

Giunto nel luogo che volli fuggire. Il canto CX d'Ausiàs March

Got into the place from which I wanted to escape. The CX song by Ausiàs March

PIETRO CATALDI
CÈLIA NADAL PASQUAL

cataldi@uistrasi.it
nadal@unistrasi.it

Università per Stranieri di Siena

Riassunto: Il saggio riflette sui modi in cui il canto CX di March elabora dell'esperienza interiore sotto la spinta della follia d'amore. In particolare riflette sulla compresenza di modalità sincroniche e diacroniche di vivere e rappresentare i movimenti dell'io, alla luce di una configurazione prismatica della coscienza. Riconosce poi nel componimento il topos della conversione, ma trasportato su un piano secolarizzato, e incapace dunque di una reale trasformazione interiore; e registra quindi le differenze costitutive rispetto ai modelli di Dante e di Petrarca, pure ben presenti.

Parole chiave: Ausiàs March, canto CX, sincronia e diacronia, conversione, secolarizzazione

Abstract: The essay reflects on the ways in which March's CX poem processes inner experience under the pressure of the madness of love. In particular, it reflects on the coexistence of synchronic and diachronic ways of living and representing the movements of the subject, in the light of a prismatic configuration of consciousness. Related to this, the essay identifies in the composition the topos of conversion, but transported to a secular level, and therefore incapable of a real internal transformation. On the basis of that, the essay notes the constitutive differences with respect to the models of Dante and Petrarch, which are also present.

Keywords: Ausiàs March, song CX, synchrony and diachrony, conversion, secularisation

* Questo elaborato è frutto del confronto e della riflessione condivisa tra i due autori. Tuttavia, la stesura materiale dei punti 1 e 2 del saggio corrisponde a Cèlia Nadal pasqual, mentre quella dei punti 3 e 4 a Pietro Cataldi. La traduzione è stata fatta a quattro mani.

DATA PRESENTACIÓ: 20/03/2022 ACCEPTACIÓ: 01/04/2022 · PUBLICACIÓ: 01/06/2022

Là só atés d'on só volgut fugir;
tinch-me per pres e no só presonat;
mas yo veig clar lo còrs de mon mal fat,
e no l'he vist ans d'en ses mans venir.
Pren-me'n axí com al devinador
de sa greu mort per alguns clars mijans
prenusticant: no fugint de ses mans,
8 é ja per ffet tot quant és venidor.

O tu, mal fat, mal pronosticador!
E veig-l'axí com si era present,
per tal senyal que no pot ser mintent,
pays m'à plagut lo que fuy vorredor.
Quant só vengut al pronosticat punt,
veent, fuy orb, e sabent, ignorant.
No ssé què fon que'm tench lo cor tirant
16 per anar lla on no volgra sser junt.

Sí co'l senglar que devala del munt
pells cans petits qui no'l basten matar,
e baix'al pla, on veu alans estar,
vol e no pot tornar del pla'n amunt,
ne pren a me, qui per fogir mal poch,
caych en les mans de dolor sens remey,
perpetual, sens mudar esta ley,
24 ans crexerà com, en loch dispost, foch.

No creu lo fat molt hom qui és badoch,
e molt grosser li allonga'l poder
sobre què va e què pot en nós ffer.
Lo cors és seu, e tot quant d'aquell toch;
mogut e fferm, ha lo poder per Déu;
tant quant al temps, se mostra variat;
mas tot per Déu és axí ordenat,
32 lo qual no's mou, ne's muda l'orde seu.

Lo ffat se pren, segons l'entendre meu,
tot quant és d'om, deffora la rahó;
lo foll és seu e sa elecció;
del savi pren quant a natura deu.
No ssé lo fat si guarda sol la fi,
o si la fi pels mijans mirará;
ladonchs la fi son esser mudará,
40 si los mijans pendran revers camí.

Mare de Déu, hages mercé de mi
e fes-me sser de tu enamorat;
de les amors que só passionat,
44 yo conech cert que só més que mesquí.

Eccomi giunto nel luogo che volli fuggire;
mi dico preso e non sono in prigione,
ma chiaro vedo il corso del mio fato greve,
caduto nelle sue mani, e prima non l'ho visto.
Come a indovino che la cruda morte
si profetizzi per chiari segnali
accade a me: non fuggendo le sue mani,
do già per fatto ciò che accadrà.

O tu, mal destino, che pronostichi il male!
e che vedo così come fossi presente,
con segni tali che mentire non possono:
mi è infatti piaciuto ciò che disprezzavo.
Quando sono venuto nel punto profetato,
vedendo fui cieco, e sapendo, ignorante.
Non so che fu a tenermi il cuore attratto
ad andar là dove non volevo esser giunto.

Come al cinghiale che scende dal monte
per cani piccoli che non lo ucciderebbero,
e rovina in pianura, e ci vede gli alani
–vuole e non può tornare verso l'alto–,
succede a me, che per fuggire a un piccolo male
cado in mano a un dolore senza rimedio,
eterno, sotto legge che non muta;
e anzi crescerà come in luogo adatto il fuoco.

Nel fato non crede molta gente semplice
e gli ignoranti ne aggravano il potere
su ciò che accade e che può fare in noi.
Suoi sono il corpo e ciò che lo riguarda;
mobile e immoto, ha il potere da Dio,
e nel tempo si dimostra mutevole;
ma tutto così è ordinato da Dio,
che non si muove, né il suo ordine muta.

