

# LA PRATICA DEL COMMENTO 2

## I TESTI

a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis e Giuseppe Marrani

Testi e Culture in Europa

---

ventiquattro



*La pubblicazione di questo volume è stata approvata dal comitato scientifico della collana. Successivamente è stata sottoposta al giudizio di due referee anonimi.*

*In copertina: Anonimo, Antiche Pitture di S. Michele del Sotteraneo in Borgo, di Pisa, acquaforte e bulino. Collezione Valentino Cai, Pisa.*

© Copyright 2017 Pacini Editore Srl

ISBN 978-88-6995-361-3

*Realizzazione editoriale e progetto grafico*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto-Pisa  
www.pacineditore.it  
info@pacineditore.it

*Rapporti con l'Università*  
Lisa Lorusso

*Responsabile di redazione*  
Francesca Petrucci

*Fotolito e Stampa*  
**IGP** Industrie Grafiche Pacini

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) e sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org)

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2017  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)



# AUSIÀS MARCH E LA LOGICA PROFONDA DELLE EMOZIONI. LETTURA DEL CANTO II<sup>1</sup>

*Cèlia Nadal Pasqual*

- |  |  |
|--|--|
| 1 Pren m'enaxí com al patró qu'en platga       | Mi accade come al marinaio che in rada                 |
| 2 té sa gran nau, e pens' aver castell.        | ha il suo naviglio e lo crede un castello.             |
| 3 Vehent lo cel esser molt clar e bell,        | Vedendo il cielo tanto chiaro e bello,                 |
| 4 creu fermament d'un' ancor' assats haja.     | crede per fermo che un'ancora basti.                   |
| 5 E sent venir soptós hun temporal             | E sente d'improvviso tempestoso                        |
| 6 de tempestat e temps incomportable:          | un temporale, e un tempo insopportabile;               |
| 7 leva son juhi que, si molt es durable,       | cambia giudizio: se molto durasse,                     |
| 8 cerquar los ports, mes qu'aturar, li val.    | cercare il porto, più che restare, vale.               |
|  |  |
| 9 Moltes veus es que •I vent es fortunal       | Molte volte c'è un vento fortunale:                    |
| 10 tant que no pot surtir sens lo contrari,    | senza contrasto non si può resistere.                  |
| 11 e cella clau, qui •ns tanqua dins l'armari, | E quella chiave che ci chiude nell'armadio             |
| 12 no pot obrir aquell mateix portal.          | la stessa porta non la riaprirà.                       |
| 13 Axí m'a pres, trobant-m' enamorat,          | Così è per me, che mi trovo innamorato,                |
| 14 per sobresalt qui •m ve de vos, m'aymia:    | per il troppo-piacere di te, amore:                    |
| 15 del no amar desalt ne té la via,            | del non amare, il dis-piacere è la via,                |
| 16 mas hun sol pas meu no •y ser'atrobat.      | ma un passo mio non ci si troverà.                     |
|  |  |
| 17 Menys que lo peix es en lo bosch trobat     | Finché i pesci non troverai nel bosco                  |
| 18 e los lleons dins l'aygu' an lur sojorn,    | e i leoni nell'acqua avranno albergo,                  |
| 19 la mi'amor per null temps pendrà torn,      | il mio amore non tornerà indietro;                     |
| 20 sol conexent que de mi •us doneu grat:      | purché ti sappia contenta di me.                       |
| 21 e fiu de vos que •m sabreu be conexer,      | E confido che ben saprai conoscermi,                   |
| 22 e, conegut, no •m serà mal grahida,         | e, conosciuto, non sarò scontento                      |
| 23 tota dolor havent per vos sentida:          | di tutti i mali che ho per te sofferto;                |
| 24 ladonchs veureu les flames d'amor crexer.   | vedrai le fiamme lì d'amore crescere.                  |
|  |  |
| 25 Si mon voler he dat mal aparexer,           | Se il desiderio ti ho mostrato male,                   |
| 26 creheu de cert que Ver'Amor no •m luny.     | credimi, amore vero non mi è lontano:                  |
| 27 Pus que lo sol és calt al mes de Juny,      | più caldo del sole quando è giugno                     |
| 28 ard mon cor flach, sens algun grat merexer. | arde il mio cuore fragile senza averne<br>un contento. |

---

<sup>1</sup> Questo studio è stato realizzato all'interno del progetto *Letteratura catalana e letteratura italiana: il medioevo e il modernismo. Incontri, traduzioni, scambi* dell'Università per Stranieri di Siena. Il testo di March è quello dell'edizione di Amadeu Pagès (*Les obres d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1912, 2 voll.; la canzone II è alle pp. 188-190 del vol. I). La traduzione, inedita, è di Pietro Cataldi e Cèlia Nadal.

<p>29 Altre sens mi d'açò merex la colpa:          30 vullau-li mal, com tan humil servent          31 vos té secret, per son defaliment:          32 cest es Amor que mi amant encolpa!</p>	<p>Altri, non io, di ciò porta la colpa;          odialo, tu, se un servitore umile          per una sua mancanza a te nasconde;          ed è l'Amore che me, amante, incolpa!</p>
<p>33 Ma Volentat ab la Rahó s'envolpa          34 e fan acort, la qualitat seguint,          35 tals actes fent que •l cors és defallint,          36 en poch de temps, una gran part de polpa.          37 Lo poch dormir magres'al cors m'acosta,          38 dobla•m l'enginy per contemplar Amor.</p>	<p>Il mio volere si avvolge della ragione,          in armonia, la qualità cercando,          con atti tali che il corpo è privato          in poco tempo di tanta sua carne.          Il sonno scarso dà magrezza al corpo;          raddoppia il pensiero per contemplare          Amore.</p>
<p>39 Lo cors molt gras, trobant-se dormidor,          40 no pot dar pas en aquest' aspra costa.</p>	<p>Un corpo grasso, abbandonato al sonno,          non muove un passo su questa aspra costa.</p>
<p>41 Plena de seny, donau-me una crosta          42 del vostra pa, qui •m leve l'amargor:          43 de tot mengar m'a pres gran desabor,          44 sino d'aquell qui molt'amor me costa.</p>	<p>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.</p>

