech mon default.
D'ací scapant, en peyor punt me prenh:
mire son cors e totes ses fayçons,
150 e veig algú qui l'ha conquest sens cost;
com pus yo am, a dolor me acost;
ladonchs desig sa carn per als lleons.

Tot quant yo pens me porta passions,
e sens penssar poch delit s'aconsech;
155 menys que d'un bou lo meu delit conech,
car mentre·ll prenh lo·m torben passions;
car tant com és plaent e de mon punt,
d'aquell delit una dolor me'n ve,
penssant qu'en tal ab l'altr·ella vengué
160 e que y vendrà, si no li só ajunt.

O Déu! ¿Per què justat és en un munt
tan gran voler ab avorriment tant?

135 il suo antico male è per me un male fresco:
e spregio me, che da amore non mi schermo.

Bruci il fuoco la mia carne, e il fumo
come incenso ai dannati sia degno profumo!
Il mio spirito passi il fiume Lete
140 così che nulla piú di questo mondo pensi!
Per cercare il piacere, trovo infatti il dolore:
ne voglio piú che il tatto non prometta;
procedendo, il piacere è disfatto
e sofferente resto finché non lo riafferro.

145 Quando mi apro al desiderio di essere amato,
sento un dolore misto di freddo e di caldo;
ma non può essere, e conosco il mio errore.
Di lí fuggendo, trovo un posto peggiore:
guardo il suo corpo e tutte le sue forme,
150 e vedo chi lo ha avuto senza costo.
E se piú amo, al dolore mi accosto:
desidero allora la sua carne ai leoni.

Tutto ciò che penso mi porta tormento,
ed è poco il piacere non pensando;
155 meno di un bue conosco il mio piacere,
se mentre lo prendo lo guasta il tormento:
quanto è piacevole e di mio gusto,
da quel piacere mi viene un dolore,
pensando che lei è giunta con un altro in quel punto,
160 e che ci tornerà, se non le sto congiunto.

O Dio, come si unifica in un punto
sí gran volere e disvolere tanto?

- Yo avorresch del que·m trobe amant;
 dins en mi viu qui volgra fos defunt.
 165 Ara veig clar lo natural contrast
 qu·en l'om està per s·ànima e cors:
 hu fastig pren de l'assaborit mos
 que l'altre sent per dolç e agre past.
- Axí com cell de gran follia·s bast
 170 qui vol fer or de coure o de plom,
 los amadors en aquest punt tots som
 que volem seny on tot seny és degast,
 e lealtat en cor malvat e fals,
 qu·Amor no ha menys de vilana por;
 175 car por gentil ve de notable cor
 que té fort mur a tots fets desleals.
- Sí co·l malalt que no·ntén los senyals
 de l'accident e penssa que stà bé,
 e veu pulguó que prestament li ve,
 180 o àls peyor que·l descobre sos mals,
 ne pren a me com amar ja no cuyt
 per ignorar lo que dins Amor port,
 e veig senyal cert d'amor com la mort,
 que lo meu cor de amar no stà buyt.
- 185 Rahó és gran qu·en dolor sia cuyt,
 car dins en mi grans maravelles veig;
 senyal d'amor en mi tinch per cas leig,
 e quant no·l trob, en ella·n dol só·nduyt.
 La part en mi qu·en rahó puscliar
 190 vol que no·m plau d'amor son sentiment;

- Io odio ciò di cui mi trovo amante;
 mi vive dentro chi vorrei defunto.
 165 Ora mi è chiaro il natural contrasto
 che sta nell'uomo come anima e corpo:
 ha nausea l'uno del gustato morso
 che l'altro sente dolce e amaro pasto.
- Come chi è preso da grande follia
 170 e di rame e di piombo vuol fare oro,
 gli amanti tutti siamo in questo punto:
 cerchiamo senno dove il senno è distrutto,
 e lealtà in falso e malo cuore
 che non ha amore senza vile paura;
 175 la paura gentile nasce in nobile cuore,
 che ai gesti sleali innalza un forte muro.
- Come un malato che non coglie i segni
 di un morbo, e crede di essere sano,
 e vede un pomfo che gli viene a un tratto,
 180 o di peggio, e gli scopre il suo male,
 succede a me che trascurato di amare
 ignorando l'amore che porto dentro,
 e certo come morte di amore vedo un segno:
 che il mio cuore di amare non è vuoto.
- 185 C'è una ragione forte se brucio nel dolore
 perché dentro di me vedo gran meraviglie:
 i segnali d'amore in me tengo a vile,
 ma quando non ne trovo, ci ricado con lutto.
 La parte in me che posso mischiare alla ragione
 190 vuole che mi dispiaccia il sentire l'amore;

l'altra de qui no tinch lo regiment,
d'esta part am e·m plau lo seu amar.

Yo pas delit com la veig mal passar,
e sent dolor com per açò l'am més;
195 donant-se poch, en mi no·m plau en res,
e sent delit com la dech aïrar.
Bast·a cascú, volent saber de mi,
que ço que·l món ha per pus inperfet,
yo com a foll he volgut fer perfet,
200 pensant trobar contentament e fi.

O amadors!, rebeu açò al ssi,
los que jovent vol que us sia cubert:
delit d'amor en l'ome tot se pert,
si vol saber l'amor d'altre y de si.
205 Si tem saber açò, en dolor jau,
car ja no creu que sia bé amat,
e l'amador ja no·s ben reposat,
si en l'amat la prova bé no y cau.

O amadors!, los qui·n dan vostr·amau,
210 vullau de vós mateys haver mercé,
penssau Amor on va e d'on vos ve,
e on està, ne si us fa guerra u pau.
Sabent açò, de vós no fiareu,
e menys d'amor e de aquell voler
215 qu·en dona cau, poch valent e lauger,
qu·en mig l'ivern estiu hi trobareu.

O amadors!, en amor sentireu
que lo que més delitat vos haurà,

ma l'altra, che non ho nel mio potere,
con quest'altra io amo, e mi piace il suo amare.

Quando la vedo che prova pena, piacere provo
e soffro, ché cosí la amo di piú;
195 se si dà poco, a me non piace in nulla
e mi diletto di doverla odiare.
Basti a chi voglia sapere di me
che quanto al mondo c'è di piú imperfetto
io come un folle far perfetto volli,
200 pensando di trovare appagamento e fine.

Oh voi che amate, ricevete in seno
quello che giovinezza vuol tenervi nascosto:
il piacere d'amore in noi tutto si perde,
se vogliamo conoscere l'amore altrui, e il nostro.
205 La paura del vero ci abbandona al dolore
perché piú non crediamo di essere amati bene
e chi ama non può trovare pace
se nell'amato la prova non riesce.

Oh voi che amate, e per vostro danno amate,
210 di voi stessi vogliate aver pietà:
pensate Amore dove va e da dove
vi viene, e dove sta; se vi fa guerra o pace.
Sapendo ciò, di voi diffiderete
e piú di amore e di quel desiderio
215 che è nelle donne, senza pregio e leggero;
e in pieno inverno l'estate troverete.

Oh voi che amate, nell'amore sentirete
che ciò che vi avrà dato piú piacere

en molt breu temps al revés tornarà
 220 e tan greujós res contra vós haureu.
 Lo gran desig en fastig serà mes,
 los vostres peus contra'l voler iran,
 los mals delits contra los bons seran;
 com pensareu ahirar, amau més.

225 No sia·cí tot amador entés,
 sinó aquell bé sentit e sabent,
 car aquest veu lo clar departiment
 de son compost e sab com partit és;
 car la rahó contrasta l'apetit,
 230 a l'apetit no·beheix la rahó;
 solament reb de concòrdia do
 l'om bestial o l'entenent complit.

in breve tempo si rovescerà,
 220 e nulla vi sarà altrettanto greve.
 Sarà disgusto il grande desiderio,
 contro il volere andranno i vostri piedi,
 mali piaceri impediranno i buoni;
 pensando di odiare, invece voi riamate.

225 Questo non è per tutti quelli che amano,
 ma solo per chi è saggio e gentile,
 e vede dunque la divisione chiara
 della sua amalgama, e sa come è divisa;
 perché la ragione si oppone alla brama,
 230 e alla brama non crede la ragione.
 Solo riceve di concordia il dono
 l'uomo bestiale o il sapiente perfetto.

CXVIII

No cal dubtar que sens ulls pot hom veure,
 puix sens desig de ser amat, yo ame;
 d'Amor no·m clam, ne de persona·m clame:
 natura·n mi fa obra de no creure.

5 Yo sent delit que no sé d'on pren força.
 Si és de carn, d'on li ve que no·s farta?
 Si d'esperit, com l'infinít aparta?
 Si del compost, d'on ve que tot no·m força?
 La carn lo vol e lo perquè s'amaga;
 10 ab no vist colp só ferit de gran plaga.

¿Com se pot fer tal voluntat no passe
 a fer voler que ser amat cobege?

¿Què pot bastar que d'amor yo·m netege,
 e que ma carn se fart e que no·s llasse?

15 Açò és vist: que la nostr·arma·s baixa
 en los delits del cors e s'i delita;
 si no·ls sent purs, mesclats los abilita,
 sa part ne pren, lo cors ne creix sa raixa.
 Aquest delit ma carn sola empara,
 20 e tot me pren lo temps, que n'és avara.

E si·n delit de ser amat abaste,
 açò és quant la carn per si desija;

118

Non dubitare, vediamo anche senz'occhi,
 poiché, senza desio di essere amato, amo.
 Di Amore no, e di nessuno mi lagno:
 natura in me fa cose da non credere.

5 Sento piacere, ma non so che gli dà forza.
 Se è la carne, perché non si sazia?
 Se lo spirito, perché non si infinita?
 Intrecciati, come tutto non mi forza?
 Lo vuole la carne e il perché si nasconde;
 10 e da un colpo non visto, questa immensa piaga.

Come avviene che non porti un tal volere
 a darmi il desiderio di essere amato?

Cosa mi manca per nettarmi da amore,
 e che la carne si sazi e non si stanchi?

15 Ben si è visto, che la nostra anima scende
 nei piaceri del corpo e si diletta;
 se puri non li sente, li abilita complessi:
 la sua parte prende, la brama in corpo cresce.
 Questo piacere la carne accoglie sola,
 20 avidamente, ogni volta così.

Quando il piacere di essere amato accolgo,
 è che la carne desidera per sé;

si·l pensament tot altre sguart remija,
 no sent delit, ans algun despit taste.
 25 Ymagnant, si·l delit no ymagine,
 no·m plau amar e menys que amat sia;
 fora la carn, mon delit fa sa via;
 tot mon desig començ per ella y fine.
 Naturalment tot quant delit aporta,
 30 no·l fall Amor per via dreta u torta.

Tostemps fuy cert que yo dins mi portava
 en contra mi una mala persona:
 aquesta és qu·a tots natura dóna,
 reyna·n los més e de molt poch esclava.
 35 Mas ara sent un terç qu·en mi·s descobre
 e son poder sentí sens conexença;
 menys de rahó, ve de passió volença:
 yo he volgut ço que sens mon grat obre.
 Abit antich és lo terç que us nomene,
 40 que·m fa seguir la vida que yo mene.

Aquells delits d'on bons amadors viuen
 – ço és, amar e delit d'amat ésser –
 e la dolor que·s pren en lo desésser,
 tals passions de mon cor no deriven.
 45 Yo pas dolor si·m coneix ser amable,
 e met poder qu·amat ésser no crega;
 ab tot açò mon apetit aplega
 sentir delit a temps; però durable
 ma carn lo sent, e yo·l trob ab la pensa;
 50 quant me trob fart, obra·n mi la deffensa.

e se il pensiero un altro sguardo affianca,
 piacere non provo ma assaggio il dispetto.
 25 Immaginando, se il piacere non immagino,
 non godo amare, e meno essere amato;
 fuor della carne, il piacere dilegua:
 tutto il mio desiderio comincia lí, e finisce.
 Naturalmente, in ciò che piacere comporta
 30 non manca Amore, per via dritta o torta.

Sempre ho saputo di portarmi dentro
 contro di me una trista persona:
 la stessa che natura a tutti dona,
 padrona in molti e in tanto pochi schiava.
 35 Ma ora sento che un terzo mi si scopre,
 e ne sentii il potere senza conoscenza:
 passione, non ragione, dà origine al volere;
 io ho voluto ciò che faccio contro voglia.
 Abito antico è il terzo che vi ho detto,
 40 per cui seguò la vita che io faccio.

I piaceri che i buoni amanti vivono,
 amare e il piacere di essere amati,
 e il dolore che provoca il non esserlo;
 queste passioni dal cuore non mi arrivano.
 45 Io soffro se mi riconosco amante,
 e mi impegno a sentirmi non amato.
 Tuttavia la mia voglia comprende
 il piacere, di rado ma durevole:
 la carne lo sente, e lo turbo col pensiero;
 50 e quando sono sazio, agisce la difesa.

Quant sent d'amor, y el que sentir solia,
és ocasió que de mi yo m'espante;
am y avorreixch, no sé hon me decante,
altrament sent amor que no sentia.

55 Si és ver dir que tot quant delit porta
deu ser amat, per ço que hom se ama,
amador só, yo m'encench d'esta flama
que no rellú, ans, viva, està morta.
Quant a la carn, ha vida per set vides;
60 quant l'esperit, totes li són fallides.

Axí com és lo cor primer en vida,
és lo derrer qui mor de tots los membres;
pels amadors, axí hòmens com fembres,
lo cor se vol ans que altra partida,
65 e quant Amor se'n va de la persona,
derrera ment l'altr·Amor abomina:
primer del cors, fartant, se desvehina;
lo que volgué primer, derrer bandona.
Açò és quant fastig, Amor, lo'n lança,
70 o cor irat li'n fa perdr·amistança.

¿Qui és aquell qu'en altre juhí faça
e res de sí en temps venidor jutge?
Del que soffir no pot ésser bon jutge:
pensant que fuig, lo llaç al coll s'enllaça;
75 e ço per què amau alguna dona
serà per temps d'un jorn que ja no us alta,
e tant serà una part que us desalta
que no veureu res d'ella sia bona.

L'amore che sento e quello che sentivo
mi fanno spaventare di me stesso;
amo e rifiuto, e non so dove tendo,
diverso amore sento da come lo sentivo.

55 Se di sicuro quanto dà piacere
dobbiamo amarlo in quanto ci amiamo,
amante sono, m'incendio di una fiamma
che non luce, ma, viva, è come morta.
Quanto alla carne, ne ha per sette vite;
60 ma per lo spirito, tutte son perdute.

Come vita per primo prende il cuore,
è l'ultimo a morire fra le membra;
perciò gli amanti, siano uomini o donne,
vogliono il cuore piú di ogni altra parte;
65 e quando Amore va via da una persona,
è il cuore l'ultimo che Amore odia:
per primo lascia, saziandolo, il corpo;
ciò che volle per primo, ultimo lascia.
È quando il disgusto ne scaccia l'amore,
70 o perde, irato, in lui fiducia il cuore.

Chi è che esprimendo giudizi sugli altri
non sa nulla di sé per il tempo a venire?
Non può fare giudizio del dolore futuro:
di fuggire si illude, ed ha già il cappio al collo;
75 e ciò che vi fa amare una donna
nel giro di un giorno non vi piacerà piú,
e tanto una parte ve ne dispiacerà
che non vedrete in lei nulla di buono.

Quant és Amor entre·ls amants contenta,
80 fa mudament, car desig la sustenta.

¿A qui ha dat favor tanta natura,
que no ignor com dins ell Amor obra?
Pensant que·s pert Amor, ladonchs la cobra;
no·s pot saber què l'empeny o l'atura.
85 Per delit creix o per delit aminva,
per mal se mor e mal en vida·l torna,
e no tostemps, car varietat l'orna;
sa força·s gran quant hom pensa que·s minva.
Açò és ferm que sens desig menyscaba,
90 lo seu poder sens dolor no s'acaba.

Per lo garró que lo rey veu de Caba
se mostr·Amor, que tot quant vol acaba.

Quando Amore è felice fra gli amanti,
80 si trasforma: lo nutre il desiderio.

A chi natura ha dato il privilegio
di sapere come dentro agisca Amore?
Pensando di perdere amore, si trova;
non sai cosa lo slanci o lo impedisca.
85 Di piaceri aumenta e di piaceri cala,
il dolore lo uccide e lo riporta in vita;
ma senza legge: la varietà l'orna.
Ha forza immensa quando lo credi spento.
Certo è che senza desiderio è polvere,
90 e senza pena non cessa il suo potere.

Dalla caviglia che il re vide di Cava
si mostra Amore; e sigilla ciò che vuole.

Commento

Molto probabilmente è questo il canto di March che ha generato più imitazioni e bibliografia critica (anche sull'edizione del testo, per cui cfr. la *Nota al testo*, p. XLIV). È il primo componimento del canzoniere secondo la tradizione manoscritta e le edizioni moderne (anche se per un certo periodo si era ritenuto che il testo di apertura dovesse essere il XXXIX). Tuttavia, oggi non si ritiene necessaria né la presenza di un testo con funzione di prologo, né l'esistenza di un ordine di autore.

La canzone I è un canto di dolore. Evocare tempi migliori in un momento di mancanza produce una sofferenza malinconica. Questa idea conta illustri precedenti, dal Boezio di *De consolatione Philosophiae* e dall'Ovidio delle *Epistulae ex Ponto* al Dante di *Inferno* V (come hanno già osservato Badia e Gómez - Pujol). Il motivo classico viene qui riformulato a partire dai termini della psicologia medievale e costituisce il punto di partenza del tema centrale: l'esperienza di una dinamica mentale ossessiva, basata sull'intermittenza di due movimenti contrapposti, uno di follia e di fuga dalla realtà del presente, e un altro di lucidità che permette all'io di riconoscere il ciclo perverso nel quale si trova coinvolto, anche se non di salvarsene – una condizione tipicamente marchiana e che impregna il suo discorso di un intenso sapore tragico.

Questa situazione è illuminata dalla serie di suggestive similitudini, di diversa estensione e disposte una per strofa, che avrebbero poi ispirato importanti poeti del Rinascimento spagnolo: il sognatore, il condannato a morte, la madre che dà veleno al figlio, il malato e l'eremita. Figure di una mancata o difficile adeguatezza alla realtà, di una incapacità di elaborare il male o di impedirlo; e soprattutto figure di cedimenti a un falso bene o piacere che implica l'aumento del dolore. Se da una parte è stato riconosciuto in queste figure il forte valore retorico degli *exempla*, dall'altra esse agiscono come segmenti

e sviluppi profondamente correlabili a ciò che vive il soggetto. A questa strategia compositiva – un grande montaggio fatto di scenari, analogie, sentenze teoriche, quadretti staccati e cuciti –, collabora la *tornada* o congedo, in cui viene infine introdotto il tema dell'amore cortese. L'ossessione del soggetto può dunque collocarsi nelle circostanze descritte per cui l'amore vecchio e in assenza costituisce una realtà fragile e che rischia la distruzione. Allo stesso tempo, e in modo analogo alle similitudini, questo nuovo sfondo assorbe e rappresenta nel suo proprio contesto gli aspetti principali del mondo interno dell'io. Il risultato è un canto prismatico e colmo di realismo, un canto che parla dell'esperienza intrapsichica e non solo delle dinamiche psicologiche intese come un meccanismo e una successione di fatti.

1-8. La canzone si apre con la prima delle cinque similitudini che la strutturano: come uno che prova piacere nel sogno, nutrendosi di una fantasia «folle» e senza concretezza reale, così il soggetto si nutre di un tempo inconsistente perché già superato (vv. 1-4). Questo movimento è alla base di una patologia malinconica ed è la causa di una disfunzione della facoltà immaginativa (legata a quella della memoria), divenuta incapace di accogliere nessun «altro bene» oltre quella rievocazione del passato. L'evasione, dunque, non è solo problematica dal punto di vista morale, ma anche per quello che riguarda l'equilibrio della mente. Nonostante la fissazione nel passato, a partire dal v. 5 la prospettiva temporale si allarga: il soggetto introduce una previsione sul futuro di sofferenza che lo aspetta, e che viene infatti descritto come mancanza di bene (v. 7). Siccome nel futuro vede l'attesa di un dolore fatale (vv. 5-6), si rinchiude nel passato, che però è ormai nulla; e che tuttavia definisce come la cosa migliore che gli resta (v. 8). A questo punto, il meccanismo perverso è chiaro: l'io non è in grado di fare fronte ai suoi patimenti; l'alternativa a essi è insensata, ed egli la rivendica perciò insensatamente. 4. «l'immaginare» (*l'imaginar*): in posizione di *réjet*. Secondo i principi della filosofia medievale l'immaginazione è situata nella parte frontale del cervello e lavora al processo di interiorizzazione della realtà esterna; permette cioè la costruzione di immagini nel mondo interno a partire dalla realtà percepita dai sensi.

9-16. Come nella prima strofa è stato descritto il movimento morboso nel quale l'io cerca un rifugio piacevole evocando il passato, in questa seconda viene descritto il modo puntuale con cui svaniscono queste evocazioni, causando come risultato un incremento di dolore. L'alienazione nel ricordo, dunque, oltre che essere inutile, è anche passeggera e controproducente (vv. 9-12). La seconda metà della strofa introduce una nuova similitudine, nella quale questo processo è paragonato alla condizione di un condannato a morte che con il tempo si è abituato all'idea e si è consolato, e poi, ricevuta una falsa notizia di grazia, muore sprovvisto di alcuna elaborazione e del tutto impreparato (vv. 13-16). Il significato della suggestiva similitudine, dunque, sembra sottolineare questo peggioramento della realtà di partenza, quella che precede l'inganno (per il condannato) e il piacere illusorio (per l'io). 16. «senza nessun ricordo» (*sens un punt de recort*): secondo Badia, ci si riferirebbe al ricordo dei peccati che permette al cristiano di pentirsi prima di morire. Di Girolamo legge il verso nel suo significato letterale: «senza concedergli un momento per ricapitolare la propria vita». Per Cabré e Torró significherebbe che il condannato muore avendo perduto i sensi (una tesi confermata da Pujol e Gómez). Anche Espadaler aveva inteso che la morte arriverebbe senza il pieno possesso dei sensi. Quest'ultimo tuttavia, come anche Ferraté, propone un'interpunzione alternativa, mettendo in relazione l'immagine con l'inizio della strofa successiva (vv. 17-18), e non con la precedente situazione del soggetto (vv. 11-12).

17-24. Di fatto l'io si trova bloccato in una oscillazione fra inganno e disinganno; origine del dolore crescente, cui reagisce con un grido di annichilimento. Invoca dunque la morte del pensiero, che qui deve essere considerato come centro di produzione di questa intermittenza ciclica – quella che alterna il passato, che si afferra in modo solo sfuggente, e la realtà oggettiva, che ogni volta si reimpone (cfr. i vv. 11-12). Perciò, la proiezione verso questa morte, che equivale al dormire, viene proposta ora come un'alternativa radicale, come unico terreno possibile di evasione (vv. 17-18). In un secondo movimento, il soggetto passa dal grido disperato alla descrizione

lucida della propria tragedia interiore: compiangere tutti quelli che, come lui, hanno il proprio pensiero come nemico a causa della sua doppia azione di sabotaggio. Questa consiste o nel riferire i dolori o nel somministrare gratificazioni perniciose (vv. 19-21). La similitudine che illustra la seconda azione è forse ancora più macabra della precedente: in questa condizione, quando qualcuno aspira a un piacere, la risposta che riceve è come quella di una madre (che è qui il corrispettivo figurale del pensiero) incapace di negare del veleno (cioè il piacere) al proprio bambino (vv. 22-24).

25-32. Avviene qui un passaggio di consapevolezza che rappresenta, come accade spesso in March, uno sviluppo dell'elaborazione: la soluzione alla dinamica patologica rappresentata nelle strofe precedenti sarebbe accettare il dolore del presente (v. 25) e non fuggirlo nel poco piacere che il passato può mescolargli. Infatti questo modo tossico di difendersi dal dolore reale produce, come già indicato nella seconda strofa, un piacere che presto si trasforma in un dolore di rimbalzo (v. 29), così che ogni piccola pausa (cioè fuga) dalla realtà del presente produce infine un grande aumento della sofferenza (v. 30). Tuttavia, l'io non trova in se stesso la forza necessaria ad abbandonare questo meccanismo, dal momento che è la stessa spirale di dolore a disattivare in lui, puntualmente, le condizioni per farlo – così come quando alla madre manca il senno (vv. 25-28). Negli ultimi due versi, la similitudine di questa strofa paragona la sproporzione degli effetti del comportamento dell'io, che vede raddoppiato il dolore per «un poco» (*pochi part*) di piacere, ed è quindi come il malato che per un solo boccone dannoso trasforma tutto il pasto in velenoso aumento del male. Il «morso ghiotto», evidentemente, corrisponde alla fuga nel passato.

33-40. La quinta e ultima similitudine occupa quasi intera la strofa che precede la *tornada*, lasciando al solo ultimo verso la funzione di una sentenza lapidaria: la perdita del bene chiama a gran voce il dolore (v. 40). Si tratta tuttavia di chiarire che il bene perduto è in questa canzone il bene illusorio (cioè passato), con i suoi fantasmi e i suoi funzionamenti perversi. E tale sembra il significato di questa similitudine, che confron-

ta lo stato dell'io alla condizione di un eremita che a forza di vivere isolato ha superato la nostalgia delle persone care (vv. 33-35). Un giorno, per caso fortuito, incontra un amico che gli fa risentire i piaceri sociali di una volta, quelli che, dopo il voto di solitudine, colonizzano un tempo o piano della realtà che non è più il suo (vv. 36-38). Per questa capacità di far risentire la perdita, una volta tornato solo, l'eremita piomba nell'angoscia (v. 39), pagando caro quel momento di felicità. Come nel caso del condannato, quest'ultimo personaggio si era dedicato per un lungo periodo (*lonch temps*, cfr. vv. 14 e 35) a contenere la sofferenza: un processo temporale che contrasta con il momento della caduta, che, come una dose di veleno o un morso piacevole, lascia terra bruciata al suo passaggio.