Il fato domina, secondo il mio pensiero,
tutto l'umano, esclusa la ragione:
il folle è suo, e così le sue scelte;
del saggio domina quanto a natura deve.
Non so se il fato guardi solo il fine,
o se attraverso i mezzi il fine guarderà;
e dunque il fine cambierà la sua essenza
se i mezzi prenderanno il cammino contrario.

Vergine madre, abbi pietà di me:
fammi essere di te innamorato;
degli amori per cui sento passione
conosco bene l'infelicità.

1. Paradosso sincronico, paradosso diacronico

L'*incipit* introduce una situazione in gabbia tipica di March; a volte appare concentrata nel corpo quale spazio della rappresentazione («si n vull fugir, / portar no m poden comes», XCVIII, v. 39); altre volte si proietta nella vita di personaggi che popolano le similitudini; altre ancora, come qui, si sviluppa in termini spaziali (direzioni, percorsi, luoghi che costituiscono mète o anti-mète). Il contrasto tra una parte interna del soggetto e il suo agire, che costituisce la condizione della gabbia può assumere toni tragici, morali o didascalici:

Qui son camí verdader ha erat
per anar lla hon vol sojorn haver
és-li forçat que prengua mal sender
e may venir a son loch desijat (VI, vv. 9-12).

Tuttavia, un tratto di particolare interesse nel canto CX, e in generale nel canzoniere, è quello tragico-psicologico, che in parte si basa su un'idea dell'amore ben definita e codificata, ovvero l'amore folle che altera le facoltà interiori dell'amante, per esempio creando incongruenze fra la volontà, la ragione e la memoria. Questo quadro può effettivamente costituire la base per spiegare fenomeni 'strani' come il fatto che l'io rimanga fermo e al tempo stesso si voglia spostare, oppure che, non al tempo stesso ma solo *a posteriori*, scopra che il punto in cui è arrivato è il contrario di quello che pensava di stare perseguendo (facendo comunque il contrario di ciò che dichiarava di volere).

In altre parole, nella poesia di Ausiàs March –conservando ora i termini spaziali che egli stesso impiega nel nostro canto– il fatto che l'io vada proprio là dove non vuole andare (o che non possa fuggire da dove vuole fuggire) convive con un'altra versione dello stesso problema: pensare di fuggire da un posto mentre in realtà gli si avvicina (o credere di avvicinarsi a un posto quando in realtà ne fugge). Sono due tipi di esperienza o di conoscenza di una stessa situazione che abitano il canzoniere, soprattutto nei passaggi di crisi, delusione e follia amorosa.

L'aspetto tragico-psicologico insito in queste due modalità, e ben oltre le basi filosofiche e letterarie dell'amore folle presenti in March, si può tuttavia analizzare in modo più ampio a partire dagli elementi della psicologia generale –cioè, utilizzando anche la sensibilità e le categorie moderne oltre che ovviamente quelle medievali– dal momento che i contenuti dei canti si riferiscono a dinamiche e fenomeni archetipici della *psiche* umana. Al di là della diversa concezione che di questi fenomeni si aveva all'epoca rispetto a quella che abbiamo noi, essi esistono e trovano un'attenzione e una formalizzazione specifica nel testo (realismo psicologico, intensità della logica interna, registrazione e analisi delle contraddizioni). Da questo punto di vista, nell'opera di March è particolarmente produttiva un'analisi del discorso poetico che tenga conto della formalizzazione del pensiero razionale e di quello non-razionale o, se si vuole, delle emozioni e della loro grammatica pluridimensionale. Tematizzare, come fa il poeta, il fatto che si è ottenuto proprio ciò che si voleva

evitare, invece di chiuderlo in una figura retorica senza commento né sviluppo, ne costituisce un chiaro esempio. È anche per questo che March non si rivela soltanto un poeta capace di aprire i paradossi tipici della lirica d'amore a una (spesso patetica) riflessione morale, ma è soprattutto quello in grado di rincorrerli sul piano della *psiche* profonda, lì dove la perdita del buon cammino non allude soltanto a un possibile fallimento rispetto al sistema di valori cristiani, né l'andare verso una direzione che però è un'altra' è un prodotto della *coincidentia oppositorum*; ma dove ciò risulta un'esperienza vera (come è vera la logica alternativa delle emozioni, dei sogni e dell'inconscio). Questo piano marasmatico, inoltre, si vorrebbe elaborare con i mezzi della logica razionale, ed è qui che nasce una tensione bi-logica –accentuata dalla condizione estrema di chi soffre la follia o la passione d'amore– che produce un discorso prismatico e cioè composto dai diversi sguardi del soggetto sui vari livelli logici che è in grado di registrare.