### 1. Introduzione

Cinque strofe di otto versi decasillabi in rima con cesura di quarta e congedo (o *tornada*) aperto dall'invocazione «Plena de seny» (ovvero Piena di senno, il *senhal* della destinataria). È la struttura metrica tipica di March, replicata con estensione variabile nella maggior parte dei suoi testi. Si tratta di un modello formale ereditato dalla tradizione trobadorica, profondamente radicata nei territori della Corona di catalani e aragonesi, fino alle soglie del Rinascimento. In questi territori la lirica còlta era stata composta in provenzale, e ancora durante il secolo XIV la *koinè* occitano-catalana viene tramandata dai predecessori diretti e in fin dei conti coetanei di March, così come attraverso istituzioni ufficiali legate alla scuola del *Gay saber*. Ausiàs March nasce nel 1400 a Valenza e diviene una delle maggiori figure letterarie di questa metropoli mediterranea, che sotto il governo di Alfonso il Magnanimo assume un rilievo economico e culturale senza precedenti. Portando un'innovazione in più in questa stagione aurea, March è il primo poeta della Corona che rompe una tradizione costante del genere lirico, e scrive versi in catalano. Come vedremo in questo testo, l'eredità provenzale è evidente in alcuni aspetti specifici (per esempio quelli legati alla forma e ai *topoi*), quanto lo è d'altra parte l'influenza italiana per ciò che riguarda l'approfondimento della vita interiore e della soggettività, di stampo petrarcheschi. E tuttavia si tratta di un poeta innovatore, capace di dialogare con i maggiori modelli della tradizione e al tempo stesso di infondere nuovo significato nelle convenzioni ereditate.



Il canto II inizia con una similitudine: l'io lirico dice che gli succede come a un comandante che ha l'imbarcazione vicino alla spiaggia; ci si sente sicuro sotto un cielo sereno finché sente arrivare una tempesta che lo costringe a rivedere la propria decisione (o *jubi*, 'giudizio'); infatti, se prima stava tranquillamente all'ancora, ora gli varrebbe meglio salpare in cerca della sicurezza di un porto (vv. 1-8)<sup>2</sup>.

Il significato letterale dell'inizio della seconda strofa è stato discusso. Tradizionalmente si era inteso che quando il vento è fortunale – ovvero tempestoso – non si può partire verso il porto senza un altro vento che soffi in direzione opposta. Tuttavia, Turró ha rivisto le lezioni del verbo *sortir* ('partire'), proponendo di sostituirla con *sorgir* ('dare fondo, ancorarsi')<sup>3</sup>. Secondo questa proposta, quando il vento è fortunale, nessuno può ancorare senza esserne ostacolato. Il vento fortunale e quello contrario, per tanto, sarebbero lo stesso, dal momento che quest'ultimo non si contrappone a quello della tempesta, ma all'imbarcazione: «s'emporta la nau cap allà on no vols anar»<sup>4</sup> [trascina la nave proprio lì dove non vuoi andare]. Considero di grande valore questa proposta del verbo *sorgir*,

<sup>2</sup> In altre occasioni è stato letto che il comandante andava in cerca di un porto sicuro, e però si imbatteva nella tempesta. Tuttavia, sappiamo che ne valuta la possibilità non appena sente arrivare il temporale (in ciò consiste il cambio di decisione).

<sup>3</sup> In questo canto II vari studiosi hanno visto la presenza di due venti antitetici (il fortunale e *lo contrari*). La contrapposizione di venti contrari è una scena frequente nell'immaginario marchiano; si vedano, per esempio, le seconde strofe dei canti IV e XLVI: nel primo caso, la nave è assalita da due venti contrari, il Levante e il Ponente; mentre in «Veles e vents» la coppia Maestrale-Ponente si arma contro i desideri di chi è imbarcato e i suoi contrari che «los deuen subvenir». Da parte sua, nel canto XXVII ci sono due venti che soffiano uno contro l'altro; la nave, nel mezzo, non si può muovere: «e per contrast de dos vents no discor» (v. 27). Probabilmente, la prima strofa del canto II è stata finora letta alla luce di questo comun denominatore. Turró, invece, si basa su argomenti linguistici, e ricorda l'uso specifico delle espressioni «sorgir» e «vent contrari» così come sono documentate in contesti di navigazione dell'epoca. Cfr. A. Pagès, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, Paris, Champion (Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, 247), 1925; P. Bohigas, *Ausiàs March. Poesies*, Barcelona, Barcino, 1952; R. Archer, *The Pervasive Image: The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam, John Benjamins (Purdue University Monographs in Romance Languages, 17), 1985; Id., *Ausiàs March. Obra completa*, Barcelona, Barcanova, 1997; J. Ferraté, *Llegir Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema (Assaig, 12), 1992; C. Di Girolamo, *Ausiàs March, Páginas del Cancionero* (trad. J. M. Micó), Madrid - Buenos Aires - Valencia, Pre-textos (La Cruz del Sur), 2004; e C. Miralles, *Sobre les comparacions marines en la poesia d'Ausiàs March*, in «Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca», 6 (1998-99), pp. 101-112 hanno visto la presenza di due venti antitetici (il fortunale e «il contrario»).