41-44. Al discorso introspettivo che struttura il canto, si aggiunge nella *tornada* (o congedo) un quadro d'amore cortese, con la sua codificazione sociale e la figura della donna amata (*Plena de seny*, «Piena di senno»). L'io le si rivolge annunciando una legge: quando l'amore è molto vecchio, l'assenza lo può distruggere. Ovviamente, l'idea di un amore "invecchiato" permette di immaginare l'esistenza di un passato (probabilmente migliore del presente). Si tratta infine di una situazione di vulnerabilità, come mostra la minaccia del verme. Di fronte a ciò, i vv. 43-44 danno le indicazioni per proteggere l'amore da questa fine: bisogna imporsi la costanza, restando fermi alle calunnie degli invidiosi – una figura che riporta ai *lausengiers* della cultura trobadorica, ma che ben richiama le trappole del pensiero nemico così come sono state raffigurate. La *tornada*, dunque, contiene forti legami con quanto precede. In primo luogo, perché permette di leggere nello stato psicologico dell'io l'ossessione di questo amore che ora menziona. E in secondo luogo, perché, per quanto attiene ai meccanismi compositivi, offre un nuovo contesto situazionale (quello dei riti della civiltà cortese) in cui tradurre, come già con le similitudini, la stessa dinamica ossessiva. Al di là del destino di questa soggettività, conta il suo percorso, che si svolge non solo dall'esperienza concreta alla teoria, ma anche dall'esperienza emotiva non mediata alla presa di coscienza, per quanto discontinua e fragile, in nome di un tentativo identitario che si ribella proprio alla mancanza di

mediazione. Questa modalità, caratteristica del poeta, impedisce di ridurre il testo a una convenzionale canzone d'amore intrecciata a un canto penitenziale, benché esso sia anche queste due cose. 41. «Piena di senno» (*Plena de seny*): *senhal* ricorrente della poesia di March (presente in diciannove poesie). Si ritiene che i canti dedicati a lei formino un ciclo riferito a un'unica donna, caratterizzata appunto per il suo senno (cfr. anche il § 2 dell'*Introduzione* a p. vii).

II
PREN-ME'N AXÍ

I temi di questa canzone sono l'innamoramento quale evento sconvolgente e insidioso, paragonato a una burrasca improvvisa; le difficoltà di comunicazione con l'amata provocate da questa esperienza (cioè, nel linguaggio figurato del poeta, da Amore); e infine la crescita spirituale per raggiungere un equilibrio ed essere degno di parlare alla donna. Dall'esperienza dell'amore giunge al soggetto un piacere eccessivo, ma uscirne rischia di produrre un'assenza totale di piacere: un risultato che l'io rifiuta con insistenza. Il *topos* dell'amore incommunicabile, che fonde l'amore-passione con i principî della *fin'amor*, sarà ripreso nel canto successivo, che per certi aspetti radicalizza in senso tragico e disforico la possibile conclusione ottimistica di questo. Qui risultano di grande suggestione la potente immagine marina di apertura, che rilegge in senso esistenziale il *topos* della navigazione, e lo scenario di purificazione e di asceti dell'ultima strofa; non senza un possibile legame con il Dante del *Purgatorio*, tra il naufragio di Ulisse, la spiaggia, e la faticosa salita.

È un sistema di architetture radicali che disegnano le emozioni, e nel quale la contrapposizione di termini opposti (troppo piacere / niente piacere, gradito/sgradito, quantità/qualità, mutismo/parola) si risolve con l'affinamento, che costruisce una via di crescita dinamica e verticale, contrapposta alla conflittualità tra gli estremi. Nella conclusione, il soggetto chiede la collaborazione della donna amata, che può aprire l'armadio nel quale l'io è imprigionato (come suggerisce una delle metafore di questo piccolo capolavoro) e può nutrirlo con un pane salvifico.

1-8. Un'ampia similitudine occupa l'intera prima strofa, prolungandosi nei due versi iniziali della successiva. Il referente del paragone, cioè il soggetto, è introdotto con la prima persona, in modo svelto, nell'attacco («Mi accade come»). La similitudine ha l'apparenza di un *topos* ben codificato: la navigazione nel mare tempestoso. L'imbarcazione non sta navigando ma si trova all'«ancora» («in rada»; vv. 1 e 4) nel momento in cui viene sorpresa dalla burrasca; e soprattutto l'attenzione è concentrata sulla psicologia del comandante (il *patró* del testo originale), che, vedendo il tempo sereno (v. 3), ha affidato all'ancoraggio la sua nave con fiducia completa (v. 4), fino a credere che la nave – instabile e insicura per definizione – sia un «castello» (v. 2), cioè un habitat solido e ben difeso. Lo scatenarsi improvviso del fortunale (vv. 5-6) lo costringe a cambiare giudizio e a valutare l'opportunità di rinunciare a «resistere» ancorato e di ricoverarsi in un «porto» (vv. 7-8). Il tema è dunque l'arrivo impetuoso e impreveduto di un evento sconvolgente, sottolineato dall'allitterazione sul gruppo /temp/ ai vv. 5-6, che distrugge le insistite immagini di solidità concentrate nei versi che precedono. Si tratta di un evento che costringe a modificare strategia, e che introduce, come verrà chiarito nella strofa successiva, il tema dell'innamoramento e del suo potere. 8. «porto»: nella consueta allegorizzazione cristiana del tema, il porto raffigura la salvezza, così come in quella cortese può rappresentare il raggiungimento dell'oggetto d'amore. Come vedremo, qui la simbologia è più complessa, e nella ipotesi di riparare in porto sarà riconosciuta la minaccia della rinuncia e della sconfitta; cioè la rinuncia all'amore.

9-16. I primi due versi della strofa completano l'ampia similitudine marina che si stende nella precedente, e costituiscono, come l'immagine successiva dell'armadio (vv. 11-12), un sistema metaforico variamente interpretato. Relativamente ai vv. 9-10, ha a lungo prevalso una lettura secondo la quale solo un cambio di direzione del vento potrebbe consentire l'uscita (*surtir* nell'originale) dell'imbarcazione dalla rada, salvandola dalla rovina. Torró ha invece acutamente proposto la lezione *surgir*, cioè «ancorare», attribuendo anche all'aggettivo *contrari* («[vento] contrario») un valore tecnico e il significato di

“contrario alla navigazione” (anziché “di direzione opposta [del vento]”). La complessità dell’emozione intensa dell’amore è dunque rappresentata tanto nell’apertura del mare in tempesta quanto nell’imprigionamento dentro l’armadio. La seconda parte della strofa costruisce dunque un campo di forze che va riferito alle immagini che precedono: da una parte c’è un piacere eccessivo (*sobresalt*, v. 14); dall’altra l’assenza completa di piacere (*desalt*, v. 15). «L’eccesso di piacere» corrisponde all’esperienza dell’innamoramento come l’io la sta vivendo, il secondo al non amare, cioè alla rinuncia; e il soggetto si affretta ad aggiungere, concludendo la strofa, che non farà mai la seconda scelta, come invece ha fatto il marinaio (v. 16). L’«eccesso di piacere» corrisponde evidentemente alla tempesta, così come il «dispiacere» al rifugiarsi nel porto. Per uscire da questa *impasse*, che lo blocca (l’armadio d’amore), il soggetto sceglierà di resistere nell’amore, cercando un nuovo punto di equilibrio, cioè un percorso dinamico e in evoluzione anziché una condizione statica ed esposta come quella di partenza. La chiave liberatoria, come si potrà vedere, andrà cercata nell’intesa con la donna amata. 16. «ma un passo mio non ci si troverà»: cfr. «Non ritrarrò dall’amarti mai un passo» (LXXXVI, 5).

17-24. Confermando la conclusione già espressa nella strofa che precede, i primi quattro versi di questa escludono la rinuncia all’amore (v. 19) servendosi di un *adynaton* iperbolico (vv. 17-18), e d’altra parte introducono il tema della relazione comunicativa con la donna (v. 20): un modo per dire che la sua disponibilità ad accettare l’amore del soggetto è la condizione perché egli persista. Il soggetto ha fiducia di essere riconosciuto dalla donna nel suo valore (v. 21), e che questo meritato riconoscimento premi i dolori sperimentati (vv. 22-23), permettendo infine all’amore di esprimersi (v. 24). 24. «fiamme ... d’amore»: metafora frequente della *fin’amor*, qui presentata come una promessa (fiamme che ben potrebbero manifestarsi e vedersi) e in altri casi come una minaccia (cfr. i vv. 5-6 del canto seguente, dedicati al pericolo di mantenere le fiamme nascoste e invisibili).

25-32. Prosegue la trattazione del tema della strofa precedente: la possibilità che l’amore provato con costanza dal soggetto venga riconosciuto dalla donna. L’io rivendica qui l’alta qualità del proprio amore, paragonato alla forza del sole estivo,

anche in assenza di un adeguato gesto di gradimento (*grat*) da parte dell’amata (vv. 26-28): il fatto che questo amore (ovvero, ciò che il soggetto vuole) possa essersi manifestato male (v. 25) è colpa dell’Amore (v. 29), per gli effetti che questi provoca nell’innamorato, tipicamente intimidito. La donna deve dunque odiare Amore e non il suo servo, dal momento che è quegli e non questi la causa del possibile fraintendimento (vv. 30-32).

33-40. In questa strofa conclusiva viene infine sperimentato un processo di innalzamento che consente di rispondere in modo efficace ai due rischi raffigurati nelle strofe precedenti: quello di essere travolti e persi dalla burrasca di un innamoramento solo subìto (l’eccesso di piacere) e quello di rimanere rinchiuso e non compreso dall’amata a causa degli effetti dello stravolgimento amoroso. Il soggetto sembra finalmente capace di non rinunciare alla volontà (orientata ad amare) temperandola con la ragione (v. 33), così da raggiungere infine un «accordo» capace di produrre una crescita di «qualità» (v. 34). È un percorso del corpo, affinato, cioè smagrito e come purificato anche a causa della mancanza di sonno (vv. 35-37). Ed è pure un percorso della mente (v. 38), che deve portarsi (anche grazie all’intesa fra la parte volitiva e la razionale) all’altezza dell’esperienza vissuta e delle necessità che l’incontro con la donna implica. Negli ultimi due versi della strofa, entra in scena un elemento nuovo e significativo di questo complesso paesaggio, completando lo scenario in senso dantesco (e purgatoriale): un’«aspra salita» (*costa* nel testo originale) lungo la quale, evidentemente, il soggetto compie la sua arrampicata (v. 40), un percorso che non potrebbe fare se non avesse preparato adeguatamente il corpo e la mente (v. 39), un percorso che verticalizza e risolve in direzione ascendente il conflitto delle contraddizioni prima rappresentate nell’immagine marina e nella claustrofobica metafora dell’armadio. Sfuggito al naufragio minacciato dalla burrasca (di verticalità discendente), ma anche evitata la rinuncia all’amore (il rifugio sicuro nel porto lungo una linea di prudente orizzontalità), il soggetto sente di aver meritato il riconoscimento da parte della donna.

41-44. Nella *tornada* il soggetto può infine esprimere con chiarezza il proprio volere a «Piena di senno», dando un senso

alla sofferenza attraversata e superando la chiusura e il segreto rappresentati sia dall'immagine dell'armadio sia dal *topos* dell'amante ammutolito. Tale liberazione si esprime nella richiesta di una crosta del pane dell'amata (vv. 41-42), unico cibo all'altezza dello sforzo compiuto, che può sciogliere l'amaro e nutrirlo con dolcezza (vv. 43-44). Questo nutrimento simbolico dal valore quasi eucaristico riprende il tema della magrezza purificatoria introdotto negli ultimi versi della strofa precedente. Anche se una vera e propria conclusione non è esplicitata, si direbbe che fra il piacere eccessivo e l'assenza di piacere l'io abbia dunque faticosamente raggiunto un punto di equilibrio che lo rende degno di rivolgere all'amata questa preghiera semplice e intensa. 41. «Piena di senno»: cfr. I, 41.

III ALT E AMOR

Canzone per qualche aspetto legata alla precedente, della quale riprende alcuni motivi (come il dimagrimento indotto dall'amore). I temi sono l'esperienza estrema dell'amore e l'incapacità di esprimerlo.

L'amore è descritto nei termini della trattatistica filosofica e medica medievale come un processo che unisce piacere, amore e desiderio, ma che conduce dalla speranza alla paura e come una patologia caratterizzata da segni tipici (presenza di un fuoco interiore che non si manifesta all'esterno, dimagrimento, pallore, debolezza, incapacità di parlare in modo chiaro). La seconda strofa insiste sulla possibilità che un medico sapiente, a differenza di un ignorante, sappia riconoscere i segni di questa malattia.

Tuttavia, il culmine del componimento è nella richiesta di soccorso che chiude la prima strofa, e nell'enigmatica conclusione della *tornada*. Il bisogno di comunicare all'amata il proprio stato può contare sulla capacità della donna, analoga a quella del medico esperto, di capire lo stato del soggetto anche senza che questi lo riveli parlando; ma il fatto che la donna mostri di non capire la situazione sembra escludere invece la reciprocità di un incontro.

1-8. La prima parte della strofa (vv. 1-6) presenta il processo dell'innamoramento secondo i termini della concezione scolastica, concentrandosi poi sugli effetti dell'amore considerato alla luce della filosofia naturale. «Piacere», «desiderio», «speranza» sono gli elementi che costruiscono un vero e proprio percorso, inteso anche nei termini di un innalzamento spirituale (i «gradi» della *fin'amor*). Ma questo paesaggio gioioso è turbato, dalla metà del v. 3, a causa dell'emergere della «paura» che accompagna la «speranza». Il turbamento si manifesta con uno specifico quadro di segni somatici sui quali insistono alcuni trattati medici medievali ben noti ai lirici romanzati. A caratterizzarlo sono il dimagrimento e la presenza del fuoco interiore, la cui specificità consiste nel non essere visibile (manca il fumo). Il distico finale (vv. 7-8) rivolge una richiesta urgente d'aiuto, dal momento che la malattia d'amore rischia di compromettere la vita stessa dell'innamorato. 3. «tormento»: l'originale *passions* contiene anche il significato «passioni [d'amore]». 8. «segni»: riferito ai *signa* d'amore. Di Girolamo traduce «sintomi».

9-16. Il linguaggio tecnico introdotto nella strofa precedente si sviluppa qui, cambiata focalizzazione (con un passaggio dalla prima alla terza persona), nel richiamo a due medici: uno capace di diagnosticare la malattia anche se il paziente non ha febbre (e anzi proprio per questo), e uno ignorante, che invece giudica sano il malato solo perché non scotta, e non è dunque in grado di valutare la presenza di un insidioso fuoco solo interno (vv. 9-12). Da parte sua, il «paziente» è incapace di dichiarare egli stesso il proprio malessere, dal momento che la malattia d'amore provoca estrema debolezza e rende incerta la parola (vv. 13-14); e tuttavia il suo comportamento (i «modi») e il colore della sua pelle (che sarà pallida o ingiallita) rivelano con evidenza (*assats*), al pari di quanto farebbe la parola, una «parte» del desiderio che lo preme e tormenta (vv. 15-16). 16. «uguali al parlare»: nel testo originale, letteralmente, «che vale tanto quanto il dire», da concordare dunque con *part de l'afany*.

17-20. Rivolgendosi a «Piena di senno», la splendida *tornada* le riconosce le doti del medico esperto dichiarandola capa-

ce di capire l'amore che ha suscitato anche senza che le venga rivelato con le parole: sa dunque leggere i segni proprio nel modo indicato dalla conclusione della strofa che precede (vv. 17-18). E tuttavia la donna mostra che le è invece incomprendibile quello che pertiene alla disegualianza dell'amore e che definisce la situazione tra i due (vv. 19-20): un'allusione forse al fatto che la donna capisce l'amore ma non lo ricambia. Questo contraddice, come capita in tanti testi della tradizione trobadorica e successiva, la teoria dell'amore enunciata già nel *De Amore* di Andrea Cappellano: la reciprocità dell'innamoramento. 20. «quella» (*cella*): è un passaggio tormentato dagli interpreti. Si tratta di un pronome che alcuni (Bohigas, Archer, Di Girolamo) spiegano come "la causa (o ragione)"; altri (Gómez e Pujol) riferiscono a *la calor* richiamata ai vv. 6 e 10 (la donna capirebbe che l'uomo è innamorato ma non mostrerebbe di conoscere la fiamma interna che lo abita e che rende diseguale la relazione); e altri ancora a *la por del mal* del v. 4, di cui l'ultimo verso della canzone sarebbe, nel suo insieme, una perifrasi. La lettura più convincente è tuttavia a nostro parere, su questo punto, quella di Ferraté, che, per simmetria della collocazione e dei due aggettivi collegati dalla forma derivativa che precedono (*descuberta* | *cuberta*), riferisce senz'altro il pronome femminile a *la part* del v. 16. Possiamo aggiungere che, d'altra parte, questa frazione dell'esperienza dell'io, rappresentata come conflittuale e ammutolita, è strettamente connessa sia alla paura che al calore. In definitiva, «Piena di senno» ha la capacità di capire lo stato di gravità del soggetto e tuttavia, mostrando di ignorarlo (cioè, mostrando di non vedere quella parte specifica delle passioni che ha bisogno di liberarsi con la reciprocità), non accoglie la richiesta di soccorso immediato. È come un medico che conosce il male ma non cura il malato. 17. «Piena di senno»: cfr. I, 41.

IX

AMOR SE DOL

Amore ha usurpato il potere al suo suddito fedele. Questi, più che riconoscersi nel senno di Salomone, proietta la propria condizione forsennata nel comportamento tragico e radicale di

Piramo e Tisbe, che secondo il mito si uccidono eroicamente l'uno per l'altra. L'io vive frastornato e confuso, avendo perso la normale capacità di discriminazione e di giudizio: con un tipico rovesciamento di stati d'animo, dichiara di rallegrarsi del dolore e di non sentire pena all'idea della morte.

All'interno di questo panorama, spicca il tentativo di riscattare la facoltà immaginativa per procurarsi un percorso di liberazione. Tuttavia, l'io non riesce a metterlo in pratica e conclude orientandosi alla morte come prova definitiva di amore estremo.

In un canto che ben si adegua al quadro della follia d'amore, March offre una raffigurazione notevole di polifonia ideologica, già preannunciata nel ricorso ai due modelli antichi che contrappongono l'idea di un amore equilibrato (Salomone) a uno tragico ed estremo (Piramo e Tisbe). Così, se da un lato il soggetto sa ciò che dovrebbe fare (v. 26), ovvero ricostruirsi psicologicamente e liberarsi della relazione distruttiva e mortifera con Amore, dall'altra chiede ad Amore che lo porti fino al termine di questa distruzione, cioè alla morte. La *tornada*, forse il frammento più intenso del canto, racconta come l'io sia stato sul punto di trovare l'alternativa a questa triste fine: bussare alla porta della dama, dichiararle il suo volere e rendere possibile la soluzione salvifica delle passioni d'Amore.

1-8. Il *topos* cortese della morte per amore è trattato qui, già nell'incipit, in modo perfino cinico: Amore si duole del fatto che il soggetto non muoia (v. 1); se ne sarebbe stancato e vuole farne a meno (v. 2). Le strategie crudeli di Amore hanno portato l'io in una condizione di estremo malessere, rappresentato, come altre volte, in termini spaziali («in un luogo», *en tal part*, v. 3), così che l'unico piacere è ridotto al pianto (v. 4). La seconda quartina insiste nel rappresentare tanto la violenza praticata da Amore (vv. 6 e 8) quanto la vulnerabilità del soggetto, che ha meritato il dolore inflitto (v. 5). La perdita del senno, della capacità di scelta e della ragione (ovvero le diverse funzioni per mezzo delle quali può essere esercitata la mente) definisce uno stato tipico dell'innamorato che, secondo il sapere medievale, poteva condurre proprio alla morte. 3. «in un luogo»: la prigione d'amore.

9-16. In questa seconda strofa vengono evocati due modelli culturali – Salomone, e Piramo e Tisbe – opposti tanto

per provenienza (il primo è religioso e proviene dalla Bibbia; gli altri, profani, sono tratti da Ovidio) quanto per significato, poiché, se Salomone rappresenta un modello di saggezza e di equilibrio, Piramo e Tisbe costituiscono invece uno dei modelli di amore mortale di cui la cultura medievale aveva rilanciato la fama, affiancata a quella di Tristano e Isotta e di altri eroi sfortunati dell'eros. Il modello di Salomone è tuttavia ricordato solo per introdurre una sorta di iperbole (neppure la sua saggezza proverbiale salverebbe dalle insidie di Amore: vv. 10-12). Entra anche in gioco, come altre volte in March, lo sguardo esterno di uno spettatore ignorante circa le conseguenze dell'amore, che beffa il soggetto per il suo stato (vv. 13-14). Come replica a questa derisione, o incomprensione, viene evocata appunto la vicenda eroica di Piramo e Tisbe (vv. 15-16), il *memento* tragico che collega amore e morte, come d'altra parte è stato annunciato già al primo verso della canzone. Decisivo è in questa strofa proprio il verso iniziale, che rappresenta il modo in cui Amore, dopo aver colonizzato il pensiero del soggetto, se ne serve per raggiungere i propri fini (v. 9). 15-16. «Piramo ... Tisbe»: la versione più nota della vicenda è tramandata dal quarto libro delle *Metamorfosi* ovidiane. I versi di March evocano l'epilogo violento della storia d'amore: credendo Tisbe sbranata da un leone, Piramo si uccide lanciandosi sulla spada, e Tisbe, sopraggiunta troppo tardi per impedirlo, fa lo stesso. Rievocata anche da Dante (*Pg* XXVII, 37-39), la storia dei due giovani costituiva nel Medioevo un emblema dell'amore estremo.

17-24. Dopo un nuovo confronto con il punto di vista di chi non è in grado di capire gli effetti tragici dell'amore (vv. 17-18), così da lasciare l'*exemplum* dei giovani eroi ovidiani fra un rimando alla mancanza di esperienza (v. 13) e uno alla rozzezza, si insiste sui limiti imposti da Amore al soggetto (vv. 19-23), anche per chiedere comprensione (v. 20). Viene così articolato in modo più dettagliato lo stato di sottomissione in cui si trova l'io e di cui hanno già detto i vv. 6-8. Alterato e trascinato da Amore, l'io lo ringrazia del modo stravolto in cui risponde al suo desiderio di «gioia» (*be*, v. 24), cioè facendolo soffrire: una dimostrazione della mancanza di senno di cui ha parlato prima. 20. «tale»: innamorato e dunque senza senno. 23. «suo»: di Amore.

25-32. L'io si trova in una condizione di chiusura in se stesso e di insicurezza, mentre progetta (con l'immaginazione) la possibilità di un gesto di liberazione, che comunque non ha la speranza di mettere in pratica. Infatti, Amore lo ostacola tramite il freno della «vergogna», usurpandogli proprio la capacità di immaginare (vv. 29-30). Questa possibilità liberatoria di agire («ciò che dovrei fare ... portarlo a effetto», *ço que deuria fer ... executar*) è dunque il tentativo di sfuggire al dolore e alla disintegrazione mentale. Ma dal momento che il tentativo fallisce, è impossibile che l'io agisca in modo ragionevole e con visibile serenità (vv. 31-32). 26. «immaginando» (*ymaginant*): il termine ritorna, variato, ai vv. 29 e 37 (cfr. nota a I, 4). Qui insomma l'io proietta mentalmente una soluzione per liberarsi della passione d'Amore, ma questo lo ostacola.

33-40. Dopo essere ritornato sull'incapacità di giudizio che segna il rapporto con l'eros anche a causa della natura contraddittoria di questo (vv. 33-34), l'io insiste sulla condizione dolorosa che lo caratterizza (v. 35) e sull'avvicinarsi della morte, conseguenza inevitabile di questo processo (v. 36). La seconda parte della strofa torna al tema del possibile affrancamento da Amore (come già insinuato nella strofa precedente, questo potrebbe ottenersi per mezzo della comunicazione con la donna). E tuttavia, nell'ipotesi che si manifesti una «voce» che lo renda possibile, l'io invoca il soccorso della morte, la sola capace di esprimere un «segno» che lo renda credibile (vv. 37-39). In mancanza di questo aiuto, la verità del soggetto (quella riferita alla sua condizione di innamorato estremo) è senza speranza (v. 40). In effetti, questa supplica riprende il mortifero sguardo iniziale di Amore (cfr. v. 1) ed esprime il desiderio di morire, proprio come Piramo e Tisbe.

41-44. La *tornada* rende esplicita l'esistenza di un tentativo di accedere all'amore felice (e non a quello tragico), e fa il bilancio di un fallimento. Il tentativo ha portato il soggetto fino alla soglia dei piaceri dove i desideri sono «sovrani» (*sobirans*), cioè liberi dal dominio mortale di Amore. Il fallimento è consistito nell'incapacità di bussare perché la porta fosse aperta. Il mutismo nominato al v. 43 evoca il *topos* dell'inna-

morato ammutolito, secondo il quale l'impossibilità di parlare alla dama può effettivamente portare alla morte. Nell'ultimo verso emerge un'immagine tragica di smarrimento: non solo il soggetto non ha infine avuto in sé il coraggio di bussare, ma trova confuso e difficilmente percorribile perfino il cammino del ritorno. 41. «Giglio fra i cardi» (*Lir entre carts*): *senhal* che si incontra in trentacinque poesie. Come nel caso di «Piena di senno», si ritiene che i canti a lei dedicati formino un ciclo unitario. La dama, caratterizzata dalla purezza e dalla perfezione morale, ispira un amore dai tratti mistici e che oltrepassa la misura del senno razionale (cfr. anche *Introduzione*, pp. VII-VIII).