Osservando dunque il testo in questa prospettiva, il primo tipo di consapevolezza dell'esperienza di crisi (quella descritta tramite l'esempio di chi vuole andar via da un posto ma le gambe non gli rispondono) può essere definita *sincronica*, dal momento che consiste nella possibilità di registrare la contemporaneità ovvero la compresenza di due elementi (volontà di agire e paralisi del corpo). In un passaggio del canto CX appare la formulazione «vol e no pot» (v. 20), che, grazie all'unione di un'azione positiva e di una negativa con la congiunzione «e», ne costituisce una perfetta descrizione sintetica. Perché, se uno vuole, contando su sé stesso non dovrebbe potere? Ovvero, perché si dovrebbe accettare che l'io, come dice il secondo verso, si consideri preso se non è imprigionato? Considerarsi preso e sapere di non essere in una prigione, oltre che corrispondere a una precisa concezione dell'innamoramento e a una formula del suo codice, è una condensazione di tipo sincronico tanto in ciò che ha di simultaneo quanto in ciò che implica di conflittuale. La conflittualità è l'attrito logico che emerge nel discorso, del tutto assente nelle poetiche convenzionali o, più nello specifico, non-prismatiche (e in cui diventa facile sciogliere l'attrito, poiché l'io potrebbe sentire la coazione d'Amore pur non trovandosi in una prigione fisica, e così chiudere il discorso).

Il secondo tipo di registrazione dell'esperienza, viceversa, corrisponde al verso iniziale, nel quale viene descritto un processo che, invece di farle coincidere, dispiega e distribuisce le azioni nel tempo: voler fuggire da un posto e *infine* andarci a finire («Là só atés d'on só volgut fugir»). Si tratta dunque qui di un tipo di narrazione *diacronica*, in cui l'aspetto contraddittorio tra due elementi viene scoperto dall'io in un secondo momento, dopo aver portato a termine gesti, pensieri o azioni, e non durante il loro svolgimento: voler evitare un posto e dirigersi dritti verso di quello ha costituito per l'io una percezione sincronica insopportabile o al dunque impossibile, e la lettura completa di questi due fatti è stata rimandata lungo tutto il tragitto (fino a quando non è stato più possibile farlo, nel momento in cui ha raggiunto la meta: «là»). Ecco il conflitto logico e il montaggio prismatico di cui si parlava.

In definitiva, nella sincronia (v. 2) il discorso mostra la percezione di alcuni avvenimenti come se essi avessero luogo in modo simultaneo, e che dunque nella modalità *diacronica* (v. 1) sarebbero disposti come consecutivi o alternativi (prima uno, poi l'altro), rispondendo a una cognizione avvenuta in modo non condensato e non compresente.¹ Già solo l'inizio del canto è segnato da queste due modalità che si replicano e articolano nei versi successivi.

2. Spirale prismatica

Si è parlato della strategia del rimando, per quanto l'io non senta di averla disegnata a tavolino, ma piuttosto subisca epifanie traumatiche che illuminano brutalmente ciò che fino a quel punto è stato negato o, nei termini del componimento, non visto. Lungo il canzoniere troviamo molteplici formulazioni di questo evento, ad esempio tramite l'analogia con il malato che non capisce il suo morbo finché il sintomo non esplode in una forma innegabile (CII, vv. 177-180); o con il marinaio esperto che non può prevedere la tempesta finché non ne viene travolto, rivelandosi un inetto (CII, vv. 17-24). Molte altre sono le occasioni in cui il poeta si impegna in una tecnica di ricostruzione delle diverse fasi del suo passato allo scopo di comprendere la situazione che ne deriva e che ne verrà:

Mentre d'Amor sentí sa passió,
d'ell no haguí algun coneximent;
quant he perdut d'aquell lo sentiment,
yo bast assats donar d'ell gran rahó (CXXIII, vv. 1-4).

Qui la questione è collocata nella cornice della passione amorosa che spiega perché conviene che le deduzioni vengano fatte da una certa distanza. Perciò, se si è detto che i primi due versi del canto rappresentano la sincronia e la diacronia in relazione all'esperienza dell'amore, possiamo ora dire che il terzo e il quarto mostrano questo sforzo di comprensione e di ricostruzione, e con esso l'intermittenza del 'terzo occhio', ovvero l'instabilità di una prospettiva globale su ciò che all'io sta accadendo: «mas *yo veig clar* lo córs de mon mal fat, / *e no l'he vist* ans d'en ses mans venir».

'Vedo chiaro e non l'ho visto' è una dichiarazione che mostra con la stessa forza sintetica questa azione intermittente della coscienza (poiché si ammette che c'è un elemento che le sfugge e che a un certo punto –quando è ormai tardi perché l'io se ne faccia qualcosa– viene recuperato). L'intermittenza corrisponde all'alternanza delle due modalità che si distribuiscono, come già detto, o nella forma di epifanie traumatiche (vedere di colpo il senso delle proprie azioni, fino

1 Per una descrizione dettagliata delle modalità di rappresentazione sincronica (che non ha a che fare con il principio di sincronicità junghiano) e diacronica nella lirica di Ausiàs March, si veda Nadal Pasqual (2020: 53-75); per un uso della bi-logica, e quindi delle idee della psicologia applicata al testo con una finalità naturalmente ermeneutica e non clinica, si veda Cataldi (2020: 29-51).

a quel momento ignorato, frutto di una cognizione diacronica che a fasi sacrifica una parte del passaggio) o nella forma di situazioni impossibili, fondate sul senso di paralisi e di perdita di controllo delle azioni, del corpo o di sé.