<sup>4</sup> J. Turró, *El patró que sorgia en platja i l'enarratio auctorum*, in «Biblioteca digital NARPAN» [on line], (2005) s/p.

che risulta coerente anche in relazione a vari aspetti importanti del significato della canzone. A partire da qui, risulta interessante sottolineare due cose. La prima è che continuano a esserci due direzioni o destini che porterebbero a due luoghi o situazioni alternativi al restare al punto di partenza, che è la spiaggia, e che sono perdersi nella burrasca o raggiungere la riva. Bisogna poi ricordare che, intanto, il vento non minaccia un movimento, ma una calma o collocazione: quella che definisce la situazione iniziale del comandante della nave. La seconda cosa è che il vento stesso che fa irruzione agisce come elemento minaccioso e destabilizzante per chi osi restare fermo in quel punto di partenza.

Questa forza della natura trova un correlativo nella seconda analogia, introdotta al v. 11: la chiave dell'armadio che non ci permette di uscirne, e che a sua volta fa pesare il suo potere. Come il confronto con il vento, non porta a uno spiazzamento, ma al blocco; e, in quanto correlati, entrambi agiscono come una minaccia. Ci torneremo più avanti. Per ora, l'interno e l'esterno dell'armadio stabiliscono un altro dualismo di destini e, in linea con il caso precedente, viene confermata una forza di orientamento costante associata a ciascuno di questi oggetti: il vento fortunale può solo spingere dentro la tempesta così come la chiave che ci ha chiusi nell'armadio ci fa restare al suo interno.

Il soggetto lirico chiude la similitudine passando al suo caso specifico di uomo innamorato: dice che gli succede lo stesso, perché anche per lui ci sono due posti, e a uno arriva per eccesso di piacere (o *sobresalt*) e all'altro per mancanza di piacere (o *desalt*). Allo stesso tempo, chiarisce subito che il modo costante in cui vuole amare non può avvenire senza piacere (*alt*), che equivale al «no amar» (vv. 9-15); e che, se il mondo non si capovolga (e i pesci si trovino nel bosco e i leoni nell'acqua), non arretrerà di un solo passo da questo suo proposito (vv. 16-19).

La similitudine, figura che apre il testo per sfociare in una dichiarazione di amor costante, dimostra una volontà espositiva presente in tutta l'opera di questo poeta, e che, nel secondo gruppo di strofe (stanze 3 e 4), lascia il passo a una scena tipica del repertorio della canzone cortese d'amore: quella dell'innamorato che ammutolisce di fronte alla presenza della donna. In effetti, il soggetto non è capace di dimostrare a Piena di senno il desiderio costante che ha appena descritto con tanta convinzione. È per questo che le chiede, benché lei non possa ancora vedere le fiamme del suo amore nascosto, di accontentarsene (di trovarvi *grat*, v. 20) e di riconoscergli la costanza del fuoco del suo cuore, o, se si preferisce, di riconoscerlo per mezzo delle proprie emozioni. Solo così potrà



evitare la frustrazione del *desgrat*. E sarebbe giusto, dal momento che, secondo l'innamorato, è Amore e non lui il colpevole del suo non poter manifestare apertamente ciò che prova (vv. 20-32). Amore è presentato qui come un'allegoria personificata che gli impone il segreto e, di conseguenza, lo priva di ogni possibilità di chiedere o ricevere alcuna soddisfazione.

Ha appena parlato di questo non poter mostrare alla donna ciò che lo commuove, che nella quinta strofa l'io descrive con precisione il movimento complesso dei suoi sentimenti e l'esperienza che ne fa. Si tratta di un processo in cui la parte razionale è coinvolta in quella volitiva, alla ricerca di *alt* e *grat* – due grandi termini di equilibrio – e che comporta una acquisizione di valore. Inizialmente, sembra che questa operazione qualitativa (v. 34) vada a danno del corpo, al quale viene limitata la quantità di cibo e di riposo nel sonno. Tuttavia, è proprio in questo stato di veglia e di leggerezza fisica che il soggetto può avvicinare Amore per mezzo di una maggiore acutezza mentale: se fosse in uno stato di pesantezza e di sonnolenza, ciò sarebbe più difficile, dato che si tratta di un lavoro impegnativo e faticoso, duro come scalare una *costa*, o parete (vv. 33-40).

Stanco e malnutrito, nella *tornada* il poeta – e si intenda l'io lirico – trova coraggio e chiede a Piena di senno di donargli una umile crosta del suo pane; in questo modo potrà togliersi l'amaro che gli provoca ogni altro cibo, a eccezione di quello che gli dona lei e che gli costa tutta questa fatica (vv. 41-44).

## 2. Tema marino, comparazioni, e deduzione del pensiero logico (strofe 1 e 2)

Le immagini marine – che, come in questo passaggio, risultano straordinari equivalenti dei movimenti magmatici della vita psichica<sup>5</sup> – appaiono nel canzoniere di March con notevole frequenza, e

---

<sup>5</sup> È stata Rosa Leveroni a proporre una visione romantica di March a partire dalla formalizzazione del mare come luogo di rappresentazione della tempesta esistenziale interiore: Ead., *Les imatges marines en la poesia d'Ausies March*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 28 (1951), pp. 152-166. In questo senso e a proposito del canto II, Bohigas ha trovato «una desproporció entre el món interior del poeta, aparentment en equilibri, i la tempesta amb què se'l compara» (*op. cit.*, 101). Di fatto, in questo caso l'io si paragona direttamente alla figura del comandante, e la tempesta equivarrebbe alla potenza di un suo impulso che ne minaccia con forza l'equilibrio. Un'altra interpretazione del mare in tempesta si trova in Maingon, che vi collega la posizione del poeta nel contesto della crisi filosofica del secolo XV: L. P. A. Maingon,