XXVII
SOBRESOLOR

Canto della disperazione e dell'eccesso, aperto da un sostantivo di sapore espressionistico e lulliano: *Sobresolor*, letteralmente "eccesso di dolore". Canto tuttavia costruito su una solida base filosofica e scientifica, che utilizza la concezione medievale delle facoltà mentali. La raffigurazione di una acuta perdita di vitalità nell'io, enunciata nella prima e nell'ultima strofa, viene rappresentata dalle tre potenti similitudini contenute nelle strofe centrali: due immagini di violenza (un duello diseguale e un avvelenamento) e una allegoria marina apocalittica. Ogni dettaglio collabora all'espressione di un dolore che paralizza il soggetto e lo trascina verso la morte. Incapace di sentire e di pensare, incapace di ragionare e di scegliere, e dunque escluso da ogni luogo dotato di senso, l'io non può d'altra parte esprimere il motivo del proprio disagio rivelandolo a «Piena di senno»; così che anche il *topos* dell'afasia suscitata dall'amore viene ripreso e rielaborato, come quello della navigazione marina nella burrasca.

A cinque strofe nelle quali l'io è come murato in se stesso e nella sua angoscia, sospeso fra vita e morte, segue una *tornada* in cui appare la donna, destinataria possibile di una comunicazione messa in movimento da memoria e desiderio.

Decisivo è in ogni caso il nucleo concettuale dei vv. 21-24, posti esattamente al centro del componimento, nei quali il soggetto invoca soccorso, anziché dalla donna amata, dal proprio

stesso pensiero, pregandolo di collaborare alla conoscenza del dolore e alla possibilità di esprimerlo anziché, come sta avvenendo, contaminare la percezione della realtà e la capacità di scegliere: una testimonianza fra tante dell'originalità di questo poeta, portatore di un realismo psicologico che illumina di uno sguardo nuovo l'orizzonte culturale del quale si serve.

1-8. La prima strofa mette subito in campo l'oggetto di questa canzone: il modo in cui la mente reagisce di fronte a un eccesso di dolore. Il tema della sofferenza è evocato già nella prima parola del componimento (*sobresolor*) e ritorna nei versi successivi («soffre», «angoscia» e «piangendo», «dolore», vv. 2, 4 e 5); mentre i processi mentali sono affidati soprattutto alle parole «immaginare», «mente» e «volere» (*imaginar*, *enteniment* e *voler*). L'immaginazione o fantasia (cfr. anche I, 4) è un senso interno, che raccorda le immagini del mondo sensibile all'*enteniment* (qui tradotto con «mente»), rendendo così possibile l'elaborazione delle immagini intellettuali. A sua volta, e dal momento che le facoltà dell'anima funzionano in modo coordinato, il buono stato dell'"enteniment" assicura la giusta capacità di scegliere (il «volere»). Il processo descritto è dunque più o meno questo: un dolore eccessivo ha sottratto al soggetto la capacità di costruire immagini adeguate della realtà (v. 1), impedendo la capacità di dolersi e di reagire (v. 2). Questo crollo è stato causato dalla fragilità della mente (v. 3), e si è anche perduta (per le ragioni indicate al v. 2) la capacità di esprimere il dolore (v. 4). Il soggetto non sa trovare un rimedio adeguato, così che la grandezza di questo dolore agisce senza controllo, provocando una scissione nell'io, dividendo in due la sua volontà (vv. 5-6). La riunificazione (v. 7) non si annuncia in nessun luogo interiore e, come si vedrà in seguito, non c'è oggetto esterno su cui il desiderio riposi senza che si risvegli un desiderio contrario: l'io resta sospeso fra la morte e la vita (v. 8). Il confronto della mente con il dolore chiama dunque in causa la necessità di uno spazio adeguato per contenere i processi psicoemotivi attivati e la difficoltà di espressione: due temi che verranno ripresi nella folgorante *tornada*.

9-16. Si incontra qui la prima di tre similitudini dedicate a meglio raffigurare la condizione nella quale si trova il soggetto.

L'io è come un uomo «debole» costretto a combattere con uno fra due uomini «forti» (vv. 9-10), e che non sa decidere quale scegliere dei due perché la paura gli impedisce di fare calcoli (vv. 11-12). Al di là della finalità principale, si insiste dunque ancora sulla inefficacia del pensiero. Chi siano i due uomini forti è chiarito dai versi 13-14, nei quali il soggetto si dichiara spaventato dalla «vita» e incapace di accettare la «morte», così che ove si orienti a vivere, la morte appare un'alternativa piacevole, e ove scelga di morire, la vita assume un valore indiscutibile (vv. 15-16). I due ultimi versi di questa strofa chiariscono meglio in che cosa consista l'inclinare (cioè l'essere incerto e sospeso) fra la vita e la morte di cui parla l'ultimo della precedente. È un'esperienza che permette la convivenza degli opposti: non li esclude vicendevolmente in modo definitivo ma oscilla senza pace fra i due (e si noti che il sostantivo «piacere» è attribuito alla «morte», mentre l'aggettivo «sacra» (*santa*) si lega alla vita, con uno scambio delle pertinenze più ovvie e culturalmente consolidate).

17-24. La seconda similitudine chiama in causa il tema del veleno (presente anche nel canto I, 22-24): il soggetto è come uno che stia avvelenando il suo maestro e vedendolo soffrire lo vorrebbe aiutare (vv. 17-20). La seconda parte della similitudine ci dice che ad avvelenare il soggetto è un pensiero inquinato dal dolore e che lo rende dunque incapace di un movimento reale e di una scelta. L'io avvelena se stesso per mezzo di pensieri paralizzanti e di un dolore che non trova il modo di liberarsi. Ai vv. 21-24 (in ogni senso centrali) invoca invece la possibilità di «sentire» il dolore per mezzo del pensiero, cioè di pensare il dolore invece di esserne bloccato e confuso. 24. «per sentire»: “affinché senta” (proposizione finale) piuttosto che “dato che sente”.

25-32. La terza similitudine è un *topos* della lirica medievale del quale Petrarca, in particolare, ha dato esempi molto noti (cfr. per esempio *RVF* CLXXXIX). La raffigurazione di March è tuttavia, come in altri casi (cfr. soprattutto II, 1-10), animata da una concretezza di rimandi che ricorda piuttosto il realismo dantesco che non l'allegorizzazione cristiana di Petrarca. L'assenza del «comandante» in una situazione di

pericolo in prossimità della terra (cfr. v. 25) spinge i marinai, «sgomenti», a tentare soluzioni divergenti: alcuni vorrebbero avvicinarsi alla terra per cercarvi salvezza (v. 31), altri vorrebbero al contrario prendere il largo per mettere la nave in salvo dal rischio di infrangersi sugli scogli (v. 32). La forza e la pertinenza della similitudine stanno nella capacità di rappresentare la perdita del centro unificante della elaborazione concettuale (il «comandante») e il conseguente processo di scissione vissuto dal soggetto (i marinai «discordanti», raffigurazione di una volontà disunita).

33-40. L'ultima strofa riprende i temi (e alcuni termini chiave) delle precedenti, e in particolare della prima: la «ragione» che ha perso la sua capacità (v. 35; e cfr. il v. 3), i «pensieri contrari» che muovono guerra all'equilibrio del soggetto (v. 36; e cfr. vv. 21-22), l'essere sospeso fra «vita» e «morte» (v. 38; e cfr. v. 8). Posto dal «volere» nel «mare» della vita (e delle emozioni), l'io vi si è smarrito (vv. 33-34), con gli effetti disastrosi che abbiamo visto (e che i vv. 35-38 riassumono). Il v. 39 fornisce una risposta alle insistenti esitazioni e alle ambivalenze del soggetto (cfr. vv. 8 e 13-16): con la sua saggezza, la «natura» sceglie per lui la morte. Il «danno peggiore» da cui solo la morte può salvare è, tradizionalmente, la dannazione; ma nella logica interna della canzone la morte appare preferibile, piuttosto che per ragioni religiose, per fuggire dal dolore insopportabile di cui si sta parlando. 33. «a mare fui»: prolungamento dell'allegoria marina della strofa precedente, ma anche possibile evocazione paronomastica del tema dell'amore (*la mar* dell'originale suggerisce la parola “amar”), rigorosamente assente fin qui, e alluso solo, nella *tornada*, con l'allocuzione alla donna e con il rimando al tema dell'innamorato ammutolito.

41-44. La *tornada* insiste sulla straziante mancanza di uno «spazio» distinto per vita e dolore, così da garantire la pace e la ricomposizione dell'io (vv. 41-42, e cfr. i vv. 7 e 35). E riprende poi uno spunto della prima strofa (v. 4): la difficoltà di comunicare il proprio stato d'animo. Questa difficoltà, coerente con la penosa inerzia mentale descritta, si esprime nel passaggio dal «desiderio» allo «stupore» nel momento in cui

si affaccia il pensiero di parlare alla donna, qui evocata dal *senhal* «Piena di senno» ma per il resto assente dal componimento. Si tratta di un “ricordarsi” («quando ricordo», v. 44) che mette in moto una spinta vitale, subito costretta nella direzione contraria (una dinamica già descritta ai vv. 15-16). Al pari dell’immaginare, nel pensiero medievale la memoria è d’altra parte una delle funzioni fondamentali della mente. Non deve essere dimenticato che l’afasia, legata qui all’irrisolutezza della volontà, è uno dei sintomi canonici dell’innamoramento quale lo descrivono i trattati dell’epoca. March riprende e varia un motivo della lirica cortese: la paralisi sbigottita prodotta dal desiderio. E lo fa innovando i modi di rappresentare le dinamiche interne della propria esperienza concreta, piuttosto che con una trama di azioni semplici anche in riferimento a oggettive interdizioni sociali. 43. «stupore»: l’originale *glay* è uno stato sospeso fra paura, ansia e meraviglia, da cui discende la paralisi del desiderio. 44. «Una cosa ... da dirti»: cioè di essere innamorato.

XXVIII
LO JORN HA POR

Personalissima variazione sul *topos* del notturno, con particolare riferimento al passaggio dalla luce diurna alle tenebre: sterminata è la lista dei precedenti, a partire da Omero e Alcmane; e tuttavia un legame significativo sembra potersi intravedere con la canzone L del *Canzoniere* petrarchesco e soprattutto con il canto II dell’*Inferno* di Dante, il grande canto della “paura”, il cui incipit presenta lo stesso riferimento agli animali. L’originalità di March consiste innanzitutto nel risemantizzare in chiave mondana ed esistenziale la contrapposizione giorno/notte, investita nel Medioevo da ovvie intenzioni teologiche. Il modo di esercitare questa originalità non sta qui tanto nella speciale collocazione dell’io rispetto al contesto naturale – simile ai malati e agli animali fragili, lontano dall’euforia dei malfattori e, implicitamente, dei predatori –, quanto nel proporre il tema, così intensamente marchiano, dell’autodistruttività (per il quale cfr. il canto che precede), presentata nella seconda strofa con accenti di disperata violenza: l’io è preda

ed è predatore, è assassino ed è vittima; occupando lui stesso entrambi i ruoli della relazione violenta. Solo il soccorso pietoso della donna, fuggevolmente invocato nella conclusione, potrebbe salvarlo da questa spirale di rovina.

1-8. Alla personificazione del giorno che all’arrivo della notte ha paura di perdere la luce (vv. 1-2) seguono i piccoli animali soggetti ai predatori (v. 3) e i malati, afflitti dopo il tramonto da un dolore più forte (v. 4). Solo i «criminali» vorrebbero una notte perpetua, per potervi compiere indisturbati i loro delitti (vv. 5-6). Il soggetto non è come loro, ma come il giorno, come le prede terrorizzate e vigili, come i malati nel tormento; e per questo vorrebbe che la notte passasse presto (vv. 7-8). 3. «i piccoli animali»: prevale ormai questa lettura dell’originale *pochs* (cfr. Di Girolamo), che può significare sia “pochi” che “piccoli”; la prima lettura darebbe – ma con minore legame logico interno – “solo pochi animali (o perfino nessuno) non chiudono le palpebre durante la notte”.

9-16. L’innocenza dell’io – che lo distingue dai criminali, a loro agio nelle tenebre notturne – viene qui di colpo rovesciata, con uno scatto tipico dell’argomentazione a strappi di March: l’io è il più colpevole di tutti, visto che agisce in un modo peggiore che se uccidesse mille innocenti (vv. 9-10); ma questa colpevolezza consiste nell’agire contro se stesso, tradendosi (v. 11). Lo fa durante la notte, quando “si rompe la testa” nel preparare il male da fare a se stesso durante il giorno (vv. 13-14); e lo fa il giorno, quando mette in opera i propositi autodistruttivi (v. 12). Giorno e notte cessano così di essere contrapposti: tenebrosi entrambi per le dinamiche sofferte del soggetto, e privi dunque di qualunque chiarore rassicurante. Ed è così che né l’idea della morte né quella di una restrizione coatta (v. 15) possono inibire le energie impegnate a danneggiare se stesso (v. 16). 15. «vivere costretto»: Pagès e Archer suggeriscono un rimando alla prigionia (come si addice a un colpevole), e il testo è in effetti carico di vari rimandi all’ambito giuridico; tuttavia è possibile anche una lettura metaforica dell’espressione, da intendersi come collocazione in una modalità di vita e di azione senza libertà di scelta ma agita da una inesorabile coazione a fare il male.

17-20. I primi due versi della *tornada* definiscono in che cosa consista la dinamica del tradimento di se stesso: finalizzare pensiero e azioni all'amore, tanto che il «laccio» voglia intendersi come adeguato a catturare altri (cfr. l'originale *abtament*), quanto che si voglia invece vederci un «cappio» in cui l'io imprigiona se stesso (come d'altra parte traducono Gimferrer e Micó). L'immagine del «laccio d'amore» come esca è presente dai trovatori a Petrarca (cfr. *RVF CXXXIV*, 6). Il testo insiste poi ancora sull'instancabilità dell'azione autolesionista (v. 19), sul destino di distruzione che l'io è disposto a portare fino in fondo (v. 20) e che solo la donna può scongiurare ove voglia esercitare quella «pietà» della quale l'io si è già apertamente dichiarato incapace (cfr. v. 10). La parola «pietà» (*mercé*) regge dunque l'arco complessivo dell'argomentazione: chiave di volta alla metà del testo, dove rappresenta, negata, il tradimento dell'io ai propri danni; approdo riparatore conclusivo nella possibilità che l'amata attui per l'amante la salvezza (*deffensa*), cioè che lo contraccambi. 17. «Piena di senno»: cfr. I, 41. 19. «via dritta»: possibile eco, rovesciata nel senso, della «diritta via» di *Inf.* I, 3; in March la via è dritta in quanto spedita nella realizzazione del progetto (senza nessuna connotazione morale positiva). 20. «alla fine» (*a la fi*): «esito rovinoso».

XXIX

SÍ COM LO TAUR

Questo componimento è una delle sei *esparces* del canzoniere marchiano, testi formati da un'unica strofa (con l'eventuale aggiunta di una *tornada*). Qui si tratta di una similitudine organizzata in due quartine, una per ciascun termine di paragone. L'io, costretto ad allontanarsi dalla donna per la paura suscitata da un «gesto» di lei, è paragonato a un toro sconfitto che fugga dal suo avversario. Presente in Lucano e in Virgilio (come hanno segnalato Badia e Gómez-Pujol), il solo motivo della rivalità erotica fra tori non rende giustizia alle ragioni profonde di questo parallelismo, in un testo che elabora in modo complesso la struttura stessa della similitudine. Il motivo classico della rivalità fra tori si fonde inoltre con un *topos*

della cultura cortese, quello dell'innamorato intimorito alla presenza dell'amata e costretto a ritirarsi.

1-8. La rispondenza fra i due termini del paragone, certo necessaria in un meccanismo testuale così calibrato, non va tuttavia stabilita in modo superficiale. Se nella prima metà della strofa ci sono due tori nemici, uno dei quali vince e scaccia l'altro, si tratta di capire quali siano, nella seconda metà, i due personaggi che gli corrispondono. E se il toro vinto è certo il soggetto confuso e terrorizzato, persuade solo in apparenza il diffuso riconoscimento della donna nel feroce toro vincente. Una corrispondenza simile rompe il parallelismo, fornisce un'immagine improbabile della dama e perfino spinge a leggere nel proposito di «distruggere» il rivale l'allusione a una oscura «vendetta sessuale» (come fa Archer). In realtà a vincere e scacciare il soggetto non è la donna in modo diretto ma la «grande paura», come rivela l'ultimo verso mettendola in diretta concorrenza con il piacere, ed è questo il nemico da annullare (e il soggetto infatti non tornerà finché *del tot haja fus* questa emozione negativa, cioè non la «abbia del tutto dissolta»). Il «gesto» della donna (verosimilmente un cenno di ostilità o indifferenza) ha quindi avuto il potere di evocare nell'amante il terrore, confondendo la sua iniziativa e liberando in lui un'angoscia latente, come può tradizionalmente accadere nella lirica d'amore. Il soggetto dovrà fare i conti con questo stato di terrore prima di ritentare il piacere, cioè l'altra grande emozione legata alla donna. Detto in altro modo, in entrambe le parti della similitudine il contesto è legato all'eros, e come nella prima parte ci sono due rivali che contendono per il piacere stimolato da uno stesso oggetto d'amore, così quello stesso oggetto, nella seconda, stimola anche il turbamento. Nel parallelismo fra le due parti, quindi, la dama non ha il posto del toro rivale, ma dell'oggetto desiderato. In definitiva, sia lo «slancio» che la «paura» sono due esperienze che convivono all'interno dell'io; e non sorprende che il grande poeta della scissione possa rappresentarsi diviso in un conflitto fra due animali (e due simili) che ben evocano il mondo delle pulsioni primitive e arcaiche che la civilizzazione cortese ha codificato. Infine, la presenza problematica di identità e duplicità che la struttura analogica, apparentemente semplice, propone si vede anche nelle

due parole-rima della prima quartina, entrambe identiche ma con funzioni grammaticali diverse (sostantivo-verbo per *desert* e verbo-sostantivo per *força*). 6. *esforç*: “sforzo”, cioè l’impegno nell’azione concreta dell’amante durante il corteggiamento.

XXXIII
SENS LO DESIG

I canti XXXIII e XXXIV formano un dittico, nel quale pare utile vedere tuttavia piuttosto una tensione che una complementarità. In questo primo testo viene rivendicata l’onestà dell’amore, e la sua castità; il successivo relativizza e complica questa condizione chiamando in causa la forza del desiderio.

Questo XXXIII si colloca nella tradizione lirica cortese alta che canta l’amore puro. La necessità replicata di negare il rilievo del corpo conta tuttavia quanto la replicata fedeltà al modello della *fin’amor*, creando le premesse della crisi nel testo che segue. La contiguità di questi due testi risulta portatrice di un significato ulteriore e che si rivela per la quantità di reciproci rimandi testuali: già gli incipit sembrano dialogare e ribaltarsi: *sens lo desig vs tots los desigs* (“senza desiderio” vs “tutti i desideri”). Non a caso il primo canto è dedicato a «Piena di senno» e il secondo a «Giglio fra i cardì». L’originalità di questa operazione non consiste dunque nel presentare un percorso di deterioramento in due tappe (corrispondenti alle due poesie), ma nell’affiancamento articolato di due tradizioni della lirica cortese illustre, quella dell’amore come nobilitazione e quella dell’amore come passione distruttiva.

1-8. Alcuni caratteri tipici della poesia di March (il provare dolore e il voler essere amato, v. 3) sono qui declinati secondo i canoni della lirica d’amore cortese illustre: nessun desiderio che non sia casto, né in sé né nella dama, amore per la saggezza dell’amata, valorizzazione dell’onestà della relazione. Con un’insistenza che esprime il senso di un impegno, il tema dell’onestà (contrapposto alla disonestà: cfr. i vv. 1, 4 e 8) fa da argine alle spinte carnali del desiderio (cfr. i vv. 1, 3 e 7-8). D’altra parte la presenza di una tensione è ben rivelata dal contrasto tra l’affermazione dei vv. 1-2 (a dare dolore a chi ama è

il desiderio di cose disoneste) e quella del v. 3 (l’io, che non ha desideri disonesti, vive nel dolore). Il canto, impeccabile dal punto di vista della coerenza con l’ideale d’amore che presenta, contiene tuttavia nella formulazione le spie di un conflitto latente (qui questo contrasto, più avanti le immagini ecc.).

9-16. Il pensiero e la volontà sono le sorgenti dell’amore, e non il corpo, con le sue spinte carnali, definite disoneste. E fra i due amanti può essere agito solo un gesto amichevole, sufficiente comunque a suscitare nella donna una reazione di distanza e di rifiuto (il «disdegno» del v. 12): quanto serve a confermare la sua onestà. Questo processo di spiritualizzazione si esprime anche per mezzo dell’affinamento del corpo del soggetto, che accoglie l’esperienza del “male d’amore” e l’anestetizzazione prodotta da un sonno che salvi dagli stimoli della carne.

17-24. Strofa costruita sulla contrapposizione fra infinito e finito: da una parte ci sono un desiderio che non finirà mai (v. 17), lo spirito che rifiuta ciò che è finito (v. 19), l’anima infinita (v. 22); dall’altra ci sono il corpo (v. 20) e l’amore caduco che lo caratterizza (v. 23). Per sé il soggetto rivendica il primo e respinge, pur nominandolo accuratamente, il secondo: gli stimoli del desiderio non passano dal corpo al cuore (vv. 23-24) ma assumono una forma sublimata (v. 19). Su questa base, può essere cercata una volontà uguale anche da parte della dama (vv. 21-22).

25-32. La similitudine del fuoco che occupa questa strofa ha una natura complessa e articolata. Il fuoco è sia la passione dell’eros, sia lo strumento per affinarla (secondo una tradizione già classica e poi provenzale che culmina nel canto XXVI del *Purgatorio* di Dante). Qui la funzione invocata è piuttosto la seconda, benché la parola «fame» (v. 27) e la fisicità della raffigurazione evocano modi spesso utilizzati per riferirsi alla carnalità. Il primo termine della similitudine descrive il modo in cui una fiamma cresce nutrendosi di legna e poi, una volta divenuta grande, è capace di divorare tutto ciò che venga agguato al fuoco. Il secondo termine stabilisce un’equivalenza tra fiamma e amore (spirituale) del soggetto: anche questo infatti cresce, fino a poter “divorare” tutto ciò che lo nutre (i

desideri che abitano nel pensiero, che non vanno scacciati ma gestiti al servizio del «volere»).

33-40. È la strofa piú complessa, che avanza per distici, come spesso in March; e se ciascun distico sembra dotato di autonomia, in realtà intercorrono legami profondi: la tristezza che agisce nel pensiero del soggetto fra gli altri (vv. 33-34) sembra dipendere dalla presenza del «verme» instancabile che chiude la strofa; cosí come questo richiama il nutrimento ricevuto nel nido da Amore (vv. 35-36) ecc. Si succedono quattro immagini (una per distico), tre delle quali hanno l'Amore come agente: l'io muto e pensoso in mezzo agli altri (con un'immagine che unita al «pensiero» del v. 33 sembra evocare l'attacco del petrarchesco «Solo e pensoso»); l'Amore che nutre i figli nel nido; l'Amore che non si separerà mai dal soggetto; l'Amore che mette solo nel cuore di chi non ama con la carne il «verme» della durata. L'io rivendica di nuovo la superiorità dell'amore onesto su quello del corpo. Questa rivendicazione coincide con la possibilità della durata infinita, ma il poeta la compie servendosi di un'immagine, quella del «verme», tradizionalmente collegata alla corruzione del corpo. Un indizio del prezzo necessario per conservarsi nel difficile punto di equilibrio scelto? Inserito in una lettura complessiva del dittico, questo verme che affiora nella parte conclusiva del canto XXXIII diventa una vipera devastante nella conclusione del successivo XXXIV.

41-44. La *tornada* rivendica l'unicità dell'amore del poeta, considerato l'unico vero; cosí che il suo fallimento comporterebbe il fallimento dell'amore stesso, e, d'altra parte, la riuscita farebbe del soggetto il miglior amante del mondo. L'equilibrio che qui appare saldo (o solo incrinato per alcuni elementi formali) entra tuttavia in crisi nella canzone che segue, tanto piú problematica e complessa.

XXXIV
TOTS LOS DESIGS

Se nel canto XXXIII è stato esaltato l'amore come esperienza interiore e casta, in questo XXXIV avviene una radi-

calizzazione del desiderio, inevitabile e forte come il vento. Gli ingredienti restano quelli della lirica cortese alta: la pretesa superiorità dell'amore virtuoso su quello disonesto, la nobiltà della donna amata, la difficoltà di confessarle l'amore. Ma è proprio all'interno del *topos* dell'amante ammutolito che il soggetto osserva se stesso e, in ultima istanza, verifica l'incongruenza della situazione. L'io vive infatti combattuto tra la possibilità di parlare e non farlo, tra la volontà di salvarsi dalla morte – dichiarando l'amore – e tacere: sente di comportarsi cioè con la stessa mancanza di logica di uno che chieda pioggia quando in cielo non c'è neanche una nuvola.

Il nucleo del conflitto non è qui fra carnalità e sublimazione, ma fra la ragionevolezza del comunicare l'amore e il profondo blocco emotivo che lo impedisce. Come accade spesso in March, l'acutezza analitica del soggetto, capace di sgranare le proprie contraddizioni, non è sufficiente a evitare lo svolgersi rovinoso degli avvenimenti psico-emotivi, realisticamente sperimentati. La violenza che segna questo canto – quello dei piedi troncati e dei morsi di serpente – si può vedere come un segno di questa forma del tragico.