Conviene chiarire che, per quanto il poeta spesso si vanti di poter raccontare ai giovani o ai non esperti cos'è davvero l'amore grazie all'esperienza acquisita (aver visto ciò che mentre si è appassionati non si può vedere e che perfino lui stesso non aveva visto), non dobbiamo pensare che il tragitto della vita dell'io e della sua conoscenza si divida in due fasi irripetibili, cioè in un unico spartiacque (ad esempio un primo tempo di gioventù e un secondo di saggezza, con il bilancio delle conseguenze che ha avuto l'innamoramento). Ben al contrario c'è la ripetizione, perfino ciclica, di momenti di cecità e di sguardi lucidi all'interno di una dinamica senza soluzione di continuità; c'è il recidivarsi e l'aggravamento del male. Questo tipo di dinamiche appare ben illustrato in molti altri canti e ne vediamo alcuni elementi anche in questo, soprattutto nei versi in cui si descrive il dolore perpetuo.²

Quando l'io vede con chiarezza («e veig-l així com si era present», v. 10), come l'indovino, si accorge anche che il dolore è un circolo senza scampo («sens remey»), e anzi, più che un cerchio, una spirale in cui esso si acutizza («ans crexerà com, en loch dispost, foch», v. 24). Ovvero, avendo visto nel passato scritto il futuro, il «corso» appare ora leggibile con chiarezza, benché la visione resti sempre insidiata dal mistero: la conoscenza della causa del proprio comportamento ancora gli sfugge («no ssé què fon», v. 15); ed è da questa condizione diacronica che è potuta spuntare la magnifica formulazione sincronica, 'sopportabile' poiché formulata dal presente sul passato, «veent, fuy orb, e sabent, ignorant» (v. 14), ovvero l'io vede ciò che fu (la sua condizione sincronica) grazie a una ricostruzione successiva: un'altra espressione limpida della natura prismatica dell'esperienza (e del discorso).

I versi 21-24 contengono la descrizione della dinamica prigione-spirale legata alla discontinuità o intermittenza della cognizione che lo porta a sbagliare direzione e a non poter uscire dalla gabbia del tormento («perpetual, sens mudar esta ley», v. 23), ma nella quale la sofferenza si acutizza. Infine, il raggiungimento di una visione lucida di ciò che gli succede non lo salva dall'essere come il cinghiale (vv. 17-20), che mette in scena il movimento esatto dell'inizio del canto (anche l'animale pensa di fuggire dal pericolo, ma finisce proprio lì). Al soggetto resta l'esplorazione dei confini della prigione: malato di passione d'amore, tormentata la ragione dall'instabilità

² Si pensi, a mero titolo di esempio, al canto LXXVIII, che inizia proprio con il problema di non poter gestire un panorama complesso di tempi (passato, presente e futuro). Alla fine del canto, l'io riconosce che la passione gli impedisce di pronosticare il male (la morte) e che, come il cinghiale, e lui stesso nel nostro canto, «fugint dolor, en major dolor munt» (v. 52). Nella *tornada* dice che denuncerà il falso bene dell'amore folle, ma per quanto ne abbia capito gli effetti, non può liberarsi dalla minaccia della cecità e dell'errore che continua a travolgere il suo destino. Altre volte il ciclo di comprensione-cecità viene descritto in modo particolarmente accurato, corrispondente a comportamenti di tipo seriale (un'analisi della strutturazione di un comportamento seriale e di un movimento psichico pendolare in alcuni canti si trova nel già citato articolo di Nadal Pasqual 2020: 53-75).

intermittente, si rivolge a Maria. Un movimento ortodosso, sì, ma che certifica il fallimento della sua impresa amorosa.

Infine, quando parliamo di sincronia, la metafora spazio-temporale non prevede la necessità di una presenza effettivamente temporale e/o spaziale, poiché questa compresenza pertiene alla conoscenza: al modo in cui l'io percepisce ed elabora due o più elementi del proprio vissuto. Che March abbia disegnato queste due strade, la sincronica e la diacronica, conferma la sua capacità di rappresentare la reversibilità, una caratteristica fondamentale del suo sguardo prismatico, e quindi di aderire alla grammatica multidimensionale della mente, che sfugge alle coordinate convenzionali di spazio e tempo (la tridimensionalità, il principio logico razionale di non-contraddizione, ecc.) nello stesso modo in cui sfugge alla semplice convenzionalità della rappresentazione della fenomenologia amorosa. È anche ciò a suggerire che la *tornada* non può essere ridotta solamente a un *exemplum*, consistendo a sua volta in una desolata e disperata ipotesi di salvezza lanciata dopo aver constatato che non c'è via d'uscita dalla strana prigionia, o non comunque sul terreno dell'amore mondano.

3. Conversione precaria

Dietro l'originale realismo psicologico che caratterizza dunque questo componimento, è tuttavia utile riconoscere un motivo tipico della cultura medievale e della maggiore tradizione letteraria che la rappresenta, il motivo della conversione. È evidentemente un tema canonico soprattutto nella lirica post-petrarchesca, e che tuttavia March rivitalizza e decostruisce. Nel canto CX il motivo della conversione è suggerito nell'immagine del cammino come equivalente della vita, una metafora dantesca quante altre mai e presente con frequenza nel canzoniere marchiano (si veda anche solo l'esempio affascinante del canto XCVIII).