colpiscono, più che per il numero, per la loro intensità espressiva, costituendo un aspetto particolarmente commentato del suo canzoniere. È forse anche per questo motivo che la similitudine della prima strofa è stata oggetto di numerosi commenti, guidati, di volta in volta, da diverse strategie di lettura. L'analisi delle fonti si trova a partire da Pagès<sup>6</sup>, che ha individuato una composizione di Folquet de Lunèl, trovatore di fine Duecento al quale si sarebbe ispirato March<sup>7</sup>. La chiave trabadorica nella lettura del canto II non è però stata applicata solo alla similitudine e all'immagine marina, ma anche per il rapporto tra l'io e Piena di senno. Altri studi partono dal significato simbolico di elementi come l'acqua e la terra, che in generale sono stati intesi come luoghi, rispettivamente, del pericolo e della salvezza. Tuttavia, e come avverte Zimmermann, siamo di fronte a un caso di «inversió de les funcions tradicionals dels elements mar/terra»<sup>8</sup>, un'idea assai utile per quanto riguarda il significato del porto; mi sembra infatti che arrivarci non sia la mèta che segna l'esito delle aspirazioni sentimentali dell'io in questo testo, malgrado l'interpretazione canonica abbia insistito su questa lettura<sup>9</sup>. Sul

---

*Ausiàs March and the Fifteenth-Century Crisis in Meaning*, in *Actes del Sisé Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica* (Vancouver, 1990), a cura di K. I. Kobbervig - A. Pacheco - J. Massot i Muntaner, Barcelona, PAM, 1992, pp. 255-269.

<sup>6</sup> A. Pagès, *Les obres d'Auzias March*, cit., p. 253 e Id., *Commentaire des poésies d'Auzias March*, cit., pp. 3-4.

<sup>7</sup> Oltre che con la tradizione trobadorica occitanica, il ricorso marchiano a immagini marine e a questo genere di comparazioni è stato confrontato con gli autori italiani, soprattutto con Dante e, per opposizione, Petrarca (si veda R. Leveroni, *op. cit.*, pp. 152-166; e L. Badia, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literaria i lectures d'Ausiàs March*, Valencia - Barcelona, 1993). Concretamente, per questo componimento sono state individuate anche fonti di Virgilio e, più recentemente, di Stazio (Turró, *op. cit.*, s/p).

<sup>8</sup> M. C. Zimmermann, *Ausiàs March: la Mediterrània com a metàfora*, in *La Mediterrània: realitat i metàfora*, a cura di A. San Marín, València, Universitat de València, 1992, pp. 51-64.

<sup>9</sup> Secondo la lettura simbolica di Pijoan, il poeta «suggereix sovint la dona estimada com a "costa" del port al qual arriba el poeta després de la navegació del mar de la vida»: Ead., *Sobre alguns mitemes marquians: metàfores i símbols*, in «Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale», 14-1 (2000), pp. 283-296. Che si tratti di una tendenza reale, lo conferma lo studio di Alemany i Llorca sul lessico marinare del poeta valenzano, che conclude che il porto tende ad essere «concebut com el recer segur: "port molt desitjat" (XX, v. 37), "segur port" (LXXXII, v. 2), "bon port" (XX, v. 4)». Cfr. R. Alemany - F.X. Llorca, *El lèxic mariner de les poésies d'Ausiàs March i la seua dimensió poètica*, in «Catalan Review», 24 (2010), pp. 121-138. La conclusione di Pijoan, però, non calza nel caso di cui ci stiamo occupando, e non perché il porto non possa rappresentare una mèta sicura, ma perché, diversamente da quanto sostiene



significato della geografia presente nell'immagine marina, Miralles<sup>10</sup> interpreta i tre luoghi della comparazione come corrispondenti alla classificazione tripartita dell'amore marchiano.

Nel corso della sua opera, questa teoria si disegna a partire da due poli opposti – «Perque·ls extrems ha cerquats mon voler» (LXIX, v. 9) –, e che si definiscono in due componenti pure, la spirituale e la carnale. Fra questi due estremi, però, ha posto l'amore "misto" (chiamato anche "composto", "umano" o "dilettevole"), che consisterebbe in uno specifico equilibrio fra i piaceri del corpo e quelli dell'anima. Il volere che ne nasce è durevole, cioè né effimero come quello dell'amore carnale né infinito come quello dello spirituale. Nonostante tutto, questo amore complesso è una mèta conflittuale, e a causa della sua natura instabile fallirà o sarà giudicata poco realizzabile in altre composizioni.

A partire da qui, Miralles lega l'alto mare in tempesta all'amore carnale, alla spiaggia l'amore misto, e al porto l'amore spirituale. Non mette però in gioco la funzione dell'aspro paesaggio nel quale l'io sale nella quinta strofa, che invece credo fondamentale per completare il quadro complessivo di questo canto a partire dagli spazi analogici della prima strofa.

Il fatto che l'io finisca per decidere di incamminarsi per una salita invece di ritirarsi dall'amore, mentre il comandante della nave di ritira in cerca di protezione, indica un'evoluzione significativa del soggetto poetico, che costruisce a partire dalla precarietà iniziale della spiaggia un cammino di qualità, senza aver ceduto alla tentazione del porto protetto né alla forza della tempesta.