1-8. Il canto si apre insistendo su due aspetti del desiderio sperimentato dal soggetto: la sua maggior forza a confronto di quanto accade negli altri (vv. 1-4), e l'impossibilità di sottrarvisi (vv. 5-8). La percezione di un'inquietudine e perfino di una violenza – sostenuta anche dalla crudezza di suoni, lessico e immagini – è confermata dalle parole che concludono la strofa, svelandone il motore profondo, cioè il desiderio. Due immagini esprimono in modo particolarmente efficace il turbamento di questo paesaggio: il passo zoppo di un piede troncato e il vento che colpisce i colli. La strofa si chiude enunciando il bisogno di un posto solido e protetto che metta l'io in salvo dal desiderio; un'idea che viene dichiarata velleitaria al v. 8, poiché nulla può ridurre la sua spinta. 5-6. «Come un poggio ... da lui»: vento-desiderio da una parte, poggi-volontà dall'altra; e come i poggi non potranno sottrarsi all'azione del vento, cosí la volontà non potrà sfuggire o fermare il desiderio. Il v. 5 è un *adynaton* del genere di II, 17-18. 8. «quel pensiero ... non può»: il *mal pensament* o pensiero sbagliato è dunque un pensiero infondato, il cui errore consiste nel trattare l'*adynaton* come se fosse realizzabile.

9-16. Il soggetto conferma qui di non essere in grado di difendersi dal desiderio (vv. 9-10). Sarebbe tuttavia possibile liberarsi di una parte del dolore che questo provoca (vv. 11-12), forse per mezzo della sua rivelazione e di una sua condivisione con la donna (vv. 13-16). Per questo motivo l'io chiede ad Amore di permettere la comunicazione con l'amata: tanto il suo desiderio è segnato dall'eccesso (il «troppo piacere», o *sobresalt* del v. 14) che l'alternativa è solo la morte. Se nel canto che precede, il soggetto «pensoso e muto» (v. 34) aspirava all'affinamento spirituale, in questo la ricerca di una comunicazione efficace con la dama evoca la condizione dell'amante ammutolito quale pericolo per la vita.

17-24. I vv. 17-20 si dibattono, anche linguisticamente, in un risponderci di negazioni fra le spinte della condizione definita nelle prime due strofe. Viene così raffigurata una modalità del desiderio fatta di slancio e di difesa, di passione e di blocco, di azioni dette e contraddette: dette cioè per mezzo della negazione (e una decina sono le forme negative presenti in questi otto versi). Istanze emotive che dovrebbero affidarsi a una logica della disgiunzione convivono invece, in una formazione che fonde ciò che dovrebbe escludersi: il desiderio accoglie pensieri non casti e non viene desiderato nulla di non casto (vv. 18 e 19) ecc. Per sottrarsi a questa contraddizione, l'io dovrebbe fuggire da sé, e tuttavia sa bene che si tratta di una eventualità impossibile, come non è possibile per i poggi fuggire dal vento (vv. 5-8). È anche perciò che l'io ritiene di non avere colpa se Amore lo costringe ad amare (v. 24), dal momento che le spinte del desiderio non sono schivabili (v. 21) perché sottratte alla libertà del giudizio (v. 22).

25-32. La forza di Amore è superiore perfino a quella della vita stessa (vv. 25-26), così che resistergli è impossibile (vv. 27-28). L'io vorrebbe mostrare il suo amore alla donna e tuttavia si scontra con una resistenza interna (vv. 29-30). Parlare, cioè rivelare l'amore, potrebbe aprire alla vita, così come tacere espone al rischio di morire di cui al v. 26 (v. 31; e cfr. anche il v. 16). Per potersi rivelare dunque la volontà non è sufficiente anche se è definita *bastant*, cioè «che basta» (v. 32): una for-

mazione linguistica e una condizione emotiva nelle quali non vige il principio di non contraddizione.

33-40. La straordinaria similitudine che apre la strofa tocca infine il nucleo del conflitto che si cerca di conciliare: volendo essere amato dalla donna senza mostrarle questo desiderio, l'io è come colui che invoca la pioggia senza che ci siano nuvole (vv. 33-36). Il soggetto desidera cioè un effetto senza offrire le premesse della sua realizzazione; e rivelare l'amore sta alla possibilità di essere amato così come le nuvole stanno alla pioggia. Viene indicato un luogo ideale di armonia e di equilibrio: un amore per la donna che esprima l'«accordo» fra l'«intendimento» e il «valore», dal momento che la donna è una sintesi dei due piani (vv. 37-38), così come suggerisce la poetica cortese. E tuttavia questo accordo è reso impossibile dai voleri discordanti che abitano il soggetto (v. 39), e che si configurano in antitesi a ciò che sarebbe ragionevole (v. 40): diversamente da quanto avviene ad esempio nel canto II, di cui questa strofa riprende alcuni tratti, al possibile accordo si contrappongono dunque il disaccordo e la discordanza che chiudono gli ultimi due versi della strofa. In definitiva, il soggetto potrebbe liberarsi dal dolore e non lo fa, avrebbe sufficiente volontà di mostrare l'amore alla donna e non ci riesce, e questo succede perché, come è previsto dal *topos*, è combattuto tra la ragione e una emotività che lo travolge.

41-44. La *tornada* alza il livello espressivo e radicalizza il conflitto in atto. Estreme sono qui le immagini (il morso forte delle vipere, il bruciore, il senno perduto, la vista orbata) e tragico è l'esito; l'esperienza di Amore è peggio del morso di una vipera: il veleno inoculato può non bruciare, ma toglie infine il senno e la vista. L'esperienza dell'eccesso d'amore e la mancata comunicazione del desiderio lascerebbero l'io murato in una interiorità sconvolta e in uno stato generale che allude alla teoria medievale delle passioni (v. 44). 41. «Giglio fra i cardi»: vedi IX, 41. 41-43. «mordono ... morso»: nel testo di March c'è anche *mos* («morso», sost.), reso nella traduzione con «denti» per evitare l'omofonia che si dà in italiano fra «morso» sost. e part. pass.; e la triplice ripetizione dice con forza ancora maggiore la furia della vipera e il dilagare del suo veleno.

XXXVIII
SI BÉ MOSTRAU

Il soggetto esalta la grandezza del proprio amore, proponendosi quale amante meritevole, ma soffre di non essere ricambiato, e, come altre volte, oscilla fra slanci estremi e risentimento distruttivo. L'io registra le evoluzioni dei propri stati emotivi interrogandosi su quelli presunti dell'amata, che se da una parte manifesta tanti indizi d'interesse, dall'altra non arriva a un riconoscimento esplicito dell'amore – essendo naturalmente questo riconoscimento l'unico gesto che potrebbe salvare l'innamorato (v. 36). In una quinta strofa di grande intensità, il soggetto appare smarrito e confuso, infine spossato della nozione stessa del tempo. Nella *tomada*, le ore del giorno sono occupate dalla metaforica cottura di un pane dolce che però non può essere sentito altro che amaro.

Come spesso accade in March, il codice cortese si arricchisce con lo sviluppo dell'attività del mondo interno: qui, la proiezione fantastica per mezzo della quale completa il quadro, e il gesto anticortese che ne deriva (l'idea di rifiutare Amore). Questo tentativo mostra la complessità del percorso verso la promessa finale: il mantenersi sulla via dell'amore a costo dell'amarezza e dello smarrimento depressivo che ne deriva. Se nel canto II (cfr. vv. 15-16, 19 sgg.) la fiducia nel fatto di essere riconosciuto da «Piena di senno» permetteva al soggetto di portare a termine una richiesta effettiva di reciprocità (ossia del pane che gli avrebbe tolto l'amarezza), in questo, «Giglio fra i cardì» ispira nuove contraddizioni che assediano la possibilità di dare un senso al sacrificio d'amore.

1-8. Come altre volte, siamo di fronte alla tipica asimmetria nell'amore e all'incertezza del poeta circa le intenzioni della donna. Più concretamente, l'io ama, e per questo amore rinnega se stesso (vv. 5-6), dal momento che non è possibile capire se la donna prova un vero amore per lui: mostra di non respingerlo (v. 1), lo ascolta volentieri parlare (v. 2), si fida di ciò che egli scrive (v. 3), le fa piacere sentir parlare bene di lui (v. 4); e tuttavia non è certo che tutto questo corrisponda a un amore autentico (v. 8). Di fronte a questo sospetto, il “buon

volere” del soggetto si trasforma in rifiuto, e quindi egli rinnega anche l'amore che prova (v. 7). Le contraddizioni indicate nella donna sono dunque rispecchiate nelle contraddizioni dell'innamorato stesso. È questi infatti a passare dall'affermazione di un amore vissuto fino all'odio verso se stesso (vv. 5-6) al rifiuto radicale dell'amore (vv. 7-8). D'altra parte è l'avvio dell'attività mentale («quando penso», *quant ymagin*) a sostituire la descrizione della realtà oggettiva («Per quanto mostri», *Si bé mostrau*). 6. «che sono integro» (*que res no y fall d'entregue*): che ho caratteristiche e qualità tali da non giustificare l'ostilità che provo verso me stesso.

9-16. Insistendo nella rinuncia della strofa precedente, il soggetto resta sul piano dell'interiorità e sviluppa una fantasia distruttiva e consolatoria che sostituisce al rapporto con l'amata quello con Amore. Questi concederebbe qualche piacere solo con lo scopo di non perdere un amante così devoto. A consolare un poco il soggetto sarebbe la fiducia nella eccezionalità del proprio amore e il dolore che perciò ne avrebbe Amore se egli smettesse di amare (vv. 9-12): se l'io rinunciasse, Amore non potrebbe trovare un altro servitore eguale (vv. 13-14). Tuttavia, la consolazione concessa da questa fantasia è descritta come provvisoria e segnata dalla tristezza (vv. 15-16).

17-24. La terza strofa costruisce un'immagine dell'io quale amatore meritevole dello scambio d'amore. Il soggetto sa che la reciprocità ha un valore infinito (v. 17) e vuole esserne degno (v. 18). Offre dunque alla amata la propria anima, la cosa più preziosa agli occhi di Dio (v. 19), per quanto doloroso sia staccarla dal corpo (v. 20). La seconda quartina della strofa enfatizza la costruzione di sé quale amante meritevole, disposto a dare valore a tutto ciò che vede nell'amata, incluso il possibile ostacolo che non permetterebbe la manifestazione esplicita dell'amore di lei (vv. 23-24). 21. «Non amore ... dimostri»: del testo originale (*No us prech d'amor, mas que la'm demostreu*) sono state proposte due letture: Pagès ha spiegato «*mas no us prech d'amor que la'm demostreu* [ma non vi prego che mi dimostriate amore]», altri, invece, «non vi chiedo amore, ma che me lo dimostriate». La prima spiegazione, che vede nella frase un iperbato, ha il vantaggio di evitare la contraddizione con i

versi che seguono, dove il poeta dice di accogliere qualunque modo di manifestarsi della donna, incluso quello che tiene del tutto nascosto l'amore; la seconda, piú agevole sintatticamente, esprimerebbe un'oscillazione non rara negli stati d'animo del soggetto, e perfino una progressione dalla richiesta di un segno al successivo dono di una accoglienza incondizionata. La traduzione disambigua nei termini della seconda lettura.

25-32. Diviene qui esplicito l'invito alla donna perché riconosca il soggetto: questi è infatti certo che lei possa farlo, che lo conosca profondamente e ne sappia capire i pensieri (vv. 25-28). E dal momento che egli la desidera in modo infinito (v. 29) ed è pronto ad appagarsi di quanto la donna potrà dargli (v. 30), la invita a dirigersi verso di lui, che si dichiara facile da raggiungere (vv. 31-32). Il soggetto rivendica cioè il merito della propria vita interiore e la disponibilità a renderla leggibile agli occhi della donna; e la invita a un incontro che punti, potremmo dire, sulla qualità invece che considerare semplicemente la quantità – che sembra essere, come di consueto, diseguale (vv. 29-30). 26. «l'intero destino»: il testo originale parla di *tres temps* ("tre tempi"), cioè passato presente futuro. Il significato di questa facoltà della donna si amplifica nella strofa seguente, dove il soggetto si rappresenterà invece smarrito nel tempo e incapace di scandirlo correttamente.

33-40. La strofa che precede la *tornada* insiste sull'ambivalenza del comportamento della donna, e dichiara apertamente che in lei si leggono due volontà «in gran contrasto»: una che va incontro alla vita dell'innamorato e un'altra che (non riconoscendolo) è come una risposta di morte (vv. 35-36). Da parte sua, l'io insiste nel donare tutto se stesso al valore dell'amata, ricavandone però una vita dolorosa (vv. 33-34); e rivendica l'intenzione di non rinunciare comunque all'amore (v. 40) – benché ne avesse fatto la fantasia (vv. 7-8 e 10-14) –, quali che ne siano le conseguenze penose: perdere il senso del tempo e restare in uno stato di sbigottimento doloroso e non vitale (vv. 37-39). La descrizione di questa condizione in qualche modo depressiva costituisce uno dei passaggi piú intensi della canzone, nella quale vengono concretamente mostrate le conseguenze dello stato emotivo radicale sperimentato dall'io (è

il «prezzo infinito» del v. 17): uno stato che altera la normale relazione con la realtà. E dal momento che la donna è colei che conosce i "tre tempi" del soggetto (cfr. v. 26), sembra essere l'unica che possa metterli nel giusto rapporto, restituendo al tempo la sua direzione e le sue scansioni, cioè il suo significato.

41-44. La contraddizione che caratterizza gli stati emotivi del soggetto, pronto ad amare senza limiti ma anche a fantasticare sulla fine del proprio amore, è raffigurata nella *tornada* per mezzo della metafora di un «forno» collocato nell'interiorità dell'io a cuocere «un pane di sapore dolce», e che tuttavia al soggetto risulta anche «di amaro sapore». La cottura del pane, che lo occupa quasi per l'intero giorno, è la metafora di un modo di vivere l'amore che mentre prepara l'incontro nei termini piú appaganti (la dolcezza), non può fare a meno di sperimentare la frustrazione e il dolore (l'intensa amarezza). Come altre volte, le metafore alimentari si costituiscono quali equivalenti dell'eros, declinandosi secondo modalità diverse in riferimento ai bisogni primari e alla ambivalenza del nutrimento che si può dare e ricevere (cfr. II, 41-44, dove il pane è però un possesso della donna). 41. «Giglio fra i cardi»: vedi IX, 41. 44. «dieci ore per giorno» (*deu hores en lo jorn*): le «dieci ore» hanno un valore indeterminato; come nella strofa quinta, viene dunque trasmessa l'idea di un uso indifferenziato del tempo e secondo un'unica direzione (il processo di cottura, cioè il mantenersi costante in amore nonostante le sue amarezze).

XLVI
VELES E VENTS

È questo uno dei testi piú noti di March. Le prime tre strofe costruiscono un grande paesaggio marino nel quale il soggetto immagina di viaggiare per raggiungere l'amata, ostacolato da venti imprevedibili e da un mare in ebollizione. Il viaggio per mare potrebbe essersi ispirato, come alcuni studiosi hanno ipotizzato, a reali esperienze biografiche; e certo March aveva viaggiato per mare e mostra buona conoscenza delle tecniche di navigazione. Si tratta in ogni caso di un motivo letterario assai

frequentato. Le successive quattro strofe sviluppano un tema sollecitato dalla burrasca: l'impegno dell'io a proteggere in sé il pensiero della donna anche di fronte alla morte, nel dubbio però che lei sia all'altezza di questo gesto. Questo dubbio scatena versi fra i più amari di March, che teme una donna divenuta, morto il poeta, incapace di amarlo e presa solo dal lutto; e sprigiona d'altra parte l'aspirazione a dimostrarsi l'amante più estremo. La prova di questo primato può essere però solo la morte – come è stato anticipato di fronte al fortunale –, alla quale, nelle strofe finali, il soggetto si dichiara pronto.

La canzone raccoglie stati d'animo oscillanti e bruschi cambi di focalizzazione (dalle reazioni dell'io a quelle dell'amata), confermando la sensazione che il grande scenario che occupa la prima parte alluda a un inteso paesaggio interiore. Non il realismo di altre ambientazioni marine del poeta ma un surreale clima di tensione tragica o perfino apocalittica caratterizza questa, culminando nella strofa due; così come la seconda parte della canzone accoglie un confronto fra la paura della morte e il desiderio di sfidarla, un conflitto fra uno slancio estremo verso l'amore come prova e l'incertezza sulla possibilità (o sul valore) di questa prova: un segno fra i tanti della crisi storica dei valori cortesi e cavallereschi che attraversa la poesia di March e l'autunno del Medioevo.

Di questo stato d'animo contraddittorio ben si fa carico la *tornada*, in cui l'innamorato confessa di sentire l'amore ma di non conoscerlo, così che il rifiuto di esso sembra l'unico modo per capirlo e per salvarsi dal suo lato peggiore. Viene confermata l'impossibilità di risolvere l'incertezza sul destino dell'amore, con un'accentuazione negativa, nel confronto con i dadi, il gioco d'azzardo più diffuso del tempo, sinonimo di casualità (Fortuna) se non addirittura di vizio.

1-8. L'avvio impetuoso chiede i venti giusti per la navigazione, in modo che il soggetto possa ottenere il desiderato ritorno. Favorevoli appaiono i venti dai quadranti orientali, e ostili invece quelli dai quadranti occidentali, così che la navigazione risulta essere da Est verso Ovest, e comunque, come si capirà meglio più avanti, il ritorno è un avvicinamento all'amata. I termini in cui è presentata la grande immagine marina, anche nella strofa successiva, sembrano la proiezione di una fantasia

del soggetto. 1. «Compiano» (*han ... complir*): la struttura perifrastica dell'originale è stata intesa ora come futuro vero e proprio, ora con una intenzione desiderativa (come si è fatto nella traduzione). Si tratta in ogni caso di un augurio relativo alle contingenze dei venti e alla possibilità che questi permettano un buon ritorno. 1-2. «desideri ... incerti» (*desigs ... duptosos*): è forse possibile cogliere qui un'eco dantesca dai «dubbiosi disiri» di Paolo e Francesca, così come alcuni tratti di questa e della strofa successiva potrebbero essersi ricordati della similitudine «che muggia come fa mar per tempesta | se da contrari venti è combattuto» (*Inf. V, 120 e 29-30*).

9-16. La navigazione immaginata si trasforma qui in una fantasia apocalittica che attinge alla fiorente immaginativa macabra e millenarista dell'autunno del Medioevo: il mare che ribolle come una pentola, una natura sconvolta e aggressiva, gli animali alla ricerca disperata della salvezza. È come se la burrasca fosse stata scatenata dai venti favorevoli e dai venti contrari che soffiano insieme: una condizione che torna altre volte nel canzoniere marchiano, a indicare stati di irrisolutezza e di conflittualità interna. Di Girolamo ha per altro ipotizzato che il testo si riferisca qui a un fenomeno di vulcanismo sottomarino e non a una burrasca. 9. «come pentola in forno»: l'immagine domestica, di discreta tradizione retorica, abbassa il registro di questo passaggio, costruendo un clima tragico e al tempo stesso concreto.

17-24. La rovina che minaccia l'imbarcazione risveglia le reazioni primitive della paura: voti in cambio della salvezza e confessioni senza censure (vv. 17-20). In questo contesto caotico, si alza la rivendicazione di un amore che il soggetto vuole proteggere anche di fronte alla morte. Affiora qui, alla metà di questa strofa e dopo la violenza apocalittica della precedente, il riferimento all'amata, cui il soggetto dichiara di essere legato da un destino trascendente (v. 22) e da una scelta definitiva. Il suo voto si definisce dunque – in alternativa a quelli degli altri viaggiatori, che evidentemente chiedono di sopravvivere – quale impegno di fedeltà anche oltre la morte. 18. «doni di cera»: candele per gli altari. 22-23. «farò voto ... scelta»: secondo Gómez - Pujol si allude al *foedus coniugale*, cui affian-

care magari il fascino di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler*, con riferimento all'intenzione amorosa.

25-32. Mentre il soggetto è certo della solidità e della durata del proprio amore, anche oltre la morte, teme tuttavia che l'assenza possa farlo cadere dal ricordo dell'amata. E questa ipotesi – una vera e propria fantasia negativa – basta ad annullare tutti i piaceri del mondo (come dice il decisivo v. 31). Un *topos* centrale della lirica cortese, quello della durata dell'amore al di là dei confini della vita, viene qui aggradito e corrosivo (cfr. anche il v. 26): l'io fantastica in modo da dubitare del suo stesso oggetto d'amore, attribuendogli comportamenti ipotetici capaci di farlo soffrire e di togliere senso al legame. Più avanti il soggetto invocherà la morte quale prova del proprio amore, ma qui se ne mostra atterrito a causa del suo potere distruttivo raffigurato dall'oblio della donna (v. 32).

33-40. Il pensiero sulla morte dilaga nella prima metà di questa strofa. Per l'io, morire implicherebbe il dolore di non vedere più l'amata (vv. 35-36); per lei potrebbe implicare l'impossibilità di amare ancora, un'ipotesi in cui alcuni hanno letto la ripresa desolata del v. 30 (e cioè l'oblio dopo la morte dell'innamorato) e altri – come Gómez - Pujol – una sorta di perverso augurio (e cioè la speranza che la donna non ami nessun altro dopo di lui). In ciascuno dei due casi, le spetterebbe solo uno stato di privazione desolata («lutto», *ira*): vv. 33-34. Nella seconda parte della strofa, campeggiano due fra i temi più fondi della canzone: il desiderio di primeggiare come amante estremo (vv. 37-38) e il desiderio di poter conoscere l'entità dell'amore della donna (vv. 39-40). Le due cose diverrebbero entrambe possibili se esistesse un metro di misurazione, di cui il soggetto aspira a occupare il «termine». 39. «Timoroso ... futuro»: nella condizione di temere o affidarsi, cioè di sapere che cosa debba aspettarsi nel tempo.

41-48. Qui e nella strofa successiva viene sviluppato il tema tradizionale, già introdotto ai vv. 21 e 27-28, della superiorità del soggetto quale amante. Dopo un verso che ben rappresenta la teatralità dell'io marchiano in alcuni passaggi (v. 41), l'aspirazione a primeggiare fra gli amanti deve tuttavia cede-

re il passo a quelli che muoiono a causa dell'amore (v. 42); e viene da pensare, ancora, al canto di Paolo e Francesca, e agli amanti morti di morte violenta su cui si concentra l'attenzione di Dante. E dato che essere vivo non permette di mostrare la stessa intensità di dolore che solo la morte può conferire (vv. 43-44), ecco introdursi, nella seconda parte della strofa, l'idea di morire quale suprema prova di amore. Infine, se la prova consisteva finora nella capacità di proteggere e conservare in sé l'amore anche di fronte alla morte, ora la prova è morire per amore. 47. «ben sveglio, senza spranga alla porta»: pronto alla morte e non intenzionato a proteggersi da essa (con un'immagine che sembra evocare echi biblici, come d'altra parte accade anche al verso successivo: cfr. per esempio *Mt* 25.10). 48. «mi troverà con un'umile risposta»: che accetta umilmente il suo destino.

49-56. Questa strofa, proseguendo quanto immaginato nella precedente, è tutta puntata sull'idea della propria morte: un prezzo molto alto da pagare (v. 49) e che tuttavia consola di molti dolori (v. 50); un «feroce evento» (*cas molt fér*) che non si vuole evitare ma che anzi si invoca (vv. 51-52). Questa scelta servirà a mostrare concretamente ciò che l'io afferma a parole (v. 56), così che egli sia pubblicamente riconosciuto all'altezza degli amanti più eccelsi (vv. 53-54). 53-54. «Così ... di me»: l'opinione sociale non dovrà limitarsi a riconoscere il valore estremo dell'Amore in coloro che sono disposti a pagare con la vita (e di cui ha parlato già al v. 42), ma, è sottinteso, dovrà riconoscere innanzitutto al soggetto quel valore. 55. «in atto ... potenza»: in riferimento esplicito ai termini aristotelici.

57-60. La *tornada* riassume sentenziosamente, e in termini decisamente negativi, la propria esperienza di Amore: un sentire senza sapere (v. 57); così che di esso il soggetto avrà la parte peggiore (v. 58). Di qui, una aforistica definizione dell'Amore: lo conosce meglio chi non lo prova (v. 59), cioè chi non ne è coinvolto in modo estremo come il soggetto (probabilmente in contrapposizione alla prudenza e all'assennatezza della donna, come ha suggerito Badia). È quindi la prospettiva irrazionale dell'io a portarlo a una scelta radicale senza garanzie né certezze, e che colloca la *tornada* all'estremo negativo delle oscil-

lazioni che caratterizzano questa canzone, quasi quale rinuncia al tentativo di dare un senso eroico all'amore. La conclusione presenta dunque un confronto con il gioco dei dadi, l'azzardo piú diffuso nel Medioevo – duramente condannato dalla morale e dalle leggi del tempo –, e in qualche modo riformula, con un salto di registro, l'immagine degli «incerti cammini» (*camins duptosos*) della prima strofa, indice innanzitutto della aleatorietà dell'amore e dell'impossibilità di dominare gli eventi secondo ragione. Un passo analogo si trova ai vv. 57-60 della canzone XC, che illuminano meglio la comprensione di questa *tornada*: *Amor, Amor, aquells son decebuts | qui'n joch de daus e dones an lur bé, | car menys ferm res la Fortuna no te; | de mal en be dins hun punt son cayguts* («Amore, Amore, sono illusi coloro che fondano la loro felicità sul gioco dei dadi e sulle donne, dato che la Fortuna non ha niente di piú instabile; possono cadere in un attimo dal male al bene [e viceversa]»). 58. «il peggio»: legato alla sofferenza e all'idea della morte vana.