Il «còrs» del v. 3 è il cronotopo in cui il vissuto immediato dell'esperienza si incrocia con la ricerca del suo significato, in un convergere e intrecciarsi di prospettive spaziali e temporali molteplici. La metafora del cammino è anche qui, come altre volte, popolata di uno specifico corteggio di presenze significative: segnali affidabili o ingannevoli, mete prefissate o ancora impregiudicate. Ad animarle c'è la ricerca affannosa di una opportunità per uscire dal destino irrimediabile di dolore; mentre l'ipotesi della dannazione, che dovrebbe essere centrale se il *topos* della conversione fosse presentato in modo tradizionale, è trattato secondo una prospettiva secolarizzata. L'ordine mondano e quello trascendente, accennato nelle cinque stanze che precedono la *tornada* con il rimando al fato e a Dio, appaiono qui, come altre volte, sovrapposti.

L'attacco perentorio prende atto di un processo che sembra essersi concluso, e rende conto in modo fulmineo di una dinamica caratteristica del soggetto: tutto è ormai compiuto, e a compiersi è stato proprio ciò che l'io avrebbe voluto evitare. La metafora spaziale del *luogo* viene inoltre subito riformulata e aperta al verso 2, che, esponendo la contraddizione di sentirsi presi senza

essere in prigione, da un lato ripete il paradosso del verso 1 (essere proprio lì dove non si sarebbe voluti essere), ma dall'altro, anche, disegna un'ambivalenza, come si è visto, non meno produttiva. Il conflitto fra percepito e oggettivo ci dice che la prigionia è interna, e non esclude la possibilità che il percorso, di cui il soggetto sente l'irrevocabilità tragica, non sia ancora veramente compiuto. Nel nome di questo smarrimento si avvierà l'indagine sul destino (il «fat») della quarta e quinta strofe, con l'apertura di uno spiraglio –depressivo e regressivo– dal quale non sembra possa transitare una *salvezza* in senso trascendente ma forse un'alternativa al dolore. Questo non vuol dire che ci sia veramente margine per un cambiamento di prospettiva e di destino: lo spazio in cui si muove la ricerca di March non sembra contemplare davvero, o non qui almeno, questa possibilità. Ma di certo implica che c'è il margine per pensare il cambiamento (vv. 39-40), anche se solo con l'effetto di vederne l'irrealizzabilità (vv. 9-11). Il sovrapporsi di una strategia sincronica e di una diacronica consiste anche in questo movimento del tempo.

Benché nel presente siano dolorosamente raccolti il tempo del passato irrevocabile e quello del fallimento e della ripetizione futura, il testo finge dunque che si tratti di capire se la prigionia e la fine del viaggio siano davvero inesorabili e definitivamente decisi, o se invece ci sia ancora margine per un cambiamento di prospettiva e di destino; se, in altre parole, sia ancora possibile sottrarsi al luogo da cui si voleva fuggire, cambiando così la meta e uscendo dalla prigione.

L'arco ragionativo del componimento si tende fra l'*incipit* inesorabile e la desolata supplica della *tornada*, in cui esplode, altrettanto perentoria (e impreveduta), l'invocazione a Maria perché converta gli amori profani nell'amore per lei, salvando così l'io dal dolore eterno (vv. 22-24) insito nell'amore terreno e che egli conosce bene: un modo per riprendere e aprire i punti di tensione del discorso, se il cambiamento dell'oggetto d'amore comporta la trasformazione della meta, e la liberazione conseguente dalla percezione di una prigionia.

Il motivo della conversione sta dunque al fondo del percorso argomentativo del testo, ma nondimeno vi sta la consapevolezza dell'inesorabilità del destino, che si dà, fin da subito, per compiuto; e in questa compresenza di un motivo canonico e della sua negazione sta l'originalità del testo e lo specifico trattamento del tempo di cui abbiamo detto (§ 1). Al motivo della conversione allusa e negata si affianca il tema del libero arbitrio, con i suoi margini di trasformazione attiva del destino individuale e certamente con le dinamiche specifiche dell'amore folle. Fra i due temi corre ovviamente una relazione strettissima: qui si tratta appunto di verificare (ancora una volta) come la libertà di scelta individuale possa agire ai fini della conversione insinuandosi nei margini così limitati che l'*incipit* disegna. Se l'io, vittima della passione, ha già dimostrato di non essere in grado di evitare il luogo che più avrebbe voluto fuggire, come potrà gestire validamente la propria libertà di dirigersi in una direzione davvero diversa? Ripetere è il suo destino, non accedere al tempo *altro* (liberato) che la logica della conversione richiederebbe. È possibile per chi è posseduto dalla passione liberarsi dal dolore senza rinunciare all'amore? Portato su questo

terreno, il *topos* della conversione ha subito un processo di secolarizzazione che lo rende di fatto impraticabile.

Il conflitto tra conversione e destino è d'altra parte uno dei modi in cui March raccoglie in un orizzonte secolarizzato il tema religioso della conversione, e lo risemantizza nei termini della psicologia individuale; così che l'aspirazione non è tanto alla salvezza trascendente quanto al benessere dell'io, o almeno alla fine del dolore. Ma la secolarizzazione si accompagna spesso, nell'autunno del Medioevo, a un movimento di sfiducia nelle risorse della scelta individuale, in attesa che l'umanesimo liberi le risorse della soggettività umana e terrena; e March sta in questo passaggio difficile e doloroso.