A livello strutturale, la vicenda dell'uomo di mare costituisce una unità narrativa che occupa intera la prima strofa; però quando il poeta dice che gli succede la stessa cosa, è necessario capire su quali elementi specifici di questa vicenda si basi l'analogia – un'operazione che in March non è sempre evidente quanto potrebbe sembrare. Per l'interpretazione di questa canzone, è necessario inda-

---

Pagès, che tanto nell'edizione delle opere di March quanto nel commento lo associa a un ambito amore spirituale, non sembra che questa opposizione coincida con la volontà profonda del soggetto innamorato. Infine sul porto, alcuni studiosi intendono che il cambio di direzione che si verifica potrebbe corrispondere, nel caso dell'innamorato, se non davvero alla rinuncia dell'amore, sì alla ricerca di un'altra donna. Tuttavia, il testo mette più enfasi sul fallimento di una via di *desplaer* che sull'opportunità di orientarsi verso un'altra persona. Cfr. R. Archer, *The Pervasive Image*, cit., p. 100; e J. L. Martos, *Cant, queixa i patiment: cap a una tipologia textual d'Ausiàs March*, Alacant, Universitat d'Alacant (Biblioteca de Filologia Catalana, 4), 1997, p. 97.

<sup>10</sup> C. Miralles, *op. cit.*, pp. 101-112.

garne la logica interna. In questo senso, l'insegnamento iniziale si può formulare in questo modo: la decisione di stabilirsi in un posto (e qui risulta utile il concetto di *surgir*) si può scoprire minacciata da una spinta che ci trascini da tutt'altra parte, pericolosamente. Nell'immagine marina, questa logica della stabilità e della sua rottura è facilmente accettabile grazie al suo fondamento fisico e meccanico, dal momento che se il vento è troppo forte può effettivamente vincere la resistenza dell'ancora e portare via l'imbarcazione.

La seconda immagine, quella dell'armadio, è proposta come una situazione emotiva che segue la prima, della nave. La sua interpretazione letterale è controversa, così come il suo fondamento pratico: sembra che la chiave che chiude possa servire solo a chiudere. Si tratta forse di trovarne un'altra diversa che apra<sup>11</sup>, o forse ciò che conta è la presenza di una persona adeguata (l'*aymia*, cioè l'«amata») che, dall'esterno, possa far girare la stessa chiave che ci ha chiusi dentro, così da poter ora aprire. Che la chiave (nel significato di soluzione) sia un'altra chiave materiale o no, non ha la stessa importanza del fatto che si tratta di un elemento che, come il vento, condiziona il soggetto innamorato definendo contemporaneamente due modalità: l'impeto pericoloso del desiderio (di fronte al quale, però, questi decide di non indietreggiare) e una spinta repressiva che si converte in frustrazione (la chiusura che sa di dover superare).

Chi parla sembra essere disposto a continuare l'impegno per aprire quella stessa porta, ed è chiaro che ciò implica tanto un'idea di fermezza (fronteggiare questi condizionamenti) quanto una di scambio relazionale<sup>12</sup>. Le due cose vanno insieme, dato che sarà il *sobresalt*, il «troppo piacere», la causa del silenzio che seguirà:

---

<sup>11</sup> Nella sua edizione di March, Robert Archer (*Ausiàs March. Obra completa*, cit., p. 42) suggerisce che nel Medioevo potrebbero esserci state porte con un meccanismo di doppia chiave, una per chiudere e una per aprire. Si è teso a mettere in corrispondenza l'idea che vi fossero due chiavi con i due ipotetici venti contrapposti: per quanto riguarda i vv. 11-12, e considerando che la chiave sia una sola, Ferraté avverte: «allò mateix que ens ha establert en una situació determinada no ens serveix per treure'ns d'aquesta situació» (Id., *Llegir Ausiàs March*, cit., pp. 67-68).

<sup>12</sup> Per Turró, l'armadio è una trappola dell'amore e «la clau per sortir-ne només la té la dama, corresponent-lo» (*op. cit.*, s/p). In relazione a ciò, ricorda che in diversi passaggi del *Canzoniere* anche Laura aveva l'una e l'altra chiave dell'io di Petrarca, cioè il dominio su di lui. Nella *Commedia* di Dante (*Inf.* XIII e XXVII) ci sono due apparizioni del doppio gioco di chiavi, non riferite a una relazione d'amore ma di amicizia. I commentatori lo hanno messo in relazione con le chiavi di David e, anche, di san Pietro, che determinano l'accesso delle anime al castigo o al perdono divino. Nel nostro testo, invece, i due destini che vengono considerati sono quello del successo nell'amore o del suo fallimento.



«[l'amant] no pot declarar el seu amor a causa de l'excés mateix del seu amor»<sup>13</sup> [l'amante non può dichiarare il suo amore a causa dell'eccesso stesso del suo amore], e io aggiungerei che non può anche a causa di quello che egli fa di questo eccesso, cioè la propria censura (benché delegata ad Amore, è l'elemento che sembra incagliare il poeta nel momento narrato ai vv. 17-32).

Come si vede, la raffigurazione della vita psichica ed emotiva si sostiene su una struttura che sottostà all'intero testo e che consiste nella ricorrenza di schemi binari, le linee dei quali costituiscono percorsi di simmetrie polari che danno accesso a ciascuno degli estremi. Viene creata così una mappa fatta di tensioni verso luoghi contrapposti che si andrà riformulando nel corso di tutta la lirica, come dimostrano le altre coppie esplicite o implicite che vertebrano il testo, del tipo mare/porto, *sobresalt/desalt*, innamoramento/non amore o qualità/quantità. Queste antitesi sono i punti cardinali dei riferimenti spaziali ed è su queste che si sviluppa una serie di dinamiche portanti, basate sul contrasto fra la possibilità di una scelta determinata (ancorarsi, uscire, salire) e le forze che agiscono in senso contrario (vento, chiave, Amore). Sono forze che, in quanto rappresentate come contingenti, colpevoli o imprevedibili, non contraddicono la lezione successiva che parla degli accessi alle situazioni emotive, e che rimane invariata: ogni forza conduce sempre nello stesso posto e da nessuna altra parte, o, detto diversamente, ogni mezzo o via di accesso ci conduce solo a uno dei due punti possibili, sempre lo stesso, in modo irreversibile (il vento fortunale sempre porterà solo verso il pericolo; l'assenza di piacere, al non-amare; e così via).