XLIX

A MAL ESTRANY

Lo strano male dell'amore, la strana sofferenza che ne deriva, lo strano «rimedio» sono i temi di questa canzone. Il soggetto rivendica l'eccezionalità del proprio vissuto in un'epoca che ha dimenticato il modo grande di vivere l'amore, che invece caratterizzava gli antichi, e chiama perciò a testimoniare un trovatore di duecento anni prima e i morti.

L'amore sconvolge i principi classici e comuni della logica, alterando il rapporto causa-effetto, rimescolando l'ordine delle cose e ammutolendo il soggetto. Questi altri elementi della tradizione sono qui, come spesso in March, un modo per accedere in modo coinvolgente alla logica profonda della mente, cioè, quella alternativa alla ragione diurna. E lo fa tramite concrete soluzioni stilistico-sintattiche, tematiche e figurali.

L'irruzione di questa esperienza è sentita come una forza infinita, tale da sgomentare il soggetto e da paralizzarlo con la paura. Si tratta di un paesaggio abitato da emozioni intense, piú forti dello stesso desiderio che a sua volta viene generato

dall'amore. Fra paura e desiderio si produce dunque uno stato conflittuale che definisce l'identità del soggetto, come si rivela nella soluzione intensa e «strana» della *tornada*.

1-8. L'esperienza dell'amore è raffigurata qui come una forza eccessiva dagli effetti travolgenti. È lo «strano male» del v. 1, da cui derivano effetti imprevedibili, e innanzitutto una sofferenza «strana» a sua volta, cosí come la ricerca di un «rimedio» adeguato (v. 2). La stranezza consiste nella alterazione dei rapporti di causa-effetto (uno che ha freddo ed entri nell'acqua fredda, sentirà caldo: vv. 3-4) e di consequenzialità logica (se l'ordine «inizio-mezzo-fine» risulta alterato: vv. 5-6). L'amore, poi, che si è impossessato del soggetto con i suoi effetti caratteristici, fa sí che questi non possa ricorrere a un linguaggio piano o comune per descriverlo (v. 8). La replicazione degli stessi termini, l'intrico sintattico e la descrizione insieme rigorosa e complessa parlano di una logica alternativa (quella delle emozioni suscitate da Amore) e rovesciano quella classica pur servendosi dei suoi termini (cui il linguaggio deve necessariamente affidarsi).

9-16. La condizione nella quale l'amore pone il soggetto si configura nella prima metà di questa strofa in uno sdoppiamento di effetti opposti, benché riuniti in un'unica esperienza, con una violazione del principio di non contraddizione già annunciata nella strofa precedente: contro l'io l'amore è orribile ma gli piace tanto da renderlo felice (vv. 9-10); gli rende presente un completo appagamento ma lo ferisce con un «dolore terribile» (vv. 11-12). Questa esperienza dolorosa è sconosciuta al soggetto, e dunque nuova (v. 13); e porta nella sua vita interiore nuovi contenuti (v. 14), che mettono in movimento un pensiero definito «povero» (v. 15) e che giaceva abbandonato in una condizione penosa (v. 16). L'esperienza di amore ha cioè messo in funzione una modalità nuova di sentire e di pensare: quella modalità «strana», cioè innovativa e inconsueta, della quale abbiamo esempi ai vv. 3-6 della strofa precedente e ai vv. 9-12 di questa.

17-24. Dopo aver sottolineato nelle due strofe precedenti la «stranezza» di questa esperienza, ora ne vengono indicate

le radici nelle leggi antiche dell'amore, perdute al presente (vv. 17-19): un *topos* del mondo classico e medievale e d'altra parte un tema che spesso accompagna i cambiamenti dell'immaginario e della cultura. Per il soggetto, che rivendica così la propria originalità, l'amore torna a comportarsi come nel tempo antico (v. 20), cioè con la stessa intensità e con gli stessi effetti dirompenti. La seconda parte della strofa introduce una similitudine che confronta l'esperienza profana dell'eros con quella sacra delle Scritture, e Amore con Dio, e che è costruita su un rovesciamento di effetti: se il miracolo divino è dare la parola ai muti, quello di Amore è ammutolire l'io.

25-32. Il *topos* dell'innamorato che perde la parola è qui trattato invocando antichi modelli autorevoli: il trovatore Arnaut Daniel, nominato esplicitamente (v. 26), e altri amanti o poeti morti, evocati per mezzo di una perifrasi (v. 27): in loro è possibile leggere la descrizione del potere dell'amore (v. 28), e in particolare gli effetti specifici sui quali si concentra questa canzone, cioè perdere la parola e vivere emozioni così intense da immettere a una logica alterata e al contatto perturbante con l'infinito (come vedremo più avanti). Le alterazioni prodotte dall'amore condizionano dunque il comportamento del soggetto, che nelle azioni e nell'atteggiamento mostra di non sopportare la donna, che invece ama più della vita stessa (vv. 29-30); così che la vicinanza di lei lo fa comportare come se la detestasse (vv. 31-32). 26. «Arnaut Daniel»: uno dei maggiori poeti provenzali (1150-1210 circa), qui probabilmente evocato in modo emblematico (come fa già Dante in *Pg* XXVI, 136-48); ma anche, d'altra parte, poeta nel quale è ben presente il tema del mutismo causato da amore.

33-40. Ultima prima della *tornada*, questa strofa fa crescere ancora l'intensità e i termini teorici del conflitto suscitato nell'io dall'esperienza d'amore: da un lato c'è il «desiderio» (v. 34) e dall'altro «una forza infinita» (v. 33), e questa è più forte di quello (è, appunto, «infinita»). Entrambi prendono la loro energia da Amore (v. 35) ma in modo non eguale (v. 36): il desiderio ne prende di meno. La «forza infinita», proprio a causa della sua intensità perturbante, si manifesta come una «grande paura» (vv. 37-38). Amore è a tal punto amico di

questa, che sottrae al desiderio la sua forza (vv. 39-40). Nati entrambi da Amore, il desiderio (che spinge verso la amata e spinge a parlarle) e la «grande paura» che impedisce la comunicazione stanno dunque in conflitto, e l'effetto è il mutismo che impedisce di comunicare con la donna. 40. «che toglie ... braccia»: in riferimento al v. 35 e soprattutto alla *tornada*, nella quale le «braccia» sono necessariamente quelle di Amore, ci appare preferibile riferire ad Amore le braccia, benché altri commentatori intendano che Amore toglierebbe forza alle braccia del desiderio.

41-44. La *tornada* riprende i termini della strofa precedente, a cui è collegata dalla rima (vv. 39-40), che sottolinea il legame anche semantico con le «braccia» dell'amore (v. 44). Con una dichiarazione commovente, l'io ipotizza la liberazione dai legami: «se scappo da questi lacci, Amore non ne avrà altri per imprigionarmi»; e insiste: «[se ne scappo], non avrà unghie per graffiarmi». E tuttavia (*mas*, v. 44), non solo l'io non ne fugge, ma al contrario gli si abbandona. La presenza suggestiva della fisicità (unghie, carne, straziare, braccia) descrive in modo figurato ma efficace il carattere energico delle emozioni (già ben presente ai vv. 12 e 38). Queste emozioni sono capaci di terrorizzare l'io e di ammutolirlo; un fatto, però, che sarebbe impossibile senza la compresenza dell'altro elemento che insieme alla paura completa l'esperienza dell'amore: il desiderio di un io che ama concretamente (vv. 7 e 29). La brutalità di quest'ultimo passaggio contrasta in modo radicale con il tono intimo e rassicurato con cui il soggetto definisce il proprio presente, creando un ultimo effetto sconcertante, quasi il rimedio strano alla stranezza dell'amore che era stato annunciato dall'incipit. 41. «Giglio fra i cardi»: vedi IX, 41.

LVI
MA VOLUNTAT

Canto dell'amore felice, a costituire un'isola poco frequente nel canzoniere marchiano. Canto, anche, dell'amore nella sua dimensione umana; così che entra in scena il tema della caducità: il soggetto è angosciato dal rischio di perdere la fe-

licità costruita dalla coppia e dichiara di voler piuttosto morire. D'altra parte, risulta notevole la poetizzazione in termini spaziali ricchi e articolati, fatta di confini, di luoghi, di mete, di salite e crolli, di case, di spazi terreni e di dimensioni aeree.

L'appagamento qui professato è stato autorevolmente letto come un'affermazione dell'amore puro contrapposto a quello carnale; e tuttavia è opportuno valorizzare il modo specifico in cui March gestisce un *topos* usurato della lirica medievale: mettere in gioco la propria integrità per questo amore nobile e costante non produce in questo caso, come altre volte, una reazione tragica o distruttiva (cfr. il famoso canto XLVI o il XXXIV), ma un'elaborazione che sfocia nei termini della malinconia e del lutto.

1-8. La possibilità di un amore fatto di reciprocità fra gli amanti è affidata in questa strofa al risponderci del «volere» (*voluntat*) dell'io e di quello della donna, posti l'uno ad aprire il v. 1 e l'altro a chiudere il v. 2, con un chiasmo rafforzato dai due gerundi centrali. Il soggetto esprime la sua soddisfazione per il modo in cui questo concretamente accade (v. 3). Ben diversa è l'accezione con la quale la parola *desig* («brama») torna al v. 4, accompagnata da un aggettivo (*freturós*) che indica un bisogno incalzante e immediato, e dunque basso; e per questo viene rivolta a Dio la preghiera di non farlo provare al soggetto. Alla preghiera si affianca però (vv. 5-8) la rivendicazione, caratteristica dell'alta idea di sé altre volte presente nel canzoniere, di non essere predisposto a questa esperienza limitante, dal momento che, compiuto il «gros desig», cioè sfamato il desiderio fisico, l'amore si dissolve. Si tratta di un'esperienza che riguarda gli «amanti» comuni, e non l'amante speciale che l'io dichiara qui di essere, e che si esprime, nel verso conclusivo, con la capacità di restare comunque «stretto» all'amore. 1. «volere»: *voluntat* nell'originale, riferito a una facoltà mentale in opposizione agli appetiti del corpo.

9-16. Come la prima strofa contrappone l'amore dell'io e della sua amata a quello solo carnale degli altri amanti, così questa seconda dedica i primi quattro versi a descrivere i modi diversi di esprimersi degli uni e degli altri: i versi dispari sono per il modo affettato e inautentico di manifestare la passione

(v. 9) e lo slancio (v. 11) che è proprio degli altri amanti; quelli pari, per tratteggiare la spiritualità (v. 10) e l'equilibrio composto (v. 12) dell'amore felice. La seconda parte della strofa rivendica l'eccezionalità (per altro topica) della propria esperienza amorosa. Usa la protettiva immagine di una casa per descrivere la qualità solida del rapporto tra gli amanti, che dopo la loro morte (v. 15) potrà sopravvivere come traccia di una memoria esemplare (v. 16). 9. «Non finge amore»: propriamente «ad Amore non importa che si fingano ecc.». 11-12. «allegro bequadro ... bemolle ... allegria»: riferimenti musicali che sembrano assegnare all'amore autentico la necessità di un'intonazione più contenuta e gestita (propriamente il «bemolle» abbassa di mezzo tono una nota, mentre il «bequadro» serve a riportare una nota all'altezza originaria).

17-24. Prosegue la rivendicazione della eccezionalità di questo amore, che nessun altro può comprendere (v. 17), né può innalzarsi verso una meta più alta (v. 18); così che resta solo da pregare Dio, analogamente a quanto già fatto al v. 4, di concedere al soggetto la costanza di restare nella condizione descritta nelle due strofe precedenti (vv. 19-20). Come non deve cambiare la disposizione interiore, così non deve intervenire nulla che dall'esterno alteri questa felicità: una invocazione rivolta alla Fortuna (vv. 21-22), intesa, secondo il senso comune medievale, quale divinità minore dedicata a gestire il ruotare delle condizioni e la permutazione dei beni. Infatti proprio la sorte potrebbe far rovinosamente dissolvere l'altezza raggiunta (v. 23; e cfr. il v. 18 e la ripetizione dell'agg. «alto»), e distruggere i cuori, separati in se stessi (e perciò «due») ma uniti in un'unica «vita» (v. 24).

25-32. Descrizione di questo amore felice, che concede il piacere di vivere e la libertà di desiderare (v. 26), cioè con semplicità e senza sofferenza (v. 25). A imprigionare questa libertà di desiderare in meccanismi limitanti era stata l'oscurità del cuore (v. 27), in cui pare opportuno leggere la prigionia nella carnalità. Ma ora la volontà è un possesso chiaro del suo cuore, e gli fanno luce non solo il sole ma anche la luna (v. 28). D'altra parte per realizzare perfettamente o, se si vuole, per compiere «il puro amore» è necessario «trasfondersi» nella

«persona amata» (vv. 29-30). Si realizza in questo modo il “volere libero” (la *voluntat solta* dell’originale), così come si legge già nell’incipit, di cui qui è ripresa la parola chiave (*voluntat*, appunto). Dio avrebbe dunque risposto positivamente alle due preghiere che il soggetto gli ha rivolto (v. 32): lo ha liberato da un appetito carnale e non durevole (cfr. v. 4), e gli ha concesso la costanza di restare nel desiderio voluto (cfr. vv. 19-20).

33-40. Viene ripreso qui il richiamo alla Fortuna già introdotto ai vv. 21 sgg.: il soggetto vorrebbe essere cieco come proverbialmente è questa (v. 33), in modo da perdere la strada con la quale è arrivato nel punto alto e felice di cui ha detto (v. 34); e cioè così da non poter tornare più indietro, alla condizione di oscurità del cuore. Ma la Fortuna potrebbe egualmente intervenire (v. 35), e per distruggere tutto (cfr. il v. 23). In questo caso l’io preferisce incontrare la morte (v. 36). Questa dichiarazione viene ripetuta più volte nella seconda parte della strofa, confermando l’idea che per l’amore qui descritto vale la pena morire.

41-44. La *tornada* introduce un richiamo canonico alla precarietà dei piaceri terreni, con una chiara discriminazione tra quelli insoddisfacenti e quello pieno del soggetto, così eccezionale da non aver bisogno di aumentare. Per quanto riguarda la durata, il termine dell’amore degli altri amanti (descritto come effimero fin dalla prima strofa) si contrappone a sua volta al termine dell’amore dell’io, che arriva fino al confine ultimo della vita individuale nella dimensione terrena («nello spazio della terra»). Nell’ultimo verso, l’idea topica della morte come prova di amore viene declinata con un tono malinconico e nuovo, capace di rivestire il gesto estremo dell’amante con i paramenti del lutto. 41. «Giglio fra i cardi»: vedi IX, 41.

LXXVIII
NO QUART AVANT

Canto di follia amorosa. Se nel canto I il poeta presenta un soggetto malinconicamente preso dal passato, incapace di stabilire un contatto solido con il principio di realtà e di farsi

carico del proprio destino, in questo l’io risulta focalizzato sul presente, disorientato nei suoi movimenti – spesso espressi in termini spazio-temporali – e quindi ugualmente vittima della passione d’amore. In questi due canti, come in tanti altri, dominano i principi della psicologia medievale: le funzioni mentali (la ragione, il volere, l’immaginazione, la memoria ecc.) sono gli elementi dello scenario interno in cui viene rappresentata l’esperienza tormentosa. Di qui deriva un movimento di proiezione sulla donna, che presto sfocia in gelosia distruttiva. Per l’innamorato, la conoscenza delle dinamiche del proprio vissuto non impedisce la crescita di un dolore organizzato quasi in una spirale infinita. Il valore della sua consapevolezza può essere dunque solo quello di una testimonianza, che si concentra nella *tornada*, per rendere credibile il patimento di chi sia vittima delle passioni, e per distoglierne chi sia ancora in tempo.

1-8. Attacco impetuoso, *in medias res*. L’io non vive altro che l’intensità del presente e del suo spazio emotivo, occupato, come si vedrà, dall’eros. Il «punto stretto» a cui il soggetto è ridotto per l’esperienza intensa e perturbante del desiderio recide per l’io lo sviluppo narrativo, resecando premesse ed evoluzioni esplicite. Il tempo si concentra sull’attimo che si sta vivendo; lo spazio è solo quello dell’esperienza immediata. E tuttavia le negazioni ribattute dicono comunque uno scenario spazio-temporale più ampio, sia pure per distoglierne lo sguardo o, forse meglio, perché lo sguardo non è più capace di trovarlo (e il verbo “guardare” torna tre volte ai vv. 1-3, ripreso dal *veure* «vedere» del v. 8). Perfino i termini dell’etica cristiana (la finalità del viaggio della vita, la logica della «colpa», del «male» e del «danno») sono rivissuti in una dimensione esistenziale secolarizzata, in cui si evocano le cause “scientifiche” della follia d’amore (il senno turbato del v. 3, la passione tormentosa del v. 7, l’impossibilità della memoria ecc.). 1. «avanti»: il futuro, raffigurato in termini spaziali. 2. «un punto stretto»: il presente, ancora in termini spaziali, in un culmine di intensità concentrata. 3. «la mente»: il *seny* (senno).

9-16. Avviene qui il tentativo di collocare l’intensa esperienza del desiderio raffigurata nella prima strofa (il «volere»

dei vv. 13 e 16). Il «danno» e il «vantaggio» (v. 9) non sono conoscibili perché riguardano il futuro, che l'intensità del presente ha cancellato (vv. 1 e 8), e perché il passato è la storia di un conflitto già avvenuto tra «ragione» e «volere», concluso con la sconfitta radicale della ragione (vv. 13-14). L'intensità dell'esperienza presente ha dunque i limiti di un «volere» e di un pensiero ciechi. La perdita della «ragione» del soggetto innamorato (v. 16) spiega l'accusa di insensatezza nei confronti di chi tentasse di farlo ragionare (vv. 11-12).

17-24. Esplicita e potente è qui l'introduzione del corpo sulla scena, dopo un incipit che sembra evocare le atmosfere stilnovistiche per cedere subito il posto alla centralità del «piacere». Tuttavia, il piacere sul quale l'attenzione si concentra inizialmente non è quello dell'io, che si assenta provvisoriamente dal proprio «corpo», e che è capace di riconoscersi a partire dall'altro del corpo femminile. Il «punto stretto» che il pensiero guarda (v. 2) potrebbe dunque coincidere con l'esperienza del corpo della donna sul quale il soggetto misura la propria. Questa proiezione prelude alla trasformazione in minaccia e fallimento che incontreremo nelle strofe successive. L'originale riconoscimento del desiderio femminile da parte di March deve dunque essere richiamato con prudenza ed evitando insidiosi anacronismi (come ha osservato Di Girolamo). D'altra parte, il rifiuto (o la negazione) di passato e di futuro su cui si regge l'inizio del canto cede qui il passo a un fitto richiamarsi delle successioni temporali («prima, mai, dopo, finché»; *primer, jamés, derrer, fins que* nell'originale).

25-32. L'io misura qui gli effetti del suo spossessamento radunando i grandi temi del «piacere» (v. 25), del desiderio (vv. 26 e 29) e infine anche dell'amore (vv. 29 e 32), che viene nominato esplicitamente per la prima volta; così che aumentano le contraddizioni in gioco. Ne deriva l'effetto paradossale di una sessualità con eccesso di desiderio ma incapacità di appagamento (vv. 25-26), ed emerge la fragilità dell'io: volere il desiderio della donna (v. 26) e cercare piacere nel piacere di lei rivela una richiesta di amore illimitata e dunque non soddisfacibile (vv. 29-30). Lo stesso eccesso di amore del soggetto diviene così controproducente (vv. 31-32). L'esperienza dell'e-

ros va infine a collocarsi inesorabilmente in un punto doloroso (la «passione» del v. 27). 27. «vedo»: come il successivo «vedere» del v. 31, concentra l'esperienza (o la difesa da essa o il bisogno di relazione) soprattutto sulla vista, come indica già il primo verbo del testo («Non guardo...») Va da sé che lo sguardo è anche quello che si apre sul proprio mondo interiore.

33-40. L'insicurezza dell'io culmina qui e nella strofa seguente. Egli immagina che la donna non potrà mai appagarsi di lui, dato che non sa vedere nella sua interiorità (vv. 33-34) e che egli stesso crede di essere insufficiente nell'incontro (v. 35). Nella fantasia gelosa del soggetto diviene dunque preferibile, agli occhi della donna, qualunque altro uomo mostri qualità superiori (vv. 37-40). In ogni caso, domina in questo testo, come altre volte in March, una logica proiettiva e contraddittoria, che trasforma la relazione erotica in un cruccio inquietante. 33. «Ti immagino»: nell'originale, la strofa si apre tuttavia con un'ennesima negazione, come già la prima e la seconda. 35. «piacerti»: frequenti anche in questa strofa i riferimenti all'area semantica del desiderio e del piacere (cfr. vv. 33, 35, 36, 40); «in amore»: nella traduzione abbiamo tentato di rispettare l'apertura semantica del verbo *praticar*, che può riferirsi tanto al «parlare» (come leggono alcuni, e per esempio *Dictats*) quanto, più probabilmente, al «frequentarsi» (come traduce Di Girolamo), non senza una possibile connotazione esplicitamente erotica. 36. «e del mio ... morte»: l'assenza qui di una negazione crea un effetto di sospensione; letteralmente la paura mortale del soggetto sarebbe quella di appagare la donna. Ma in ogni caso, nel verso si può leggere l'indicazione di un tema («ho paura relativamente alla questione del mio appagarti»).

41-48. Prosegue la descrizione del malessere cui è già dedicata la strofa che precede. Quello stesso soggetto che concentrava il suo sguardo su «un punto stretto» (v. 2), sempre di più spazia con l'immaginazione in modo distruttivo: ai vv. 37-40 si è dilungato su tutte le qualità che potrebbero indurre la donna a preferirgli un altro; ora dichiara esplicitamente che le sue fantasie coincidono con tutto ciò che può essere toccato dalla paura (cfr. v. 36), fino a rimettersi al principio

di morte che questo velo nero fa calare sul mondo (v. 41-42). I vv. 45-46 riprendono il vocabolo *punt* dell'incipit e spiegano come perfino l'incontro più appagante possa convertirsi bruscamente e senza motivazione apparente in smarrimento e angoscia. Questo accade perché manca un centro di equilibrio stabilizzatore (v. 47) e quindi capace di smentire le fantasie distruttive appena descritte. Al contrario, la battaglia persa dalla ragione in confronto al volere lascia l'io disorientato, incapace di discriminare tra gli argomenti del bene e del male (v. 48). 48. «fondamento»: *rahó* nell'originale, nel senso di "argomento, motivazione".

49-56. Come prevedono i meccanismi della psicologia medievale, l'innamorato folle fa un uso perverso dell'immaginazione, perde il buon orientamento della volontà e patisce la disfunzione della memoria (di cui si parla ancora una volta al v. 50). Il quadro di questo amore porta in sé una grande quantità di immagini di sofferenza (due volte ritorna la parola «dolore» e due volte un riferimento alla passione nel senso di "tormento"). È così che, sciolto da ogni gerarchia temporale, il presente lascia trapelare un destino di crescente degrado che richiama la morte (vv. 49-50): per fuggire il dolore, il soggetto si imbatte in un dolore più grande (v. 52), e la consapevolezza di questo meccanismo serve ad accrescere il patimento anziché a impedirlo (v. 55); quasi in una fulminea consapevolezza dei propri meccanismi proiettivi e perversi, l'immagine conclusiva è quella di un pugno che l'io sferra a se stesso come per uccidersi.

57-60. La *tornada* tenta di ricavare una qualche utilità dall'esperienza tanto dolorosa e distruttiva del soggetto, aggrappandosi qui a una forma di «coscienza» che sia vantaggiosa anche per altri: tanto per chi, già caduto nella spirale nociva delle passioni d'amore, almeno potrà essere creduto rispetto ai mali che sta vivendo, quanto per chi, ancora in condizione di salvarsi, potrà sfuggire alla schiavitù dell'eros. D'altra parte, se i «mali» prodotti dall'esperienza dell'amore folle sono reali, «falso» è invece il «bene»: aver capito questo è il passo lucido e doloroso compiuto fuori dal «punto stretto» e della follia d'amore, benché l'io ne rimanga prigioniero. 57. «O Amore folle» (*O foll'Amor*): questo *senhal* di invocazione (Dilla)

appare in dieci poesie, nelle quali il soggetto si rivolge al dio Amore lamentandosi del suo carattere ingiusto e irrazionale.

LXXXII
QUANT PLAU A DÉU

Cobla esparsa, cioè stanza isolata, centrata su un tema frequente nel canzoniere marchiano, e questa volta osservato a prescindere dalla dominante amorosa: la difficoltà di fare previsioni e di ricavare dall'esperienza giudizi affidabili circa il futuro. Con tono sentenzioso, il testo si apre con un tradizionale riferimento al potere assoluto di Dio (vv. 1-2), per poi soffermarsi sui limiti della ragione umana (vv. 4-7) e concludere in modo sconcolato sull'effetto perturbante della Fortuna e del Caso (v. 8). Gómez e Pujol hanno individuato una fonte senechiana (*Ad Lucilium* XIV, 15-16) nella quale, riferendosi all'incertezza del futuro, sono presenti gli stessi due *exempla* introdotti da March: il perdersi di una nave in porto e la morte provocata da una piccola malattia. Nel breve spazio di otto versi viene proposta una questione filosofica complessa che tormenta l'autunno del Medioevo: collocarsi tra la fede e lo scetticismo, tra la saggezza e il caso.