Se l'io avesse davvero fiducia nella possibilità di agire la conversione (e non invocarla soltanto), allora si tratterebbe di non essere come l'indovino che legge nel presente i segni della propria morte futura, e già la accetta e la considera avvenuta (vv. 5 ss.); di non considerare dunque che il futuro sia già compiuto (vv. 7-8). Ma dal momento che l'io ha introiettato la propria inattività di fronte ai meccanismi psichici che lo trascinano, e che si ripetono come le volute di una spirale, allontanandosi dal dolore solo per ritornarci, con una coscienza discontinua ed epifanica di sé, allora il sapere dell'indovino è il più adeguato e il più pertinente; è un'acquisizione della propria verità esistenziale. L'alternativa rispetto alla consapevolezza dell'indovino qui non è fare un buon uso del tempo, cioè comporlo nell'immagine messianica della redenzione, come dovrebbe fare il convertito, ma essere ciechi, come l'io sa di essere stato prima di acquisire l'unico sapere pertinente alla propria verità: anche questo è realismo psicologico. Tuttavia, vivere il presente come se il futuro ci fosse già stato è quanto di più lontano dalla logica della conversione sia possibile immaginare; così che questo testo evoca un motivo canonico per trapiantarci un seme che lo sconvolge. In altre parole, la logica della conversione pretende che il passato sia una proprietà del presente, così che immaginare che il presente sia già nelle mani del futuro (come l'indovino vive sapendo già la morte che verrà) costituisce un rovesciamento e perfino una perversione di questa logica. Il tempo della secolarizzazione irrompe nel registro di una narrazione che un tempo fu sacra, e ci porta la verità nuova dei moderni, la loro nostalgia e soprattutto la loro inquietezza esistenziale; l'incapacità di conoscere il fine della vita, e il rattrappirsi dunque sul presente di tutte le dimensioni della temporalità. Ciò che non può più essere redento concede la conoscenza tragica della caduta, ma qui è costretto a farlo senza l'orgoglio umanistico della cronologia umana chiamata a sostituire la divina, senza cioè che la storia come attribuzione laica del destino abbia già rimpiazzato il tempo sacro che solo nella favilla dell'annullamento si redime. March sente la nostalgia di questo autunno, ma di più sente il peso malinconico, e perfino depressivo, di una possibile rinuncia alla vita e al tempo umani; e questo sentire si esprime come una malattia esistenziale e un'incapacità etica della volontà.

Si tratterebbe dunque di salvare, con le sue contraddizioni dolorose, la vita umana (e possibilmente l'amore terreno), ma senza fare come il cinghiale, che per sfuggire ai piccoli mali del presente si butta nelle fauci di un futuro senza salvezza (vv. 17 ss.). Si tratterebbe di fare ordine nel rapporto reale tra il fato e i margini individuali di scelta; e per farlo è necessario sapersi muovere in un paesaggio conclamato di disinganno, nel quale sembra non esserci spazio per la felicità individuale. Dentro questo paesaggio conclamato di disinganno, si tratta di valutare che cosa spetti al fato e che cosa sia invece nelle facoltà della scelta soggettiva. E a tale compito presiedono la quarta e la quinta strofe, preparatorie del gesto conclusivo della *tornada*.

Il fato non può tutto, benché il suo potere, che discende da Dio, sia immenso. Ne è infatti libera la ragione umana, cioè appunto il libero arbitrio, la facoltà di scelta (v. 32). Chi si consideri semplicemente determinato dal proprio destino è un folle e non un saggio (vv. 33-34). Quest'ultimo dovrebbe prendere atto di quanto appartiene al destino e valorizzare il margine di libertà che gli resta, facendone l'occasione per la trasformazione del destino, per un cambio di meta. La conversione sarebbe appunto questo. Tuttavia qui il soggetto sa di essere posseduto da un destino segnato, e noi sappiamo che l'io è posseduto dalla malattia d'amore, che questa passione ne condiziona la libertà di scelta. La destinazione, il luogo in cui il soggetto si dice giunto nell'*incipit*, non potrebbe essere infine mutata se non intervenendo sul percorso: non il fine ma i mezzi sono infatti nel potere della scelta individuale (vv. 35-38). Ecco il punto: non si tratterebbe, per salvarsi, di deprecare una destinazione, di non voler andare in un posto aborrito, ma di cambiare il cammino che si sta facendo; non si tratterebbe, cioè, di fare di nuovo ciò che il soggetto dichiara ad apertura di aver già fatto, con i risultati fallimentari che ha sperimentato: si tratterebbe di fare una cosa nuova, interamente nuova, di amare la donna sacra e di spostare su di lei l'investimento riservato finora a passioni profane. A differenza di altri grandi testi di conversione, tuttavia, qui non vediamo il soggetto assumere la responsabilità del proprio destino e rivoluzionarne il corso. Piuttosto lo vediamo invocare, disperato, un intervento miracoloso da parte di un'interlocutrice femminile che appare più come il contenitore regressivo di un abbandono sofferente che non come la meta nuova della trascendenza. L'obiettivo sacro non è abbracciato con l'entusiasmo dei convertiti, e piuttosto si affaccia come una sconfitta rispetto alla possibilità di orientarsi sul terreno dell'amore mondano; così che la poesia di March attesta mille volte la difficoltà di attuare davvero una conversione, senza limitarsi a invocarla come fa qui, di attuarla cioè in una assunzione soggettiva di responsabilità.³

3 Impossibile, in relazione a tale questione, non ricordare il *Cant Espiritual*, dove il soggetto ammette una tesa relazione tra le lacrime di «*contriçió*» che tanto spera di versare, e quelle di «*atriciò*» (ovvero fondate sulla paura e non sul pentimento) che abbondantemente versa (cfr. CV, vv. 117-224).