Al soggetto poetico, dunque, accade come al comandante perché, dopo aver dato fondo alla sua ancora di stabilità, tuttavia si trova di fronte a una forza superiore: la tempesta del *sobresalt* ('eccesso di piacere', vv. 13-14)<sup>14</sup>. Egli resta anche incanalato in una linea retta che può percorrere solo verso uno dei due estremi: quello dell'eccesso di piacere, nel quale si trova nella seconda strofa (vv. 13-14); o quello della mancanza totale di piacere, contrapposto alla tempesta della passione e che, più che l'apertura a una possibilità di amore spirituale e pieno, come effettivamente accade in altre

<sup>13</sup> J. Ferraté, *op. cit.*, p. 75.

<sup>14</sup> J. C. Rovira cita Giraut de Bornelh come testimone precedente nel quale il mare in tempesta esprime le sensazioni derivate da un amare eccessivo. Il trovatore in questo caso utilizza il termine «sobreamor», altre volte registrato in March, che qui ha preferito «sobresalt»: Id., *Fabent camins duptosos per la mar (A propòsit del topos de la navegació d'amor)*, in «L'Aiguadolç», 15 (1991), pp. 7-22. L'uso del prefisso è anche caratteristico della scrittura di Ramon Llull.

composizioni, per l'io che parla qui significa la fine dell'amore stesso (secondo l'ipotesi dei vv. 15-16). Ed è proprio rifiutando l'idea di un amore senza piacere che il soggetto rivendica la sua specificità e si differenzia da quello della comparazione: se quest'ultimo *lleva el jubi* ('ritira il giudizio'), il primo *no pren torn* ('non cambia strada'); ed è da questo rifiuto che proviene l'efficacia retorica, capace di infondere tanta intensità alla sua determinazione. Secondo la mia opinione, le tre parti della mappa della narrazione marina si legano soprattutto alla coscienza delle possibilità pratiche e concrete che l'io ha ora del proprio amore. E così, il mare tempestoso corrisponde a questa esperienza del *sobresalt*, una volontà incontenibile e irrazionale che, dunque, è assimilabile a un'idea dell'amore primitivo. Per opposizione, il porto è il *desalt*, che, più che rivelarsi quale rifugio di pace, diviene il luogo di annichilimento dell'eros e quasi, per estensione, della stessa identità di un io che si definisce innamorato. Non adempie, stando alla sua prospettiva, la funzione di indicare l'amore spirituale come valore assoluto, ma piuttosto la mèta della fermezza rispetto a ciò che desidera: arrivarci implicherebbe indietreggiare. Infine, la spiaggia non rappresenta tanto il luogo del corretto equilibrio fra *sobresalt* e *desalt*, ma piuttosto un punto di partenza. Il luogo della possibilità dell'*alt* (una parola che, benché non venga esplicitata nel testo, vi agisce per interferenza semantica e strutturale) verrà cercato proprio in alto, e sarà questo spazio che coinciderà, meglio della spiaggia, con il successo della ricerca.

### 3. *Evocazione del mondo cortese e conoscenza del mondo interiore* (strofe 3 e 4)

Come si è detto, la sezione delle due strofe centrali inizia con la riaffermazione di un amore costante, espressa per mezzo di un *adynaton*: se gli animali non invertono l'ambiente in cui vivono, il soggetto non cambierà la rotta del suo amore. L'incoerenza ipotizzata tra il leone e i pesci rispetto al loro habitat terrestre e acquatico fa pensare, però, al capitano dell'imbarcazione che la confonde con un castello e abita lo spazio acquatico come se fosse terra ferma. Accettare incautamente le apparenze superficiali equivale a questo errore, e l'io, consapevole di come stia trasmettendo un'immagine falsata dei suoi sentimenti («Si mon voler he dat mal aparexer», «se il desiderio ti ho mostrato male»: v. 25), chiede a Piena di senno un riconoscimento più profondo, capace di riscattare il segreto, di aprire la porta del luogo in cui è serrato. L'immagine dell'armadio è, secondo quanto si è commentato, quella di una



prigione d'amore, però è non meno il luogo nel quale Amore ha celato una verità che l'io ha bisogno di comunicare per far avanzare la sua proposta, e che domanda alla dama di aiutarlo a tirar fuori: di aiutarlo ad aprire.

In questo passaggio, si ricollocano i passi del processo conoscitivo: se l'uomo di mare crede a ciò che vede e quando la credenza viene smentita cambia opinione, l'io vuole a tutti i costi conservarsi fermo (si ricordi però che per farlo ha ora anche bisogno di sapere che la donna «se'n donarà grat», 'ne avrà piacere': v. 20). Piena di senno, invece di credere a ciò che vede, dovrebbe fidarsi di fiamme invisibili: potrebbe così scoprire l'ardore del suo amante e, nel migliore dei casi, corrisponderlo – di fatto, il verbo *conèixer* ('conoscere') è già portatore di un possibile significato sessuale<sup>15</sup>.

Ciò che accade a questo punto è che l'io che si paragona al capitano, benché non si disdica (non cambi opinione), neppure tuttavia dice (non dichiara il suo amore). Se questa situazione non si sbloccasse, entrerebbe in gioco il contrario del *grat* (perché se, una volta conosciuto, non li «serà mal grahida tota dolor» – vv. 22-23 –, in caso contrario c'è da supporre di sì). È chiaro che questa possibilità implicita di *desgrat* funziona come nuovo elemento estremizzante e destabilizzatore, gli effetti del quale sono equiparabili alla via del dispiacere e dell'annullamento del sentimento d'amore. Preso dalla passione (o dal vento fortunale, il *sobresalt*) e, subito dopo, dalla propria repressione o censura (attribuita ad Amore, una figura proiettata all'esterno come il vento), l'io rischia di cadere in quest'altro estremo di privazione, «sens algun grat merexer» (v. 28); ovvero, senza disporre della condizione necessaria per proseguire.