1-8. L'allegoria tipica dell'immaginario medievale, secondo la quale la navigazione equivale alla vita terrena e il porto alla salvezza dopo la morte, è qui presentata da March secondo una prospettiva tragica, che sembra escludere l'esistenza di un ricovero sicuro e pacificatore (vv. 1-2). Dalla prospettiva universale si passa poi alla particolare, legata all'esperienza concreta («vedo»), e dalla causa suprema del naufragio (la volontà di Dio) a una causa minima (un male piccolo benché fatale, v. 3). La gerarchia fra il sapiente e l'ignorante è dunque quantitativa e non qualitativa, così che a essere messa in discussione è la funzione stessa della civiltà, dal momento che questa differenza fra gli umani non basta a proteggerli dalla sorte (vv. 5-6). I due modi umani di gestire la conoscenza e di usarla per valutare il futuro (e per scegliere) cedono infine il passo al turbamento imprevedibile della sorte (vv. 7-8). Secondo altri commentatori, la Fortuna è lo strumento del qua-

le Dio si serve per gestire il Caso (come si è visto nell'incipit del componimento); ma si può intendere anche che la Fortuna e il Caso siano considerati qui in se stessi, in quanto forze cieche e misteriose. Di Girolamo traduce «la sorte e il caso».

LXXXVI
SI·M DEMANAU

In questa *cobla esparsa*, il poeta consacra il suo amore alla dama come valore assoluto: per lei, nobile ma ingrata, è incondizionatamente disposto a vivere fra i tormenti. Nella composizione spiccano il meccanismo retorico delle figure etimologiche (giocate sulla radice *pas*, «passo»), spesso in posizione di rima, il gioco dei concetti contrapposti (per esempio *medre-desmedre*, «merito-demerito») e la ricchezza sinonimica, così come l'argomentazione soggiacente al testo che si sviluppa a partire da una originale riformulazione del modello della *Commedia*.

Lungo tutto il canto, i richiami al poema dantesco (cfr. passo – forte e doloroso –, contrappasso, fiume [Acheronte] ecc.) assumono un carattere di sistematicità e di coerenza strutturale: l'esperienza amorosa viene messa in relazione con la morte, e il poeta sfida infine la dannazione in nome di questo amore onesto e unico capace di riempire di valore la vita nel presente terreno. Con l'attualizzazione dell'ipotesto italiano, viene insomma attuata un'operazione poetica precisa: March non assimila la «diritta via» (quella che sul piano metafisico porta alla salvezza) a una via costante e progressiva dell'io (l'acquisizione di merito grazie all'amore puro ma non redento): non c'è l'assimilazione dantesca fra una Beatrice e la teologia. Al contrario, utilizza il modello della *Commedia* subordinandolo a quello mondano dell'amore estremo (con un rapporto intenso con la morte e in contrasto con la ragione). Detto altrimenti, il poeta richiama la temporalità e i meccanismi morali cristiani quali li ha sistematizzati Dante e se ne serve per costruire un'iperbole, un'espressione di amore capace di sacrificare le premesse escatologiche e i premi che la via diritta gli avrebbe concesso.

1-10. L'io patisce un tormento così forte da essere indicibile, una condizione tradizionalmente legata all'esperienza

amorosa intensa (vv. 1-2). La sua reazione è degna di ammirazione, dal momento che, nonostante l'intensità del dolore («passo sí forte», *pas tan fort*) e la mancanza di corrispondenza della dama («ingratitude»), non ha intenzione di retrocedere o ritrarsi dal suo sentimento (vv. 3-5). Al verso 5 questa disposizione si esprime in termini assoluti: il soggetto non indietreggerà mai da questo amore, che si caratterizza tanto per la onestà (e da qui deriva il merito, in sintonia con il valore della donna: v. 6), quanto per una qualità estrema che lo differenzia da un amore piú modesto e assennato (v. 7), e che svaluterebbe il suo merito. Viene infine aggiunto un ultimo argomento: senza la dama, per il poeta il mondo non avrebbe valore, ma sarebbe un «presente» (un “dono” che evoca polisemicamente il “tempo del vissuto”) avaro (v. 8). Nel distico finale viene dichiarato che perfino la ripetizione della sofferenza piú grande (attraversare ogni giorno un fiume di morte), non solo è un atto pieno di senso, ma, se è per l'amata, risulta ancora poco. Questa chiusa iperbolica ed eccessiva sigilla il rovesciamento di gerarchie fra il temporale e l'eterno, immaginando che perfino ciò che è di esclusiva pertinenza del secondo (l'attraversamento del confine fra morte e vita) possa essere adibito al trionfo del primo. 3. «trapassi» (*trespasse*): per Bohigas e Fuster neppure l'ingratitude della dama può “attraversare” l'innamorato e farlo retrocedere. Pagès, Archer, Di Girolamo e Gómez - Pujol leggono, come abbiamo fatto qui (intervenedo sulla punteggiatura dell'edizione Bohigas), che è sorprendente il fatto che il soggetto non muoia («non trapassi») se la ingratitude della dama lo porta al contrappasso. 4. «contrappasso» (*contrapàs*): Di Girolamo ha già notato l'eco dantesca del termine, mentre altri interpreti propongono per il significato di “passo in direzione contraria”, attestato nel lessico coreutico. Tuttavia, e di nuovo, entrambi i significati sono compatibili in questo canto: uno è coerente con l'evocazione del lessico dantesco e l'altro è coerente con la asimmetria passo/contrappasso che segnerebbe l'orientamento contrapposto del movimento del soggetto rispetto a quello della donna. Non casualmente nel “cappello” abbiamo ipotizzato un'interpretazione del canto come costruzione che fonde il modello cortese e quello dantesco, rovesciato. Infine, la parola «passo» (*passe*) del v. 9 può comprendere i significati

di «attraverso» e «soffro». In definitiva il canto sembrerebbe costitutivamente giocato su questa possibilità polisemica.

XCVIII
PER LO CAMÍ DE MORT

Il soggetto è preso da amore folle, e quindi è disorientato e incapace di compiere scelte conseguenti: cerca la vita nel cammino della morte, è come chi prova ad andare verso Sud dirigendosi verso il vento del Nord, perde il piacere di amare ma agisce inseguendo amore, vorrebbe fuggire da un posto e le gambe si rifiutano, in nulla al mondo trova pace.

E tuttavia si tratta anche di un «disorientamento» storico e culturale, proprio di una civiltà al suo autunno. Questo livello di crisi è messo in rilievo dal momento che la grande architettura etica del Medioevo, quella rappresentata dal modello della *Commedia* che aleggia nel testo, impone la sua presenza non essendo più in grado di garantire un senso solido di contenimento. Di qui alcuni dei paragoni più impressionanti del canto, a partire da quello con l'uomo di fede che muore colmo di pena perché non sente i piaceri della beatitudine eterna che ancora devono arrivare. In altre parole, per affrontare la propria situazione di innamorato l'io dispone di un'eredità teorica e morale, di tutto un sistema di convinzioni destinate a capire e indicare il senso della vita. E tuttavia quest'eredità di idee entra in forte tensione con un altro tipo di convinzioni, ricavate dall'esperienza. A completare questo quadro, la solita rappresentazione del soggetto posseduto da una forza dell'eros che lo trascina è esplorata dal poeta a partire dalla discontinuità fra pensieri e azioni, e con un trattamento delle contraddizioni tematiche come contraddizioni logiche: spesso fra opposti, l'io riconosce la verità di entrambi, e cerca una cosa e la sua contraria, mentre vede dissolto ogni criterio di verità e ogni fondamento etico.

1-8. Inizio desolato, costruito quale controcanto all'incipit della *Commedia* dantesca. Di questo sono ripresi alcuni termini emblematici («cammino» e «vita», esemplarmente, nel primo verso, come in quello dell'*Inferno*), e soprattutto viene evoca-

ta la topografia con valore morale: l'idea del «cammino», la contrapposizione «morte/vita», la «perigliosa riva», l'avviarsi verso l'«inferno» per raggiungere il «paradiso». Ma la ripresa esprime un tragico rovesciamento, fin dalla trasformazione di «cammin di nostra vita» in «cammino di morte» che crede di cercare la «vita». L'inferno verso cui questo soggetto procede non è – come in Dante – una tappa necessaria alla salvezza, ma l'effetto di un disorientamento irreparabile, gravato di «falsi segnali» e di «tracce sleali», e senza nessun Virgilio a fare da guida. Il camminante, infatti, è qui come un «malvagio» che con leggerezza procede verso il male credendolo il bene, come uno che provi a raggiungere il Sud seguendo un vento del Nord. La canzone si apre dunque presentandoci un io già perduto, cioè smarrito e dannato. Il seguito dovrà meglio chiarire in che cosa consista questa condizione, e quali «segnali» e «tracce» lo abbiano ingannato e lo ingannino.

9-16. Questa seconda strofa definisce concretamente in che cosa consista il paesaggio di smarrimento esistenziale annunciato nella prima. Fra i valori dell'io, misurati sul piacere dell'esperienza concreta, e i valori di un'etica trascendente si è aperta una frattura, come attestano i vv. 9-10; e l'io, che viveva l'«abito dolce» (riferito ai piaceri terreni di amore), si trova adesso con il dolore e il vuoto della sua perdita a favore di un bene futuro (*bé vinent*) che tuttavia non riesce a colmare la perdita del piacere (perché non è presente e non è sentito). Il centro problematico della sua esperienza emotiva diventa così questa condizione di perdita (vv. 13 e 15). Questo divorzio fra esperienza dell'io e valori morali riguarda il nostro poeta e la crisi di una civiltà, come attestano le analogie con il contemporaneo Villon, anche se nel poeta francese la percezione della caducità riguarda la fine delle cose terrene mentre qui March sembra anche sperimentare la perdita come vuoto: perduto infatti l'abito dolce dei piaceri, non viene guadagnata una prospettiva superiore, riconosciuta tale in astratto ma niente affatto sentita.

17-24. Questa terza strofa riprende e amplifica, servendosi di una similitudine (vv. 17-20), il tema introdotto sinteticamente ai vv. 14-16 nella strofa precedente: al soggetto succede come a una persona che ha molta fede, e che tuttavia affronta

la morte con dolore, dal momento che sente i piaceri «che lascia in questa vita» e non sente invece i piaceri che nell'aldilà darà Dio. Con la stessa pena, il soggetto si stacca «dai piaceri d'amore», provando un dolore incontenibile (v. 22); e se si dedica a «ciò che è saggio», cioè a un bene superiore, è con «gran paura», dal momento che non riesce a sentirvi il piacere. La rinuncia all'amore fa dunque sentire tutto il dolore della perdita e le conseguenze di questo gesto non trasmettono in cambio serenità o fiducia.

25-32. Per aderire ai valori nominati nella strofa precedente, il soggetto dovrebbe dunque abbandonare la strada dei piaceri noti, e staccarsi da Amore. Ne ha l'intenzione, ma quando è sul punto di vincere lo scontro con Amore (un *topos* della lirica cortese), rinuncia al successo e fugge, restandone dunque in balia. Una similitudine di carattere militare (vv. 25-28) introduce e completa questa dinamica, riprendendo il tema della paura introdotto al v. 23 e qui amplificato (*gran paor* nell'originale, v. 28). E d'altra parte tanto il soldato del primo termine della similitudine quanto il soggetto del secondo termine corrono infine in una direzione che sanno sbagliata ma che egualmente è la loro, confermando la prospettiva disorientata della prima strofa.

33-40. L'impossibilità di compiere gesti coerenti con le scelte che vorrebbe fare, testimoniata nei versi precedenti, spinge l'io a considerarsi preda di un maleficio (*metzines* dell'originale vale "veleno" e anche "filtro magico"). A differenza di quanto accade agli altri, che possono amare per scelta, egli vi è dunque costretto (trascinato per i capelli, secondo l'immagine brutale del v. 37), benché non lo vorrebbe: il conflitto fra due diverse volontà dell'io – una inefficace che vorrebbe abbandonare l'amore e l'altra, sentita come esterna e disvolta, che ce lo costringe – tiene sospesa la vita del soggetto, in una condizione irresoluta e smarrita che verrà meglio definita nelle strofe che seguono.

41-48. Come gli altri possono scegliere (e dunque anche rifiutare) quell'amore che invece trascina passivamente l'io, allo stesso modo sperimentano, relativamente all'amore, due condizioni comunque preferibili a quella del soggetto: o la dol-

cezza dell'«accordo» (v. 41), ignoto a un io che soffre uno stato conflittuale (v. 42), o l'esistenza di un unico fine, perfino quando si tratta di un amore non ricambiato, cioè di una pena resa tollerabile da una integrità dell'io rispetto ai suoi desideri (vv. 43-44). A differenza di questi casi, il soggetto non può trovare pace, cioè una coerenza fra intenzioni e atti, e ama ciò che non dovrebbe (v. 46), prendendo le cose al contrario (v. 47). Egli è dunque infine portatore di un linguaggio abitato da due contenuti inconciliabili: vita e morte (amare e non amare, salvezza e dannazione). I termini di questa contrapposizione sono stati posti fin dal primo verso della canzone, che via via si è strutturata come un conflitto che rende «certa» (forse nel senso di "ineliminabile", o di "concretamente sperimentata") ognuna delle due opzioni.

49-56. Questa strofa riprende due temi già trattati nei versi precedenti: l'oscillare inquieto e confuso fra morte e vita (vv. 49-52) e il confronto tormentato con Amore (vv. 53-56). Se di solito chi soffre può almeno confidare nella morte quale liberazione dal dolore, il soggetto non ha questa fiducia; e d'altra parte sente che la vita non è sufficiente a dare senso alla sua esperienza (v. 52). I valori religiosi sono dunque ormai in crisi e i nuovi valori mondani non hanno la forza di rimpiazzarli. L'io sperimenta una condizione di sospensione esistenziale nella quale possiamo leggere anche quella fra due fasi di civiltà. Appare intanto perduta l'intesa complice con Amore che ha caratterizzato il passato (v. 55), sostituita ora da una visione che ne riconosce la falsità dei beni – di cui il soggetto non riesce tuttavia a svincolarsi (v. 54). È questa la peggiore condizione possibile (v. 56).

57-64. Come resta sospeso e bloccato fra vita e morte, così il soggetto oscilla in una mescolanza di dolore e piacere organizzati in un modo complesso e alla fine inspiegabile (vv. 61-63). La contraddizione non è fra dolore e piacere, né sta nella loro compresenza, come nell'odio/amore di Catullo, ma tra un'esperienza piacevole di dolore e un'altra invece di solo dolore (vv. 59-60). Della contraddizione catulliana fra amare e odiare c'è qui la sovrapposizione di esperienza concreta (v. 63) e di inesplacabilità logica e linguistica (vv. 61-62). La strofa si

conclude con l'invito retorico, o perfino la sfida, agli esperti di amore: spieghino loro questa condizione inspiegabile.

65-72. Dopo aver guardata la contraddizione dal punto di vista morale ed emotivo, anche servendosi di paragoni e figure complessi, è in primo piano lo sviluppo logico. E questo mostra un assurdo: ognuno di due contrari si rivela certo e privo di argomenti a sfavore (vv. 65-66). In questo modo si sfalda ancora una volta uno dei pilastri della logica aristotelico-scolastica, il principio di non contraddizione. Qui si dimostra vera, e con certezza, tanto una cosa quanto il suo contrario. Per questo, nel tentativo di spiegare la causa del proprio comportamento, il soggetto deve indicare una sorgente diversa dall'«umana ragione» (v. 69). Sposessato del libero arbitrio, l'io è in balia del fato, così da restare padrone ormai della sola facoltà del pensiero (vv. 71-72); il quale, come abbiamo visto, non ha potere per determinare le azioni. Al posto di un soggetto capace di pensare in modo disgiuntivo e analitico, e di agire di conseguenza, c'è un soggetto incapace di giudicare e di scegliere (amare o non amare, vv. 67-68), in preda a emozioni sentite come esterne a sé.

73-76. La *tornada* riprende il tema dell'eccezionalità della sofferenza del soggetto, che, colto da un amore folle (annunciato nell'invocazione di apertura), ha perso il controllo razionale di se stesso. È chiaro che, a differenza degli altri umani, l'io non ha un dolore di cui farsi una ragione, dal momento che si muove ininterrottamente sul terreno della sua frammentazione. La sua è un'esperienza che forza i limiti della condizione umana, prolungando l'angoscia dei dolori consueti come se le cose umane non fossero tutte, in quanto tali, destinate a finire. La ricerca di un perché che caratterizza l'intera canzone si conclude, desolatamente, con una domanda. 73. «O Amore folle» (*O foll'Amor*): cfr. la nota a LXXVIII, 57.

CII
QUAL SERÀ·QUELL

I confini del dolore ricavabile dall'amore non si possono prevedere né conoscere. L'impossibilità di controllare le di-

namiche di Amore e di difendersene è dimostrata in una lunga ricognizione che esamina e rappresenta in modo mirabile alcuni eventi del mondo interno dell'io. A sostenere questa rappresentazione sono i materiali della psicologia medievale, la teoria delle passioni e le elaborazioni letterarie precedenti, soprattutto quelle che aderiscono a una visione più pessimistica, di tipo cavalcantiano. A tutto ciò si aggiunge un complesso trattamento del modo in cui l'io vive un circolo vizioso che coinvolge sia la mente che il corpo, e che è composto da diverse fasi: chi ama prova desiderio e agisce in cerca dell'appagamento, ma dopo, invece di riposarsi finché dura il nuovo stato di sazietà, è spinto da un desiderio eccessivo a cercare altro piacere ancora, e allora trova soltanto disgusto e dolore. Il gap che si apre tra la mente e l'azione dispiega una mappa della coscienza umana, e più concretamente di quelli che amano, come una tela di chiaroscuri, con le sue zone più illuminate e quelle più buie rispetto al pensiero.

La narrazione dei processi dell'io è sostenuta da alcune grandi similitudini, basate sul mondo della navigazione e della pesca o sulle condizioni di un malato che non voglia prendere atto dei sintomi che ne rivelano la patologia; ma la raffigurazione più indimenticabile è quella della strofa 17 (vv. 129-36), in cui il soggetto è paragonato a una persona che abbia la testa in un forno rovente e il corpo su un letto fresco, e che, spezzato fisicamente in due dalle sensazioni opposte, soffra un dolore che la parte di piacere non può lenire.

In una sintesi icastica delle pene d'amore che occupa le ultime tre strofe, il soggetto, che rievocando le diverse fasi della propria opera d'amore sembra identificarsi con la voce dell'autore, estrae un insegnamento dal suo percorso e lo offre agli altri amatori così da renderli edotti del loro destino: per allontanarli dall'amore, qualora fosse possibile, o anche solo per dare alla loro condizione la compagnia di una maggiore consapevolezza.

1-8. Questa grande canzone dello smarrimento si apre con due domande (vv. 1-2 e 5-6) alternate a due riflessioni che ne rafforzano la configurazione retorica: nessuno può giudicare al di là di se stesso, dal momento che non è possibile esprimere giudizi fondati neppure su di sé (vv. 1-2); ed è un folle chi

creda di conoscersi senza considerare che la volontà lo può trascinare dove mai crederebbe (vv. 5-6). Per esprimere un giudizio attendibile, dunque, si dovrebbe poter valutare il peso della «passione» o sofferenza, i suoi caratteri e il suo sviluppo nel tempo (vv. 3-4). Non essendo possibile farlo, ciascuno ignora il male che lo aspetta e il dolore che si sta preparando (vv. 7-8). Come si vedrà, lo smarrimento deriva dalla funzione destabilizzante esercitata dall'eros come forza misteriosa e dirompente. Il soggetto dunque «non sa» che cosa sia il presente che sta vivendo, e non può valutare il futuro (il sintagma «non sa» viene ripetuto quattro volte, e una volta «non saprà»). Il tema della temporalità qui introdotto (cfr. soprattutto i vv. 4, 6 e 7-8) sarà d'altra parte importante in tutta la canzone. L'impossibilità di giudicare (cioè «stabilire un valore») e di «stimare» (cioè «calcolare, prevedere») è considerata un effetto dell'amore e del desiderio (la «voglia», *lo voler* del v. 6). L'impossibilità di valutare si lega alla modalità passiva del soggetto (cfr. il v. 6). 4. «quanta e qual è»: nei termini della filosofia scolastica. 7. «il sapore»: *com lo sentirà* nell'originale, cioè «come lo sentirà».

9-16. Ecco concretamente in azione i termini della strofa precedente: la «voglia» come forza da cui si può essere «trascinato» (v. 10), l'incapacità di giudicare (v. 12) e di scegliere. Si parla di un posto dove è impossibile valutare quantità e senso dell'amore che si prova e che si riceve (vv. 10-11): un tema – questo dell'amare e dell'essere amato – in più occasioni decisivo nei testi di March. Chi sia in questa condizione è un infelice (v. 9): vive dolorosamente (v. 13), perde il sonno e sperimenta un profondo turbamento (v. 14); «di colpo» si trova misteriosamente in pace (v. 15), e persuaso che non gli succederà di nuovo quello che è già accaduto (v. 16). Tuttavia, ciò che è stato detto suggerisce che si tratta di una sensazione infondata. Chi si trova in questa condizione vive dunque per salti, in una discontinuità che alla fine assomiglierà a un ciclo di ripetizione inesorabile.

17-24. Prima parte di un'ampia similitudine che si conclude nella strofa seguente. Qui abbiamo il primo termine di paragone, che costituisce un *exemplum* evidente dell'impossibili-

tà di giudicare e della imprevedibilità minacciosa del destino (qui, una tempesta; per il soggetto, l'eros: cfr. vv. 29 sgg.): un marinaio esperto vive sul mare sicuro come nella sua «casa» (vv. 17-18), e all'improvviso sperimenta un tempo totalmente sconosciuto (v. 19) che lo trascina in una condizione nuova e imprevedibile (v. 21). Quel che accade sembra impossibile alla ragione (v. 20); e tuttavia la realtà è più forte della ragione che vorrebbe controllarla: appunto per questo – come abbiamo letto nella prima strofa – non è possibile emettere giudizi affidabili. La «bussola» stessa non è più attendibile (v. 22), e le consuete leggi della natura appaiono messe in discussione (cioè modificate o revocate) (v. 24). A essere in crisi è l'identità del soggetto, travolto da un evento esterno che tuttavia ha la facoltà di sconvolgerne il mondo interiore, facendogli cambiare prospettiva e comportamenti (v. 23). Un grande evento naturale (una tempesta o la passione d'amore) può trascinare il soggetto, rendendolo passivo e disarmato. Il *topos* classico e cortese della navigazione quale grande metafora della vita, anche amorosa, risemantizzato soprattutto da Petrarca in chiave cristiana, è qui, come in altri luoghi del canzoniere (per esempio II, 1-10), rinnovato da March, che non ragiona secondo la prospettiva del porto-salvezza ma secondo una valorizzazione originale del mondo emotivo.

25-32. Con la seconda parte della similitudine, entra finalmente in scena la prima persona dell'io, nascosta finora al riparo delle formulazioni generali delle prime due strofe e dell'*exemplum* della terza; ed entra in scena in tensione con il tempo: come nel caso del marinaio, ci sono un prima e un dopo, uno sguardo sul presente che evoca il contrasto con le cose successe nel passato (v. 25) e che registra il cambiamento dell'identità (v. 26). Questa trasformazione è raffigurata con un'immagine radicale, che chiama in causa non solo la rinascita, ma il gesto creatore della divinità. Tutto è nuovo nell'io: i desideri e i pensieri (vv. 27-28); e ignota è la causa di questa trasformazione (la seconda parte del v. 27 va confrontata con CXVIII, 5-8). Prima l'io dice di aver vissuto l'amore come esperienza solo spirituale (v. 29); ma ora non sente più la stessa cosa, e tuttavia riconosce in sé la forza dell'amore (v. 30). Si tratta dunque di un amore nuovo e sconosciuto, la cui

presenza è testimoniata dal «dolore» (v. 31), che, a sua volta, evoca il «piacere» (v. 32). Questo amore conflittuale coinvolge il corpo contrapponendosi all'amore tramontato dello spirito.

33-40. Viene qui meglio definita la passata esperienza dell'amore spirituale così come è stata rivendicata al v. 29; e si conferma la perdita di quel modo di sentire l'amore, già annunciata al v. 30. La strofa è anzi divisa fra la rievocazione nostalgica del passato cortese (vv. 33-39) e il conclusivo secco congedo da quel mondo (v. 40), ancora secondo gli stessi termini nei quali il marinaio della similitudine della terza strofa scopre superate le sue conoscenze. La parola che chiude l'ultimo verso, «dileguati» (*fallits*), sigilla il cambiamento avvenuto. L'io sembra rimpiangere il tradimento del proprio destino e della propria identità: era venuto al mondo per un amore contemplativo (v. 33), cioè spirituale e rivolto a una donna dai tratti nobili (vv. 34-35) – al quale più avanti si contrapporrà una rappresentazione definitivamente degradata. Decisiva è in ogni caso la ripresa al v. 36 di un termine già impiegato al v. 10 (*lançat*, cioè “lanciato”), a indicare la provvisorietà di ogni direzione esistenziale. Il riferimento all'amore spirituale è fra l'altro l'occasione per ricordare anche i propri scritti dedicati all'amore (vv. 37-39), con una evocazione di sé quale autore biografico (come avviene per esempio anche in Dante e Petrarca) che costituisce uno dei tratti più affascinanti e moderni di questa poesia.