4. Dante, Petrarca e il tempo nuovo di March

Come in molti altri casi, i grandi modelli italiani agiscono su questo testo di March; e la *Commedia* di Dante con particolare intensità. Questo non significa ovviamente che March si collochi all'interno della loro proposta, né tanto meno del loro orizzonte culturale e concettuale; ma piuttosto significa che ha usato quei modelli e quei riferimenti per trovare il proprio spazio e la propria voce, per costruire la sua specificità.

Ancora una volta, il primo canto dell'*Inferno* rivela il posto importante che occupa nell'immaginario marchiano; non solo per la sua funzione strategica nello stesso poema dantesco e perché vi è posta *ex abrupto* la questione dello smarrimento improvviso di un soggetto e la possibilità della salvezza, ma probabilmente anche perché è consona al mondo poetico di March la spazializzazione delle dinamiche morali dell'io che caratterizza l'inizio della *Commedia*. Come il protagonista del canto CX, anche quello del primo dell'*Inferno* si scopre d'improvviso nel luogo di una catastrofe esistenziale (e morale); ed entrambi vi si sono ritrovati senza averlo visto, prima che l'irreparabile fosse compiuto («e no l'he vist ans d'en ses mans venir», v. 4; «io non so ben ridir com'ì v'intra», *Inf.* I, 10). Anche Dante, come March, si scontra con la difficile dialettica (che si potrebbe definire latamente aristotelica) fra il fine e i mezzi⁴, dapprima fissando la cima del colle illuminato dal sole e aspirando a raggiungerla, e poi sperimentando la necessità di conseguire questo fine per mezzo di un itinerario che ne costituisce la premessa indispensabile. In entrambi i testi è poi rappresentata l'immagine di una discesa rovinosa dall'alto verso il basso, un 'divallare' sotto la spinta di animali che incalzano: i «cans» di March (v. 18), le tre fiere di *Inf.* I, 31-54; un'immagine che, unita alla presenza persecutoria di animali aggressivi, rivitalizza un *topos* della spazialità medievale (l'attribuzione di un valore positivo a ciò che è in alto, e viceversa), incrociandolo con la funzionalizzazione realistica dei bestiari. Né è possibile escludere l'azione sulla terza strofe del canto marchiano di un altro episodio famoso dell'*Inferno*, quello di Ugolino (XXXIII, 31-36), con una scena di caccia nella quale non dissimile è il senso di persecuzione inesorabile raffigurato dalla furia dei cani. Qualche affinità può infine essere individuata anche con la rappresentazione dantesca del fato/fortuna quale in particolare si esprime qui nella quarta strofe, da confrontare, soprattutto per l'idea della dipendenza da un Dio onnipotente e per la rapida necessità di permutazione nel tempo, con i vv. 73-96 di *Inf.* VII.

4 Come avverte Di Girolamo, ci sono, anche al di fuori della *tornada*, vari elementi che ricordano l'orizzonte dell'escatologia cristiana, come il dolore perpetuo del v. 23, che suggerisce la dannazione (per quanto il soggetto patisca l'inarrestabilità del dolore già in vita, il che relativizza secondo la nostra lettura la solidità del modello tradizionale della dannazione) e il discorso del fine e del mezzo (vv. 37-40). Secondo la utile lettura di Di Girolamo, se il fato mira al fine ultimo attraverso mezzi intermedi, il fine mondano del fato cambierà di natura trasformandosi in ultramondano (1998: 384-385). Secondo noi, questo passaggio prepara l'invocazione a Maria, ma, di nuovo, la ricorrenza al modello cristiano è incompatibile con l'inizio di un processo storico di secolarizzazione.

D'altra parte ai *Rerum vulgariū fragmenta* rimanda il motivo della conversione, con il passaggio da una situazione di smarrimento e di infelicità anche morale a un'apertura trasformativa che riorienta il percorso dell'io a partire dai suoi investimenti affettivi. Nella *tornada* sembra concentrarsi qui in modo fulmineo il movimento che Petrarca affida alla conclusiva canzone alla Vergine, di cui i quattro versi di March sintetizzano il nucleo discorsivo, il desiderio di trasformare in amore per la Madonna, cioè in amore sacro, l'amore profano per una donna terrena. E non serve dire che questo motivo ha nei *Fragmenta* petrarcheschi una funzione strutturante, e dialoga con molti testi preparatori oltre che con il sonetto proemiale, così da assolvere alla funzione di fare della raccolta un libro coeso e a parabola; laddove in March l'aspirazione resta invece, come si è detto, epifanica e volatile. Se il canzoniere di Petrarca costruisce un protagonista capace di passare dalla colpa allo smarrimento all'afflizione al pentimento e dunque alla conversione, il canto di March è tenuto dal rimpianto per la felicità terrena e sprofondato nelle contraddizioni esistenziali che ne sprigionano, e solo per questo appare infine spinto a cercare la pace fra le braccia miracolose della Vergine.