Così come si presenta, il problema della reciprocità tra gli amanti passa da questo smantellamento della "manipolazione" d'Amore, e ciò corrisponde a reindirizzare lo sguardo verso la sola dimensione interna, il posto del vero amore (*ver'amor*) al quale si deve credere con certezza (*del cert*).

Secondo una sensibilità moderna, identificare l'interiorità come il luogo delle emozioni è ciò che permette di riappropriarcene. In questa lirica di March, come in tante altre, la tensione tra questa possibilità e l'orizzonte culturale medievale, che tende a una rappresentazione proiettata all'esterno, è evidente, e l'Amore come per-

---

<sup>15</sup> A. Deyermond, *De «gran nau» a «aspra costa»: imagería, semántica y argumentos en el poema 2 de Ausiàs March*, in *Poesía de cancionero del siglo xv. Estudios seleccionados*, a cura de R. Beltrán - J.L. Canet - M. Haro, València, Universitat de València, 2007, pp. 79-93.

sonaggio allegorico agente ne è un ottimo esempio. Gli stilnovisti e Petrarca avevano già aperto una tradizione in questo senso decisiva, però infine Amore è anche una forza che giunge dall'esterno nel senso del codice letterario/sociale.

A partire dall'identificazione di questo codice, la lettura canonica delle strofe 3 e 4 è stata fatta soprattutto alla luce dell'amor cortese, nel quale il tema dell'innamorato ammutolito o incapace di esprimere i propri desideri è un luogo comune. Anche se è possibile riconoscere nel testo questa situazione tipica, credo che all'eredità che la tradizione in questione suppone si debba aggiungere un'altra inquietudine, quella di contenere all'interno di una struttura teorica e argomentativa, cioè spiegabile, le proprie esperienze emotive vissute in quanto avvenimenti oscuri e intempestivi. Al dunque, credo che la narrazione della scena in cui il soggetto chiede a Piena di senno di riconoscere il suo amore segreto, sia a sua volta adibito a illustrare questa necessità: ciò che a livello della struttura è perseguito cercando un'architettura di assi e di elementi logici con l'ambizione di non lasciare nessuna parte esclusa dal pensiero, al livello della vicenda consiste nel trovare una possibilità di comunicazione che neutralizzi la radicalità dell'alterità perturbante; anche quella che vive all'interno di sé.

#### *4. Ascensione (strofa 5 e tornada)*

L'ultimo gruppo strofico si apre al v. 33 con la descrizione di un processo di alleanza nel quale l'io, invece di apparire sottoposto alle grandi forze squilibranti, inizia un profondo processo di equilibrio: «Ma Volentat ab la Rahó s'envolpa» ('La voglia mia si avvolge della ragione'). Un concetto-chiave è quello dell'accordo, che, stabilito fra queste due parti, fa sì che la facoltà volitiva venga contenuta da quella razionale; cioè, che il desiderio non prenda la deriva distruttiva della passione e resti adeguatamente compensato. Con questo gesto, l'io non solo resta fermo e senza retrocedere, ma anche sale verso la qualità, contraddicendo la dinamica fatalmente centrifuga delle direzioni binarie sulle quali è organizzato il mondo. Contro questo, la riaffermazione di sé ha smesso di consistere in una semplice proclamazione di volontà, come ai versi 16 e 19, e si è aperta verso un percorso di coscienza elaborata. La richiesta di essere conosciuto da Piena di senno è ora completata con un gesto profondo di conoscenza di Amore, missione per la quale l'io coinvolge e mette in primo piano le capacità ragionate. Capire l'alterità rappresentata da Amore potrebbe significare l'opportunità di appropriarsi dei suoi



aspetti tirannici e unilaterali; un impegno faticoso che si ripercuote sul corpo, provocando alterazioni importanti sul sonno e sul peso (vv. 35-37). In effetti, il percorso in salita che elabora la relazione fra l'esperienza fisica e quella sentimentale (includendo un'etica delle emozioni) implica un aggiustamento fra la quantità e la qualità, tra il cedere una parte di *polpa* ('carne') e l'incremento della mente. Questo non deve essere confuso con un sacrificio definitivo del corpo – luogo privilegiato delle emozioni –, dal momento che ciò di cui si tratta è di salvarlo dalle derive estreme costituite dall'eccesso, sì, però anche dalla scarsità e dalla rinuncia temuta dall'io.

Un altro aspetto relativo alla relazione intima fra corpo e mente è il fatto che in March le modalità dell'amore sono a volte espresse in termini che riguardano l'ambito del nutrimento. Così nella *tornada*, la *crosta* viene invocata come alternativa alla carne della sazietà brutale, che secondo i presupposti della teoria marchiana è di valore basso: un cibo che finisce per divenire amaro ed estraneo.