41-48. Strofa strettamente collegata alla precedente, e quasi speculare a essa: mentre quella si chiude con un verso che si congeda dall'amore spirituale, questa si apre con un verso che riprende quel congedo; e come in quella i restanti sette versi sono dedicati a definire i termini della perdita esperienza dell'amore spirituale, così i restanti sette di questa descrivono la nuova esperienza dell'amore del corpo, qui definito «brutale» (v. 42), cioè caratteristico di esseri dotati di corpo ma non di anima. Ma in quanto umano, l'io non è fatto di solo corpo ma di corpo e di anima, legati strettamente, così che la brutalità tutta carnale non può evitare che l'esperienza coinvolga lo spirito (v. 43), con una violenza confessata dall'avverbio che apre il v. 44 e dalla sua posizione, nel *rejet* di un energico

enjambement. L'anima è unita al corpo, e dunque il corpo non può vivere esperienze da cui l'anima resti indenne. Da essere umano, questo “amore brutale” (una «mala voglia», *mal sentiment*) è vissuto dall'io come un'esperienza nuova e sconosciuta, e rende inutile e lontana la passata esperienza – solo spirituale – dell'amore (vv. 45-46; e cfr. il v. 26). I gesti stessi dell'amore appaiono trasformati al punto che l'io non ci riconosce più nulla di ciò che conosceva e ha già vissuto (vv. 47-48).

49-56. La perduta condizione spirituale dell'amore (cfr. v. 29) viene qui in parte contraddetta: «questo amore», e cioè l'amore «brutale», non è una novità assoluta; è stato anzi assai consueto per l'io (v. 50); e il poeta ne ha già parlato, sia pure «senza chiara conoscenza» (v. 49) – la coscienza è infatti un'acquisizione di questa canzone. Tuttavia l'altro amore, quello «onesto» o spirituale, lo ha a lungo represso (v. 51), limitando la spinta carnale solo a uno stimolo (v. 52). Pare dunque da intendere che la fase dominata dall'amore spirituale era a sua volta abitata da una contraddizione, benché sconosciuta: la spinta carnale era contenuta; ma sulla base di un inganno di valutazione, dal momento che annullarla – come i fatti successivi hanno dimostrato – non è possibile. Ora il corpo si prende la sua rivincita, e impone le sue pulsioni. Ciò non vuol dire che l'anima ne sia esclusa, come è già stato annunciato ai vv. 43-44, dal momento che il corpo e l'anima sono indissolubilmente legati: ora che non è l'anima ad annullare le spinte del corpo, e il corpo le libera, è allora l'anima a prendere la sua parte (vv. 53-54), mescolandosi senza che l'io se ne accorga, cioè senza scelta, a quell'esperienza, cioè coinvolgendosi nella carnalità (v. 55). Però questa dell'amore brutale è per l'anima un'esperienza traumatica, e il dolore che ne nasce produce pentimento e pianto.

57-64. Descrizione puntuale del modo in cui l'io vive l'amore carnale, nelle sue tre fasi (soddisfacimento, vv. 57-58; nuova voglia, v. 59; sazietà dolorosa, v. 60). Si tratta di un ciclo che si ripete costante («Molte volte» è infatti l'incipit di strofa), escludendo la coscienza; ed è la condizione del “meschino” di cui ha parlato la seconda strofa soprattutto ai vv. 15-16. L'amore carnale vive di esperienze discontinue e di ripetizione senza

consapevolezza, vive di una serie di presenti: sazio di piacere, il corpo trova una pace provvisoria (vv. 57-58); ma la «voglia» (*apetit*), una spinta sentita nel corpo, riapre il circolo desiderio-piacere-sazietà (v. 59) in modo forzato, cioè nel punto in cui il soggetto è già appagato, e produce infine un effetto di dolore («cardi») proprio nel luogo dove il piacere («fiori») viene cercato (v. 60): è l'effetto di dolore e di pianto che il ciclo dell'eros produce, così come lo abbiamo già visto nella conclusione della strofa precedente. La similitudine dei vv. 61-64 utilizza un'immagine della struttura feudale (il destino di essere servo o signore) per alludere all'efficacia con cui l'amore agisce sul corpo, a condizione di non avere la pretesa di dare la pienezza della vita, una prerogativa che spetta all'anima.

65-72. La strofa è organizzata su una similitudine che la divide esattamente a metà. I primi quattro versi sono dedicati al primo termine di paragone, un pescatore che, su un fiume, vive decorosamente della pesca, e per brama di maggiore ricchezza si mette in mare aperto prima della stagione adatta (l'estate) e con una barca inadeguata. Nulla ci viene esplicitamente detto sugli effetti di questo rischio corso per avidità, benché ci venga fatto intuire. Nella seconda parte, il secondo termine di paragone è l'amante di una donna «vile», da cui prende un piacere solo carnale: se vuole altro, cioè di piú, merita lo scherno (v. 71); e se è trascinato da questo volere, allora merita di affogare nel Nilo. Benché implicito, il legame fra le due parti della similitudine appare illuminante, e colmo di vari sottintesi. I vv. 65-66 sembrano rimandarsi con i vv. 69-70: l'amante che gode dei piaceri della carne è come il pescatore che vive modestamente di pesci su fragile barca in un fiume. Allo stesso modo, sembra esserci un legame fra i vv. 67-68 e 71-72: l'avidità di ricchezza che spinge il pescatore a rischiare illumina l'amante che non si appaga dei piaceri che possono venire dal corpo ma continua a cercarne. Lo «scherno» meritato da chi agisce così costituisce un altro richiamo alla nuova coscienza del soggetto, che cerca faticosamente un punto di vista fuori dal ciclo ossessivo di ripetizione senza tempo (e senza sguardo). Il naufragio finale nel Nilo, un fiume associato da alcuni Padri della Chiesa alla temperanza e alla castità, indica probabilmente la necessità dell'espiazione, ed è però anche un modo

di alludere alla possibile conclusione tragica della vicenda del pescatore (dal piccolo fiume al misterioso fiume-mare africano) e, al tempo stesso, alla *hýbris* indotta dall'avidità: l'amante viene punito per aver violato un limite che assume un valore anche morale. 71. «di piú» (*més*): possibile allusione ai *gradus amoris* successivi al *tactus* (v. 70) – *osculum* e *factum* –, ma ci si riferisce in ogni caso al tema dell'avidità.

73-80. Strofa che insiste sulla natura «vile» (cfr. v. 69) di quell'amore che non permette di conservare il piacere nel ricordo (vv. 73-74), e produce un piacere effimero e colpevole (vv. 75-76). Dal v. 77 si rafforza il tono moralistico di condanna dell'amore carnale e dell'avversità all'anima; per giungere, negli ultimi tre versi della stanza, a espressioni a metà via fra la maledizione e la raccomandazione: come insegna la teoria dell'amore cortese, gli occhi sono il primo accesso dell'innamoramento (l'amore si nutre della vista e dell'udito, conferma il v. 80), e per questo chi li abbia aperti, facendogli spazio in sé, dovrebbe poi chiuderli, così come dovrebbe serrare le orecchie, dal momento che attraverso entrambi i sensi riceverà dolore. Il breve piacere di questo amore non vale il dolore durevole che produce: è un'esperienza che costituisce un presente senza tempo né memoria. 78. «serri le orecchie»: la traduzione semplifica la struttura complessa, e non del tutto perspicua, dell'originale, che presenta una gerarchia sintattica diversa appoggiata al gerundio (*cloent*).

81-88. Strofa di ardua decifrazione, per la tendenza di March a concentrare nel poco spazio del decasillabo contenuti problematici, con ellissi, ambivalenze sintattiche e perfino anacoluti. L'effetto è spesso di intensificazione semantica ed emotiva, ma talvolta, come qui, anche di asprezza e di oscurità. Il senso dei primi quattro versi appare tuttavia chiaro: un'indagine accurata mostrerebbe che l'amore vile non merita di essere vissuto, dal momento che dura poco e produce inevitabilmente dolore; e se chi è travolto dall'amore carnale uscisse dal vissuto immediato e cieco del presente e pensasse in prospettiva alla propria esperienza e perfino alle testimonianze storiche, avrebbe evidenza di ciò. Si tratta, dunque, di evitare la parzialità temporale dei vari passaggi che struttura-

no il ciclo «fame-sazietà-riposo-interruzione del riposo per nuova fame-disgusto» (cfr. vv. 57-60). Dalle conseguenze distruttive di tutto ciò non possono salvarsi neppure gli amanti migliori (vv. 85-86). Si dovrà dunque diffidare delle donne e dell'Amore, che a guardar bene conterranno sempre le insidie descritte. 85. «Amanti costanti» (*voler ferm*): eco della sestina *Lo ferm voler* di Arnaut Daniel.

89-96. Sono qui presenti alcuni fra i temi maggiori della ricerca di March: il corpo come luogo di conflitto (vv. 89-90), il confronto con il sacro (vv. 91 e 96), l'avidità del desiderio brutale (vv. 93-95). E accanto a questa rassegna sconsolata affiora il filo rosso di una coscienza ridotta ai margini e inadeguata a impedire il processo seriale della carnalità (v. 92). Il senso generale è questo: l'amore per un corpo disonesto, come è quello per una donna vile (v. 69), non si basa su una scelta ma è «forzato», ed esclude il riscatto della nobilitazione (vv. 89-91); comporta lo sprofondamento del corpo in una modalità incapace di distinguere che lo conduce senza pace, come la lupa della selva dantesca (il v. 93 evoca «e mai non empie la bramosa voglia» di *Inf.* I, 98). All'interno di una equivalenza fra cibo e sesso, qui nessun «boccone» sembra amaro. Con un moderno montaggio, la conclusione della strofa si stacca dal tema concreto della sessualità, per esporlo alla luce del grande mito della *Genesis*, cui rimandano i «pomi sul ramo»: un riferimento all'albero del bene e del male e al gesto con il quale Adamo ed Eva, cibandosi di un pomo, distruggono la felicità edenica e scoprono la vergogna (cfr. per contrasto il v. 94).

97-104. Dal caso generale della strofa precedente si passa di nuovo alla prima persona, raffigurata priva di libertà di scelta (come mostra l'insistenza sulla condizione di passività: vv. 99, 103 e 104). E se prima è stata indicata una causa esterna – la viltà di una donna o l'Amore –, ora il soggetto registra il peso della propria responsabilità individuale: ingannato dal proprio piacere, vive fra l'incoscienza e il dolore ostinato (vv. 101-2; e cfr. il v. 84). La ripetizione di dolore e alienazione infine ferisce l'io con la scissione raffigurata al v. 103 per mezzo dell'immagine, violentissima, dell'essere segato in due: la dissociazione interiore scende sul corpo, terminale dei

movimenti emotivi non meno che motore dell'esperienza, secondo una logica della quale noi sentiamo tutta la modernità. Il «cuore ... senza sangue», cioè inaridito e privo di autentica vitalità, è l'effetto del meccanismo denunciato, e la ragione che impedisce una riunificazione dell'io: l'esperienza della scissione non permette una reversibilità senza ferite, così che anche il barlume di coscienza presente al v. 100 si rivela ancora una volta insufficiente.

105-12. Come Dio ha permesso all'intero san Pietro di cadere in errore per renderlo più indulgente con i peccatori (vv. 105-8), così ha voluto per il poeta un'esperienza dell'amore tanto sbagliata da non poter essere riferita (vv. 109-10) al fine di renderlo comprensivo nei confronti di chi viva una condizione analoga (vv. 111-12). 107. «errore»: l'errore del santo è stato di rinnegare per tre volte Cristo dopo il suo arresto (*Lc* 22.54-62).

113-20. Viene affrontato qui e nelle due strofe successive il tema della scissione, introdotto già dall'immagine del sentirsi segato in due (vv. 103-4). Si tratta di uno dei nuclei conoscitivi del canto, e March lo tratta servendosi dei concetti tipici della cultura medievale (il «corpo», l'«anima») ma anche con una capacità di aderire realisticamente all'esperienza che consuona con la moderna conoscenza dei processi psichici. Non c'è insomma un banale contrasto fra gli slanci carnali del corpo e le ritrosie morali dell'anima, ma un teatro mentale ben più originale e complesso. L'esperienza di scissione qui raffigurata non consiste, come in Petrarca (poeta dell'ambivalenza e della contraddizione più che della scissione), nel conflitto fra due spinte contrapposte (volere e non volere), ma nel vivere due emozioni disgiunte e opposte in presenza di una stessa esperienza: nell'io si producono due effetti contrapposti, benché simultanei: il massimo di un piacere momentaneo e il culmine di un dolore durevole (vv. 117-20; e cfr. vv. 101-2). Soprattutto i primi due versi, che insistono sulla evidenza di questo vissuto, mostrano l'evoluzione della coscienza che segna questo canto e che vede la prigione di un certo meccanismo psichico benché non conosca il modo di mettersene in salvo. 115. «pasto»: ritorna la metafora del cibo-eros già presente ai vv. 93 e 95.

121-28. Da un lato c'è il fuoco di un amore vissuto nei termini estremi già descritti nella strofa precedente; dall'altro la rabbia verso di sé. Stare vicino al fuoco produce quest'effetto, ma non c'è modo di spegnerlo (v. 121), soprattutto se non si prendono le distanze (v. 122). Viene analizzata così un'altra contraddizione dell'io: essere fissato in un amore e al tempo stesso maledirlo (vv. 127-28). Il «tatto» e la vista alimentano (v. 123) il «fuoco» dell'amore, secondo il codice erotico medievale, nel quale è inclusa una raffigurazione dell'udito come canale di maldicenze. In questo caso, dalle «orecchie» (v. 124) giungono stimoli che eccitano «rabbia» (v. 125), «nausea» e «disprezzo» di se stesso (v. 126). 122. «se vicino voglio stargli» (*si prop estar-li vull*): secondo alcuni lettori, si alluderebbe qui alla donna, la cui presenza verrà esplicitamente dichiarata solo ai vv. 145-52. In ogni caso, dal momento che il fuoco è quello dell'eros, la vicinanza a esso è tutt'uno con la prossimità della donna. 123-24. «occhi ... orecchie»: cfr. anche il v. 78.

129-36. La strofa è occupata da una similitudine che riprende il tema della scissione, mostrando un individuo «segato» in due, diviso fra l'esperienza di un «letto» piacevole e un «forno rovente» nel quale è collocata la testa (vv. 129-30). Il «piacere» del corpo (v. 131) non toglie il dolore del «capo», e attraversa il corpo stesso in modo effimero (v. 132, dove è ripreso il tema dei vv. 73-75). Passando al secondo termine di paragone, i vv. 133-34 verificano sull'io la stessa condizione del primo termine: un piacere (lí il corpo nel letto, qui la fantasia della donna) non cancella ma anzi perfino conferma il dolore. Se il pronome del verso 133 non si riferisce al dolore (come alcuni pensano) ma alla donna, come appare più probabile, entra qui in scena una figura dell'alterità erotica che occuperà un posto centrale nelle successive strofe 19 e 20 (ogni volta nella seconda quartina). Il v. 135 si presta a due diverse interpretazioni, a seconda che il pronome «suo» venga riferito alla donna o al soggetto della similitudine. Nel primo caso verrebbe evocata, sulla scorta della misoginia medievale, la colpa antica della donna che provoca quella presente dell'io, quasi contagiandolo. Nel secondo caso, più saldamente giustificato dalla similitudine che precede, si alluderebbe invece

al continuo rinnovarsi nell'io di una condizione costitutiva di dolore di cui si sta ora meglio acquistando coscienza. Di qui il disprezzo per se stesso, incapace di proteggersi dall'amare (v. 136; e cfr. il v. 126, che anticipa questo tema). 129-31. «Come a colui ... non toglie»: la scissione, letta ai vv. 113-20 nella contrapposizione fra corpo e anima, è ripresa qui nel contrasto fra corpo e testa, raffigurata sul piano della fisicità.

137-44. Il fuoco e l'acqua del v. 121 tornano qui, con una maledizione disperata (vv. 137-38) che prospetta salvezza solo nell'oblio della morte (vv. 139-40). C'è poi una sintetica ripresa del tema che ha dominato le ultime strofe, e che attraversa tutto il canto: la ricerca del piacere produce dolore (v. 141), mentre il tentativo di fuggire dal dolore si lega proprio all'insistenza e all'eccesso del soggetto scisso. È così che l'io chiede alla carne più di quanto possa dare (v. 142), non tenendo conto della natura effimera di questo piacere (v. 143), e cade di nuovo nel dolore; finché il processo si rimette in moto (v. 144), con le conseguenze di ciclicità che però già sappiamo, e sulle quali ancora insisteranno le strofe successive. 137. «Bruci il fuoco la mia carne»: l'imprecazione amplifica il tema del bruciare evocato anche dal forno nel quale si immaginava collocata la testa (v. 129). 139. «Lete»: il fiume infero che dà l'oblio, secondo il mito classico e Dante. 144. «lo riafferro» (*aquell restrench*): da riferire al piacere del verso precedente, benché sia possibile anche collegarlo al dolore, nel senso di «reprimerlo, controllarlo».

145-52. Viene introdotto qui un altro aspetto della difficoltà nell'amare: l'essere amato (v. 145). E ancora una volta è per mezzo di un sintomo fisico (il *topos* della unione di freddo e caldo) che il soggetto si scontra con l'errore (vv. 146-47). Lo spostamento dell'attenzione dall'io al tu della donna permette di verificare un turbamento distruttivo e a sua volta catastrofico: di nuovo, la continua e inutile fuga dal dolore porta in un posto ancora peggiore di quello da cui era partito (v. 148). Questo succede adesso perché l'io, tentando questa fuga, rivolge lo sguardo sul corpo di lei (v. 149); ma, a questo punto, scopre il rischio dell'alterità nella forma topica di un rivale, misurandosi con una minaccia ulteriore (v. 150). Amare di più provoca dunque più dolore (v. 151), e scatena così

la rabbia che muove l'imprecazione conclusiva: il desiderio di distruzione sul corpo di lei (v. 152), come prima sul proprio (cfr. v. 137). March tenta ancora una volta di fare i conti con la civilizzazione del desiderio, ma senza riuscire a contenerne il potenziale distruttivo: l'io, amando e cercando il piacere nelle condizioni descritte, dice di meritare che la propria carne bruci. A sua volta, quando è la donna ad amare (qui un altro), dovrebbe essere sbranata dai leoni. La morte per acqua, fuoco o divoramento evocano archetipi dell'arcaico.

153-60. Si continua a riflettere sulla possibilità di un'alternativa al dolore: pensare produce tormento, non pensare annulla il piacere (vv. 153-54, e cfr. il rimando al Lete presente al v. 139). In ogni caso, il piacere è guastato da tormenti che danno al soggetto lo stesso diletto di un «bue», animale castrato ed emblema di vita faticosa ed estranea al piacere sessuale (vv. 155-56). La scarsità dell'appagamento non dipende da una sua mancanza specifica; al contrario, il piacere è vissuto nel modo in cui l'io lo vuole (v. 157), ma il dolore sta proprio in quel piacere (v. 158): una coesistenza angosciosa che abbiamo già visto altre volte nel canto. E come già al v. 150, il dolore si fissa anche qui sulla possibilità che la donna viva con un altro le stesse esperienze di eros che ora riguardano il soggetto (v. 159).

161-68. L'esperienza della scissione consiste in due aspetti, ben sintetizzati in questa strofa riepilogativa. Da una parte c'è un movimento di separazione, che insiste sulla doppiezza: volere e disvolere, odiare e amare, vita e morte, disgusto e assaporare, dolce e amaro; e tutti questi contrasti sono riassunti, e spiegati, per mezzo del contrasto fra anima e corpo, definito naturale (vv. 165-66). Da un'altra parte, però, c'è lo stupore nel verificare che i termini di questo contrasto sono in realtà unificati, e stanno tutti in un unico punto (vv. 161-62): una scoperta così sconvolgente da meritare l'invocazione enfatica a Dio (ed è la quarta volta che la divinità viene chiamata in causa). Il tentativo di ricondurre questa esperienza al contrasto naturale fra anima e corpo conferma la scissione raffigurata in due agenti (riuniti al v. 164 in «mi» e in «chi»). Il primo (v. 167) corrisponderebbe all'io del v. 163, poiché prende disgusto (cioè «odia», *avorreix*) da un morso assaporato (quello di

cui si trovava amante); e l'altro, quello interno che si vorrebbe morto, riporta quella compresenza (qui nei termini del dolce e dell'amaro) di cui il soggetto si lamentava nei versi che aprono la strofa. 162. «sí gran ... tanto»: nel testo originale, *tan ... tant* forma un intenso chiasmo che colloca al centro del verso i due infiniti contrapposti, e agli estremi i due segnali del processo di infinitizzazione emotiva che caratterizza l'esperienza.

169-76. La «follia» dell'amore fa credere nobile ciò che non lo è e suscita l'illusione di poter nobilitare ciò che si ama: gli amanti cercano perciò il senno dove l'amore lo ha «distrutto» e la «lealtà» nei cuori falsi e malvagi, così come chi si illuda di poter trasformare in oro i metalli bassi (con possibile cenno alla cultura alchemica e forse ai diversi metalli di cui sono tradizionalmente fatte le frecce di Cupido, ma in ogni caso riferito alla normale opposizione fra materiale notoriamente prezioso e materiale notoriamente vile). Abbiamo d'altra parte già visto che l'amante è l'infelice che si illude di trasformare un corpo disonesto in uno onesto, e scambia un giorno infausto per un giorno sacro (v. 91); così come abbiamo visto quanta sfiducia impaurita debba necessariamente accompagnarsi all'esperienza dell'amore (vv. 85-88). Nella seconda parte di questa strofa si apprezza il meccanismo retorico che raffigura lo scambio di una realtà con il suo contrario, sia con la distribuzione degli elementi del chiasmo che oppone, tra la fine del v. 174 e l'inizio del v. 175, la «vile paura» alla «paura gentile», sia con la contrapposizione fra lealtà e gesti sleali agli estremi della seconda quartina.

177-84. Dopo quelle con il marinaio (vv. 17 sgg.), il pescatore (vv. 65 sgg.), san Pietro (vv. 105 sgg.), l'uomo che ha la testa nel forno (vv. 129 sgg.) e il folle (vv. 169 sgg.), è la volta di un'ampia similitudine con un malato, termine di paragone presente anche in altri testi di March, e in particolare in III (*Alt e amor*). In quel canto abbiamo una malattia che rischia di non essere diagnosticata, ed è una malattia d'amore. Ma qui a sbagliare è lo stesso paziente, che non sa capire i segni di una patologia in atto e si crede sano (vv. 177-78). A illuminarlo all'improvviso è un'eruzione cutanea o un altro sintomo ancora più grave, di fronte al quale la malattia non è più negabile (vv. 179-80). La stessa cosa accade all'io, che non si dedica ad

amare perché ignora l'amore che porta al proprio interno (vv. 181-82), e a un tratto, vedendo un segno certo di questo amore, scopre che il proprio cuore non è vuoto ma abitato dall'esperienza di amare (vv. 183-84). Suggestiva è questa resistenza del soggetto a riconoscere l'amore che pure porta dentro di sé e che ne impedisce la elaborazione. Non ci viene d'altra parte detto quale sia il «segno» rivelatore del secondo termine di paragone, così che il «pomfo» del primo resta di fatto senza un equivalente esplicito. Ne viene arricchita l'allusività enigmatica degli ultimi due versi, con il richiamo repentino alla «morte» e allo sconforto con cui il soggetto aveva registrato l'impossibilità di riunire le due parti scisse a causa della mancanza di sangue del cuore (v. 104): all'interno del cuore avviene ora la scoperta minacciosa della presenza di amore, senza che questa presenza implichi la possibilità di riunire le parti scisse.

185-92. Il mondo interiore si va rivelando colmo di grandi «meraviglie» (nel senso di “cose straordinarie e stupefacenti”): vv. 185-86; così come si era già constatato nella strofa precedente. Il soggetto offre una nuova sintesi delle ragioni forti di dolore, legato alla mancanza di scelte e alternative: da un lato, l'io teme l'amore, ma dall'altro non ne può fare a meno (vv. 187-88). Questa contraddizione si spiega di nuovo sulla base della frammentazione interna, fondata adesso sul conflitto fra ragione (come capacità di giudizio) e istinto: la ragione innalza difese contro l'amore, conoscendo il suo potere distruttivo (vv. 187 e 189-90); ma l'istinto è più grande di quanto la ragione possa contenere, e trascina l'io verso il piacere di amare (vv. 191-92). L'io ricade dunque, già nella strofa precedente, dal vuoto d'amore alla scoperta della sua presenza attraverso i segnali; ma questa, non essendo né voluta né equilibrata, è súbito, oltre che un'esperienza di piacere, anche un'esperienza di «lutto» (v. 188). 186. «vedo»: il senso della vista ha una funzione centrale all'interno del processo descritto, anche perché esprime bene la posizione al tempo stesso coinvolta e passiva del soggetto. Qui il *verbum videndi* ripete quello presente al v. 19 come al 179 in riferimento al malato che si accorga del proprio male vedendo un pomfo.

193-200. L'instabilità emotiva che agita l'io, e che è stata l'oggetto delle due strofe precedenti, si ritrova qui nei modi

sempre sofferti della relazione con l'altro. La prima quartina ci dice che qualunque postura della donna produce effetti contraddittori, escludendo uno spazio di intesa e di reciprocità congruente: la pena affannosa di lei causa piacere nel soggetto, ma anche dolore, dato che ne deriva un incremento d'amore segnato dal conflitto interno (vv. 193-94); il minor coinvolgimento della donna – che potrebbe salvare dalle conseguenze rovinose della «donna vile» (cfr. v. 69) – produce rifiuto, ma da queste emozioni nasce poi un perverso piacere (vv. 195-96). Ancora una volta, l'amore va dunque con il dolore (v. 194) e il piacere sembra trovare nutrimento piuttosto nell'odio (v. 196). La seconda quartina parla del momento in cui l'amore, che è qui rappresentato come la cosa più imperfetta (e cioè irrisolta e contraddittoria), è stato creduto una cosa perfetta (cioè anche felice), o capace di diventarlo (vv. 197-99). 193. «prova ... provo» (*pas ... passar*): il chiasmo mette il verbo “provare” ai due estremi, e l'affanno/piacere al centro, dicendo subito, e già con la forza della retorica, il conflitto che anima la relazione e le diverse esperienze che la formano, ma anche una sottile e maligna specularità del vissuto.