La possibilità di riferire ai due grandi modelli italiani il motivo complessivo del canto di March e alcune assi portanti della sua argomentazione non riduce ma definisce il margine specifico di originalità di quest'ultimo: vistosi i legami culturali, ma più vistosa la novità; e non si tratta dunque di ancorare il nuovo ai cardini della tradizione da cui germina, ma piuttosto di valorizzare l'originalità dell'*inventio*, della quale fa parte anche, e saldamente, il modo di attraversare i modelli e di farli palpitare, trasformati e perciò davvero nutritivi, nella propria creazione.

Dante e Petrarca, pure così diversi fra loro, condividono tuttavia un'idea del tempo sostenuta dalla categoria della redenzione, e dunque il passato è vitalmente a disposizione del tempo futuro, che può in ogni momento raggiungerlo e ridefinirne il significato, riscriverlo proprio. Questo processo si incarna appunto nella conversione, il cui svolgimento è al tempo stesso sorretto da un principio di continuità, anche cronologica, e da un anelito alla trasformazione, cioè dal passaggio da un tempo del peccato e della perdita al tempo pieno e redento. Di questa dinamica resta in March la nostalgia, che si esprime tuttavia in una modalità profondamente rinnovata, protesa alla ferita delle moderne culture secolarizzate: il passato pesa sul presente come una coazione a ripetere, come un destino non scongiurabile, che impone un destino già scritto. Dov'è, poniamo, in questo componimento l'effetto della accorata preghiera finale? Non casualmente le ultime parole della *tornada* sono ancora e sempre per l'infelicità dell'amore terreno: una conclusione ben lontana dal modello di Dante o da quello di Petrarca. Così che, come nell'*incipit* possiamo dire di riconoscere la desolata constatazione di una sconfitta, così nell'*explicit* è inevitabile ammettere che accanto alla preghiera alla Vergine sta il fallimento del modello della conversione. March non è un soggetto che pecca, si perde, e poi si pente e per mezzo della conversione si redime, ma è un soggetto nuovo che gioca sul ciglio del maledettismo moderno, così che gli sono proprie la centralità del dolore e la necessità di un'alternativa, senza che la definizione morale di quello o la natura trascendente di questa siano davvero acquisiti e responsabilmente adottati, dal momento che è qui assente un'autentica

contrizione profonda. E per questo il suo tempo interiore è un tempo discontinuo⁵, che stende sul presente l'ombra del passato e la nostalgia di un futuro liberato, mescolando percezione (e rappresentazione) sincronica e diacronica, con la necessità fertile di fondare dunque non solo sulla riflessione morale ma soprattutto sull'esperienza psichica, realisticamente, il centro di osservazione; con uno sguardo prismatico che raccoglie dal tempo alle sue spalle, insieme ai sintomi della passione, i termini antichi necessari a parlare di una cosa nuova, e che tuttavia guarda verso di noi, i moderni, e aspetta di essere a sua volta guardato da noi.

5 Se da una parte il soggetto esprime una percezione limitata di sé nel tempo (come in altri canti di follia amorosa: cfr. «No quart avant ne membre lo passat: / un punt estret guarda mon pensament»: LXXVIII, vv. 1-2) e questo è dovuto alla patologia d'amore, ciò che viene messo qui in rilievo è la formazione di una dinamica irredimibile, rappresentata in modo prismatico e realistico, con più sofferenza che pentimento.

Bibliografia

- Alberni, A. / Badia, L. / Pinto, R. (eds.) (2020) *El pensament d'Ausiàs March*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Aldinucci, B. / Marrani, G. (2018) «Le fonti poetiche italiane della poesia di Ausiàs March», in Aldinucci, B. / Nadal Pasqual, C. (2018), pp. 185-215.
- Aldinucci, B. / Nadal Pasqual, C. (eds.) (2018) *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Badia, L. (in press) «“Segons lo Dant història recompta” (March XLV, 90), Aspectes de la presència de Dante a la literatura catalana antiga». Conferenza tenuta nel Congrès Internacional *Traduccions i Recepció de Dante en les Llengües Romàniques*, Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge (UPF) / Societat Catalana d'Estudis Dantescos / Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC), 13-17 de desembre de 2021, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Cataldi, P. (2020) «Ausiàs March, un poeta che pensa», in Alberni, A. / Badia, L. / Pinto, R. (2020), pp. 29-51.
- Cataldi, P. / Nadal Pasqual, C. (2016) «March contra Dante (o el diàleg intertextual per una nova lectura del cant LXXXVI)» in Pérez Saldanya, M. / Roca, R. (eds.), *Acte del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (AILLC). Universitat de València, 7-10 de juliol de 2015*, Barcelona-València, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (AILLC) / Institut d'Estudis Catalans (IEC), pp. 41-48.
- Di Girolamo, C. (1997) «Ausiàs March e Dante», *Bollettino del Rialc*, <http://www.riale.unina.it/bollettino.htm>
- March, A. (2005) *Poesies*, a cura de Bohigas, P., edició revisada per Soberanas, A.-J. i Espinàs, N., Barcelona, Editorial Barcino.
- Nadal Pasqual, C. (2020) «El pensament sincrònic en l'obra d'Ausiàs March», in Alberni, A. / Badia, L. / Pinto, R. (2020), pp. 53-75.
- Pinto, R. (2020) «March: il dialogo con Dante», in Alberni, A. / Badia, L. / Pinto, R. (2020), pp. 77-107.