Impasto di farina e acqua, il pane, un elemento dagli echi eucaristici, sostituisce ora al corpo di Cristo il corpo della donna, caricando la scena di connotazioni erotiche. Nell'*envolpament* (o 'avvolgimento'), invece, la funzione della ragione non va a danno dell'appetito; vi aggiunge tuttavia il discernimento; una capacità che lascia meno spazio al caso (evocato fin dall'inizio con l'arrivo del vento), e di più alla scelta; che cioè permette di far consistere l'amore in una questione di coscienza e di responsabilità. L'io, che è passato dall'essere innamorato per *sobresalt* a rischiare la via pericolosa del *desalt* quando Amore gli impediva di rendere comunicabili le emozioni, si mostra finalmente capace di mettere in luce questo alimento e di chiederlo in modo chiaro. Di conseguenza, il dilemma del poeta non si limiterà alla possibilità di saziare o affamare il corpo in termini esclusivamente quantitativi, ma si aprirà invece al pensiero su ciò di cui alimentarlo. Il fatto che fra tante cose da mangiare che gli causano «gran desabor» (v. 43) – e si noti, ancora una volta, il richiamo al gioco di suffissi *sobre-* vs *des-*, l'io abbia trovato l'alimento che lo salva dalla denutrizione, è la prova del suo salto qualitativo. Per questo motivo, quando l'io può pronunciare quella che sembra una classica invocazione di *mercè* – «Plena de seny, donau-me una crosta» ('Piena di senno, donami una crosta') –, non solo libera un'oscurità interna, chiusa a chiave, ma anche disattiva definitivamente la comparazione che lo vincolava al capitano dell'imbarcazione, come si vede nella mobilitazione di tutte le coordinate messe in gioco: quelle spaziali – dall'approdo al porto alla costa faticosa –, quelle temporali – dalla durata fallita dell'ancoraggio alla costanza di un amore che ha incrementato la

qualità – e quelle direzionali – dall’orizzontalità della navigazione alla verticalità dell’aspra salita, e che a sua volta attiva un significato di valore/merito effettivo assai diverso da quello della sorte di chi non trova la mareggiata. Il *jubí* (‘giudizio’) fondato sulle deduzioni di ciò che può essere osservato e che il marinaio utilizzava per adattarsi alle condizioni ambientali, non è stato utile per l’adattamento alle condizioni sentimentali dell’innamorato, perché, per fuggire gli estremi identici che lo limitano da una parte all’altra, gli si impone di attraversare una dimensione di liberazione meno evidente e più profonda, che finalmente trova e finalmente può dire.

È anche per tutto questo che il posto d’arrivo dell’io non sembra il porto di una spiritualità pura, come suggerisce Pagès<sup>16</sup>; quanto, più dantescamente, quello di un cammino di redenzione di un amore legato al corpo.

### 5. Conclusioni

Il canto II racconta uno “sblocco” prodotto dalla possibilità di pensare con *enginy* (letteralmente ‘ingegno’) e discernimento le emozioni, perfino quelle più oscure e proiettate all’esterno. A livello compositivo, il modo di rappresentare questo tipo di alterità è stato gestito tramite il sostegno della cultura, la tradizione simbolica e i *tòpoi* letterari, per quanto in modo creativo e originale. E tuttavia, ciò che colpisce di più in questo testo è l’efficacia con la quale si disegna la sua logica interna; l’architettura di linee e direzioni anti-tetiche dalle quali lo spazio della stabilità desiderata, situato in un posto centrale, è sempre minacciato. Dentro questi confini, c’è una serie di elementi con una funzione analoga (vento fortunale, *sobre-salt*, potere d’Amore, chiave che chiude) e che è quella di collocare l’innamorato in una situazione indesiderata (di pericolo, di resa, di chiusura, di segreto). Di qui, l’attivazione di una ricerca nella quale, però, diviene imprescindibile l’idea della resistenza e del conservarsi a galla nel punto iniziale che è la spiaggia. È questa perseveranza che implica una opposizione tanto al movimento orizzontale della nave sul mare come a un ipotetico affondamento (anche se nel testo non viene detto in modo esplicito) provocato dalla tempesta. E invece, l’io si eleva verso la qualità a partire da quel punto geografico

---

<sup>16</sup> Anche Ferraté interpreta la qualità come termine che descrive «l’objecte de l’amor pur» (*op. cit.*, p. 77) in opposizione a ciò che è vile e carnale, e il suo culmine è «la contemplazione amorosa» (*ivi.*, 78).



intermedio nel quale aspirava a raggiungere altri punti intermedi di tipo emotivo (quelli situati tra il troppo e il troppo poco). La salita conferma la verticalità di un secondo asse, che trova il suo altro estremo nella discesa verso il fondo del mare.

La crosta di pane, proposta come nuova immagine dell'amore, così come la collocazione finale della costa, è stata il frutto di questa ricerca: la tensione tra il punto dell'ancoraggio con il quale si perseguiva la fermezza e il vento fortunale parlava di una prima forma di resistenza che veniva superata con l'adozione del movimento attivo e verticale, cioè confermando una perpendicolarità. Ovvero, l'io innamorato non solo ha fatto resistenza a minacce contrapposte, ma anche, senza abbandonare il suo centro, si è incamminato verso l'alto in termini qualitativi. In questo perfezionamento, l'io ha corretto i modi di produzione di *jubi* ('giudizio') del comandante; che sono gli stessi che non vuole si ripetano con Piena di senno. Ed è rifiutando la subordinazione della verità interiore alle apparenze superficiali o esterne che aggiunge profondità a queste coordinate spazio-temporali. Così, la griglia spaziale di linee orizzontali e di colonne verticali non si deve intendere come una struttura architavata bidimensionale: per mezzo dell'esplorazione introspettiva (il posto di quelle fiamme che non si vedono all'esterno) ha conquistato la tridimensionalità.

Se, come il mare, anche le emozioni che attraversano il corpo e la mente oltrepassano quest'ordinamento, la canzone cerca di chiamare in causa questi elementi strutturanti perché rendano raffigurabile ciò che è incontenibile e i suoi movimenti magmatici; e non sempre per restringere questa ricchezza all'interno di parole-chiave semplificanti, ma per trovare strutture logiche e linguistiche che la rendano suscettibile di pensiero e di simbolizzazione.