201-8. È questa la prima di tre strofe aperte da una eguale invocazione a quelli che amano (un riferimento all'amore compare qui in sei versi su otto), e nelle quali sembra raccogliersi il frutto della lunga indagine che precede; come se il soggetto avesse infine guadagnato la possibilità di trasmettere la sua esperienza di follia amorosa ad altri che si trovino coinvolti nella prova dell'amore (un gesto d'altra parte tipico nella letteratura trobadorica). Ognuna di queste tre strofe mette in guardia da un aspetto dell'amore. In questo primo passaggio viene denunciata l'incompatibilità fra consapevolezza e amore: sapere che cosa l'amore sia veramente rende infelici; ma non saperlo rende infelici egualmente perché è il risultato di una paura e di una negazione. La conclusione di questa ennesima aporia sembra essere l'invito a una consapevolezza più ampia, capace di conoscere le dinamiche complessive dell'eros e i propri stessi limiti. Questa lunga canzone si è aperta evocando la difficoltà di esprimere giudizi fondati sull'esperienza (in relazione a questa strofa, cfr. soprattutto il v. 11), e di questa incapacità ha poi considerato molti aspetti, a partire dagli effetti distruttivi

dell'inchiesta sull'amore (cfr. vv. 87-88). A nascondere questa dinamica è la «giovinezza», intesa qui innanzitutto come fase priva o scarsa di esperienza e particolarmente esposta all'amore (vv. 201-2). E tuttavia il non tener conto dell'esperienza o non averne non salva dal «dolore»: la «paura» della verità è già una forma di dolore (v. 205), perché implica la sfiducia nell'amore che si riceve. D'altra parte, il fallimento della «prova» relativa all'amore toglie la serenità e rende dunque ugualmente infelici (vv. 207-8). 203. «in noi»: nella traduzione abbiamo portato alla prima persona plurale la terza dell'originale (*se pert*).

209-16. Il secondo invito rivolto a quelli che amano denuncia il danno provocato dall'amore senza consapevolezza e la necessità conseguente di avere pietà di se stessi e di non fidarsi di sé. Questo invito (v. 210) rovescia significativamente il *topos* tradizionale dell'amante che rivolge alla donna amata la preghiera di avere pietà. Conoscere l'amore significa avere consapevolezza della sua forma ciclica (passato-presente-futuro) e dell'alternanza di fasi di «guerra» e di «pace», cioè fasi di desiderio-passione e di altre di riposo (vv. 211-12): un ciclo al quale sono stati dedicati vari passaggi della canzone (cfr. soprattutto i vv. 15-16, 27-28 e 57-60). La seconda quartina dialoga con la parte corrispondente della strofa che precede: lì si rifletteva sul timore di sapere, qui si fa un passo in più, e si riflette sulle positive conseguenze del sapere. Ma queste consistono al dunque nell'impossibilità di fidarsi – di sé e dell'amore –, e nella desolata rinuncia che sembra doverne conseguire. La conclusione (v. 216) potrebbe evocare – nello scambio di stagioni – i termini in cui si era rappresentato l'errore nella canzone, e in particolare l'audacia fallimentare del pescatore che si avventura a pescare in mare prima che sia estate (vv. 65-68); ma potrebbe anche alludere a una zona di maggiore pienezza e maturità (l'estate) fondate sull'amara consapevolezza (l'inverno) imparata dall'insegnamento di questa canzone.

217-24. Come al tema del sapere sono state dedicate le due strofe precedenti, così questa, terza e ultima dell'appello, è dedicata al tema della percezione. E l'attenzione si sofferma dunque sul circolo vizioso di desiderio-piacere-disgusto (vv. 217-21), sull'esperienza di farne parte senza aver scel-

to (v. 222), sulla ricerca di piaceri dannosi (v. 223), sull'incapacità di uscire da una spirale perversa di amore-odio (v. 224). 219. «in breve tempo» (*molt breu temps*): perché il rovesciamento non è il frutto di una elaborazione della coscienza o del pensiero, ma l'effetto tragico di una dinamica esterna alla scelta dell'io. 224. «invece voi riamate»: *amau més* nell'originale può intendersi sia nel senso di ripetizione («amerete un'altra volta, nonostante l'esperienza fatta»), sia nel senso di intensificazione («amerete di più»).

225-32. L'appello contenuto nelle tre strofe precedenti non si rivolge a tutti quelli che amano, ma solo a quelli in grado di condividere un adeguato orizzonte di senso (vv. 225-26); e l'individuazione di un'*élite* caratterizza anche la lirica d'amore cortese e soprattutto stilnovistica. Le competenze necessarie a capire l'invito a diffidare dell'amore consistono soprattutto nella consapevolezza del modo in cui è composta l'identità umana (vv. 227-28): un insieme (o «una mescolanza») diviso fra anima e corpo, qui «ragione» e «brama», e sospeso in una difficile relazione fra le parti (vv. 229-30). Da questo origina la scissione di cui parlano tante strofe della canzone. Si tocca qui ancora una volta, in una sintesi di grande efficacia espressiva, il tema di fondo della civilizzazione del desiderio: fra brama e ragione fatica a stabilirsi una collaborazione, dal momento che «la ragione si oppone alla brama» e non ne sa accogliere la spinta ma solo provare (inutilmente) a ostacolarla. E per questo l'enigmatica e secca conclusione della strofa e della canzone (vv. 231-32) sembra accantonare la speranza di una mediazione e di un'intesa fra natura e civiltà, indicando una possibilità di «concordia», cioè di armonia, nella riduzione a uno solo dei due termini: o l'«uomo bestiale» (solo natura) o il «sapiente perfetto» (esistente solo come possibilità teorica).

CXVIII

NO CAL DUBTAR

Canzone di ostinata ricerca sui modi in cui il soggetto sperimenta l'eros, e tentativo fallito ma appassionato di capirne le leggi, e di proteggersene. La conclusione mette infine in evidenza il potere imprevedibile e devastante dell'amore.

Come di abitudine, March ragiona sull'eros utilizzando i termini della cultura sua contemporanea, a partire dalla distinzione decisiva fra anima e corpo, valorizzando anche il coinvolgimento delle facoltà razionali e sensibili (la ragione, il pensiero, l'immaginazione, il sentire, il volere). L'amore è trattato in termini teorici, corrispondente a una forza impossibile da sottomettere alla logica razionale; ma anche come un'esperienza concreta, fatta di carne e di emozioni, di desiderio e di piacere, di scelte e di meccanismi travolgenti. I movimenti psichici del soggetto che lo sperimenta sono studiati nelle loro contraddizioni, originalmente figurando la presenza dolorosa di altre "persone" che abitano la sua interiorità.

Nel compiere quest'indagine vengono anche analizzati i cardini dell'amore cortese: desiderare, amare, essere amato. Più concretamente, il soggetto tenta di chiudersi all'amore o almeno all'esperienza di essere amato. Ma le contraddizioni di questa scelta appaiono insormontabili, e il lettore vede dispiegarsi la teatralizzazione del rapporto fra esperienza ed elaborazione: un viaggio senza ipocrisie e senza nulla di scontato.

Come in altri testi di March, spicca un originale concretezza psicologica ed esistenziale per mezzo della quale vengono esplorate le parti oscure del paesaggio interiore; fino alla conclusione e alla sconfitta. Resta la testimonianza di un viaggio introspettivo disperato e perfino commovente, tappa importante del processo di laicizzazione che attraversa l'Europa del xv secolo, e che, attraversando la tradizione trobadorica e cortese, porta in questo testo lirico la spregiudicatezza realistica del *Decameron* di Boccaccio e del *Tirant* di Martorell.

1-10. Il canto si apre con un'asserzione suggestiva: indubbiamente, si può vedere senza occhi. Questo primo verso si articola poi secondo un ragionamento logico: l'apparente absurdità è la causa (*puix* nell'originale, cioè «poiché») di una constatazione non meno paradossale ma tipica del discorso marchiano: il soggetto ama senza desiderare che il suo amore sia ricambiato (v. 2). L'io si fa carico di questa condizione emotiva (vv. 3-4): di quanto gli accade non dà colpa né ad Amore né ad altri, e il fatto che sia la sua stessa natura a manifestarsi in modo così eccezionale («cose da non credere») determina la direzione introspettiva del discorso; tuttavia non rinuncia alle cate-

rizzazioni e ai principi universali sull'amore. Questo intreccio di esperienza dell'io e di riflessione sulle leggi generali viene verificato nelle tre ipotesi dei vv. 6-8, con le quali il soggetto cerca inutilmente di definire ciò che prova secondo lo schema tripartito dell'amore: uno carnale ed effimero, che una volta consumato produce sazietà (e non può essere il suo caso, dal momento che il piacere che prova non lo sazia); un altro spirituale, che dura in eterno (e invece il suo piacere scarta l'infinito); un terzo tipo, infine, fatto di una miscela di carne e spirito, e neppure questo corrisponde a ciò che egli prova (l'io non è infatti portato a provare amore e a riceverlo coinvolgendo sia il corpo che l'anima). La questione della conoscenza è centrale in questa strofa: il soggetto può *sentire* ma non può *sapere* (v. 5), dal momento che nessuno dei tre principi che conosce risulta sufficiente come motivazione del piacere, descritto, nei due versi finali, come una minaccia al corpo. Ed è certo il corpo l'agente del desiderio (v. 9), e ciò infligge su di lui una grande piaga (v. 10). Il «perché» che «si nasconde» e il «colpo non visto» degli ultimi versi riformulano, in relazione alle facoltà della conoscenza, la figura degli occhi e del vedere che apre il canto.

11-20. L'inizio della seconda strofa è collegato alla questione posta al v. 2: l'io si chiede come sia possibile che, benché ami e abbia per obiettivo il piacere, non voglia essere amato (vv. 11-12). L'io vorrebbe liberarsi di questo amore della carne dal momento che, a differenza di quanto dovrebbe succedere con l'amore solo carnale, non lo sazia né gli concede tregua (vv. 13-14). Ricorre dunque ai saperi dei quali dispone. A essere descritto è un processo universale («la nostra anima»). Il processo in questione (vv. 15-18) è una rappresentazione sintetica ma accurata del funzionamento relazionale di corpo e spirito in una situazione mista, e, poi, della sua scomposizione: il processo è ricostruito così: l'anima scende a partecipare dei piaceri del corpo (vv. 15-16); percependo l'impurità della carne, l'anima attiva una fusione (v. 17) e prende la sua parte di piacere, producendo tuttavia con la propria presenza una maggiore intensità nel corpo (v. 18); questo si impossessa avidamente di tutto il piacere a questo punto attivato, facendo sì che l'esperienza dell'amore sia infine ogni volta solo un'esperienza carnale (vv. 19-20).

21-30. Quando gli piace di essere amato, l'io lo deve solo all'avidità della carne, la quale, come si è già detto e come verrà ripetuto ancora, desidera il piacere solo per sé (vv. 21-22). Di fronte a ciò, si attivano due facoltà intellettive: il pensiero e l'immaginazione. Il primo non può farci nulla, pur provando con il suo «sguardo» a compensare la situazione. Con il suo gesto, il pensiero spegne il piacere e subisce altro danno: l'impegno a riequilibrare l'eccesso della carne si rivela vano (si ripete la dinamica già descritta al v. 18). Da parte sua, quando si prova a censurare il piacere dell'immaginazione, l'io (qui identificato nella sua parte intellettuale) cade in una sorta di nichilismo erotico nel quale non vuole più amare né tanto meno essere amato (vv. 25-26). E spiega le ragioni: il desiderio e il piacere che prova sono legati alla sola carne, e ne dipendono (vv. 27-28), e Amore vi è sempre comunque coinvolto (vv. 29-30). 25. «Immaginando»: per il significato di questa categoria, cfr. I, 4; qui in particolare ci si riferisce alla fissazione mentale dell'immagine sensibile della persona amata dopo che questa è entrata attraverso la vista. Il soggetto prova a escludere il piacere dalla propria immaginazione per evitare che il potere della carne aumenti.

31-40. Il cuore dell'eros sta in due pulsioni raffigurate da March come parti di sé, ma anche come parti in qualche misura autonome e indipendenti, capaci di agire al di fuori della volontà dell'io e perfino contro di essa. Chiama pertanto «persona» ciascuna di queste due pulsioni: una è la persona implicitamente seconda, dato che la prima è la persona dell'io; e l'altra è chiamata dunque «terza». La *mala persona* (seconda) è conosciuta, comune a tutti gli umani (noi la chiameremmo spinta libidica), e ne è ben noto il grande potere (vv. 33-34). La distanza fra il sentire e il sapere posta nella prima strofa viene recuperata a partire dal momento in cui l'io individua una ulteriore alterità (il «terzo») al proprio interno (v. 35), la quale, benché sia un «Abito antico» (v. 39), si rivela tuttavia solo ora. Numerose sono le riprese interne legate al tema della conoscenza: se al v. 5 l'io ha parlato di un piacere che sentiva non sapendo da dove prendesse forza, al v. 36 parla di un potere che sentiva senza conoscenza. Però se prima pote-

va sapere che il piacere era reclamato dal corpo, pur senza conoscerne la causa, ora può sapere da dove deriva la forza del terzo: non dalla ragione, ma da un volere passionale nocivo per questa (v. 37). La rivelazione di questa entità non implica la possibilità di liberarsene: l'io se ne scopre dominato e, peggio, scopre di aver voluto ciò che ora sta vivendo (vv. 38 e 40). È la prima menzione nel testo della situazione paradossale di chi senza saperlo persegue esattamente il contrario di ciò che dice e crede di volere.

41-50. Il soggetto vive circostanze eccezionali perché, a differenza degli altri buoni amatori, non prova il piacere di essere amato (vv. 41-42), né il dolore di non esserlo (v. 43). Al contrario, amare lo fa soffrire e si sforza di non assumere la posizione di chi è amato (vv. 45-46). Nonostante questi sentimenti anticortesi, in lui si determina un piacere e, come nelle strofe precedenti, il desiderio che lo suscita è associato alla carne (vv. 47-49). Ancora una volta si conferma la differenza rispetto all'amore bestiale, che si scontra con i limiti della sazietà e lì finisce, mentre il piacere che qui è definito «durevole» si struttura secondo una puntualità intermittente (v. 48). Ovvero, l'io giunge alla sazietà (v. 50), però ciò non significa la sospensione definitiva dell'attività erotica, dato che il paesaggio emotivo persiste nella relazione dinamica fra corpo e anima/mente, ed è in questo paesaggio che tale attività si conserva viva. Stando così le cose, il pensiero reagisce alla brama del corpo (qui i vv. 49-50, ma già i vv. 23 sgg.) e cerca di ostacolarla (la turba); se il soggetto arriva a saziarsi fisicamente, si attiva un rifiuto (una difesa da parte della mente). È dunque per la logica di queste misure di difesa che l'io vive in modo opposto agli altri amanti, trovando piacere e dolore nei luoghi contrari di quelli in cui gli altri normalmente li trovano.

51-60. L'inizio della sesta strofa porta in primo piano l'analisi del sentire secondo una prospettiva temporale (v. 51) e secondo un non-sapere che colpisce di nuovo il movimento presente. Passando dalla negazione al contrasto, l'io, che non voleva amare né essere amato, ora ama e odia. Questo canonico conflitto catulliano si sviluppa in un ambiente di confusione generata dalle spinte contrapposte fra la parte fisica e

quella intellettiva (v. 53): l'io si spaventa, e la paura si produce nel momento concreto (l'occasione) in cui constata la differenza fra l'amore del passato e quello presente. Di fronte allo sconcerto, ripete la stessa operazione già compiuta: ragiona su principî teorici generali e si sforza di applicarli al proprio caso specifico. Il ragionamento è di natura sillogistica (vv. 55-57), e riafferma, come ai vv. 29-30, che il piacere è inesorabilmente legato all'amore. Siccome l'io non smette di provare piacere (cfr. vv. 47-48), ben si spiega che non gli sia possibile abbandonare l'amore (espliciti sono i vv. 54 e 57: «amore sento» e «amante sono»). La solennità con cui il soggetto torna a proclamarsi nella condizione di chi ama (v. 57) viene subito seguita da un verso farcito di elementi inconciliabili: la fiamma d'amore che lo prende è accesa ma non fa luce, è viva ed è morta (v. 58). Queste condensazioni di tipo ossimorico sono distribuite equamente fra corpo e spirito: la carne è infine sette volte viva, così come si è già visto nella conclusione delle prime tre strofe, e lo spirito, invece, è del tutto privato di energia vitale (vv. 59-60). 55-56. «Se di sicuro ... amiamo» (*Si és ver ... hom se ama*): si ama ciò che porta piacere; *hom se ama* nel senso «si è amati» (e non «amiamo noi stessi») o «perché l'uomo si ama» (Di Girolamo). 55. «quanto dà piacere» (*tot quant delit porta*): ripresa del v. 29, a conferma che l'amore procede da ciò che dà piacere.

61-70. Dopo questo momento di stupore e disorientamento emotivo, l'io si affida ai concetti della fisiologia medievale per definire meglio i termini della propria esperienza. March contrappone in questa strofa il «corpo» e il «cuore». Questo inserto dottrinale riguarda il valore del cuore per tutti gli uomini e le donne: quest'organo è lo spazio privilegiato della vita psichica ed emotiva (come si è già visto al v. 44); è la cosa piú preziosa per la vita, per gli amanti e per Amore: è l'organo che vive per primo e che si desidera per primo, e l'ultimo che muore e che si abbandona (vv. 61-66). Nei due ultimi versi della strofa, il primato del cuore, però, finisce per mostrare due paesaggi di fallimento erotico: la nausea e l'ira, due reazioni tipiche della sazietà e della condizione bassa e volubile dell'amore sul terreno della corporalità. 68. «ciò che volle per primo» (*lo que volgué primer*): il cuore.

71-80. L'ottava strofa presenta l'odio o rifiuto verso la persona amata e la conseguente fine dell'amore a partire dal tema dell'incapacità di valutare gli effetti delle proprie azioni e le conseguenze di dolore che ne derivano. L'alterazione delle facoltà del giudizio a causa dell'amore è un tema che ricorre nel canzoniere (cfr. CII, 1-8) e che conferisce al discorso un profondo senso tragico: quando si crede di proteggersi e di farsi del bene (nel contesto, fuggire), in realtà si sta preparando il male (ci si sta mettendo un laccio al collo). I vv. 75-78 offrono l'unica previsione possibile, quasi una fatalità: l'io si rivolge a un pubblico di amatori avvertendoli che il motivo che li ha spinti ad amare una donna un giorno o l'altro non gli piacerà piú; e il dispiacere per la stessa cosa sarà tale da contaminare tutto l'amore: le ragioni stesse per cui ci si è aperti all'amore lo porteranno al fallimento. 74. «cappio» (*llaç*): corda, ma con inevitabile richiamo al *laccio d'amore*.

81-90. Rispondendo alla domanda retorica dei vv. 81-82, l'io non crede che la natura abbia dato a nessuno il privilegio di capire come funziona l'amore, che è convenzionalmente rappresentato come forza imprevedibile. A dire questo è un soggetto che tuttavia aveva provato a sentire e a registrare i suoi movimenti dentro di sé, che ne aveva descritto i processi e aveva provato a collocarlo in un sapere teorico consolidato. Ma alla fine questo sforzo non solo non ha permesso di sapere come si comportano l'amore e il desiderio (vv. 82 e 84), ma anzi, cercando di conoscerne i meccanismi per evitarne gli effetti dannosi, il soggetto ha ottenuto i risultati contrari (cfr. il v. 83, che costituisce una risposta ai vv. 74 e 38). Proseguendo la riflessione della strofa precedente, si dichiara qui del tutto insufficiente il giudizio di chi viva un'esperienza così, destinata comunque a traumatiche frustrazioni delle attese dal momento che l'amore è senza norme (v. 87) e che provare a stabilirle costituisce in sé una trappola (uno stesso fattore può infatti incoraggiarlo o impedirlo, come succede con il piacere e il dolore ai vv. 85-86). Due sole sono infine le leggi riconoscibili e certe: senza desiderio l'amore non può vivere (*menyscaba*, cioè, propriamente, «diminuisce», v. 89), e la sua forza non cessa senza provocare dolore (v. 90); il che

rende meglio comprensibile il v. 73: chi è coinvolto nel processo d'amore, proverà necessariamente un dolore che non sa valutare. Di questa conclusione desolata, il distico della *tornada* fornirà un fulminante caso esemplare. 87. «senza legge»: l'originale dice *no tostemps*, cioè, propriamente, “non sempre”; cioè: non sempre secondo una stessa modalità o coerenza.

91-92. Evocando in modo fulmineo un episodio di amore (l'unico *exemplum* del testo), la canzone si conclude con una *tornada* di soli due versi che radicalizza l'imprevedibilità dell'eros, messo qui in moto dalla vista di una caviglia; un eros inconfutabilmente capace di far nascere e morire ciò che vuole. 91. «il re ... Cava»: March allude qui «al leggendario amore di Roderigo, ultimo re visigoto, per la figlia del governatore di Ceuta, Cava ... La vicenda è narrata nella *Crònica sarracina* di Pedro del Corral» (Di Girolamo), dove al re in realtà accade di vedere le caviglie e il seno di Cava, innamorandosene. Se si considera che la violenza agita dal re nei suoi confronti per averla avrebbe provocato l'ira del governatore e la conseguente consegna della Spagna ai Mori, il rimando affianca al tema dell'imprevedibilità dell'amore quello del suo grande potenziale distruttivo, data la sproporzione fra lo spunto (vedere la caviglia) e gli effetti politici e militari che infine ne conseguono; «vide» (*veu*): gli occhi e la visione, sui quali si è aperto il canto, ritornano nella conclusione. Sono la porta dell'amore passionale, che con il suo potere violento e irresistibile porta alla distruzione chi lo vive.

Indice

p. v	<i>Introduzione</i> di Cèlia Nadal Pasqual e Pietro Cataldi
XXIX	<i>Cenni biografici</i>
XXXI	<i>Nota sulla ricezione e sulle traduzioni del canzoniere</i>
XXXIV	<i>Nota alla presente traduzione</i>
XLII	<i>Nota metrica</i>
XLIV	<i>Nota al testo</i>
XLVI	<i>Breve bibliografia ragionata</i>
LII	<i>Ringraziamenti</i>

Un male strano

2	<i>Axí com cell</i>
3	Come colui
6	<i>Pren-me'n axí</i>
7	Mi accade come
10	<i>Alt e amor</i>
11	Piacere e amore
12	<i>Amor se dol</i>
13	Amore si duole
16	<i>Sobredolor</i>
17	Troppo dolore
20	<i>Lo jorn ha por</i>
21	Il giorno ha paura
22	<i>Sí com lo taur</i>
23	Come il toro

- p. 24 *Sens lo desig*
25 Senza il desio
- 28 *Tots los desigs*
29 I desideri, tutti
- 32 *Si bé mostrau*
33 Per quanto mostri
- 36 *Veles e vents*
37 Compiano vele e venti
- 42 *A mal estrany*
43 A strano male
- 46 *Ma voluntat*
47 Il mio volere
- 50 *No quart avant*
51 Non guardo avanti
- 56 *Quant plau a Déu*
57 Quando a Dio piace
- 58 *Si·m demanau*
59 Se mi chiedi
- 60 *Per lo camí de mort*
61 Per cammino di morte
- 66 *Qual serà·quell*
67 Chi darà mai
- 84 *No cal dubtar*
85 Non dubitare
- 93 *Commento*

In qualità di co-curatore dell'opera A. March, *Un male strano* (Einaudi, Torino 2020), specifico che le traduzioni dei testi, frutto della collaborazione dei due curatori (C. Nadal Pasqual e io stesso), così come indicato nella nota in calce al controfrontespizio, si devono in particolare a ciascuno dei due nella stessa misura di quanto indicato in quella nota relativamente ai cappelli e alle note di commento. A Cèlia Nadal Pasqual vanno dunque attribuite le traduzioni dei canti I, II, IX, XXIX, XXXIII, XXXIV, XLIX, LXXXVI, CII, CXVIII.

Siena, 27 ottobre 2024.

Pietro Cataldi

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pietro Cataldi', with a stylized, cursive script.

Cèlia Nadal Pasqual

DNI 41518900



REPUBBLICA ITALIANA
MINISTERO DELL'INTERNO

CA88963PC



CARTA DI IDENTITÀ / IDENTITY CARD

COMUNE DI / MUNICIPALITY
SIENA



COGNOME / SURNAME
CATALDI

NOME / NAME
PIETRO

LUOGO E DATA DI NASCITA
PLACE AND DATE OF BIRTH
ROMA (RM) 28.05.1961

SESSO / SEX: M STATURA / HEIGHT: 184

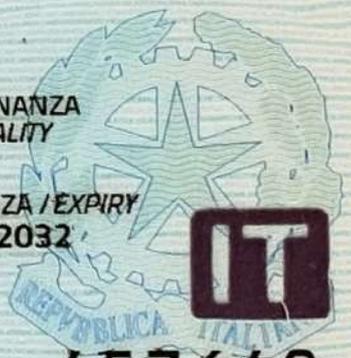
EMISSIONE / ISSUING
26.05.2023

FIRMA DEL TITOLARE
HOLDER'S SIGNATURE

Pietro Cataldi

CITTADINANZA / NATIONALITY
ITA

SCADENZA / EXPIRY
28.05.2032



457640

