



Dante, il mare

a cura di
Giuseppe Alvino
Andrea Ferrando
Francesco Valesse

Medioevo e Rinascimento: testi e studi

5

Collana diretta da:

Marco Berisso
(Università di Genova)

Margherita Lecco
(Università di Genova)

Comitato Scientifico:

Marco Berisso
(Università di Genova)

Margherita Lecco
(Università di Genova)

Simona Morando
(Università di Genova)

Luca Beltrami
(Università di Genova)

Claudia Rossi
(Università di Genova)

Dante, il mare

a cura di
Giuseppe Alvino
Andrea Ferrando
Francesco Valese



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



In copertina, rielaborazione grafica da:
Mariotto di Nardo (attribuito a), *Ulisse: il naufragio* (*Inf.* XXVI 142), miniatura, 1390 circa.
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 4776, c. 92r.

I saggi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a peer-review da parte del Comitato Scientifico internazionale organizzatore del Convegno "Dante, il mare".

© 2022 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-123-0 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-124-7 (versione eBook)

Pubblicato a marzo 2022

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<https://gup.unige.it>



Stampato presso il
Centro Stampa
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova
e-mail: centrostampa@unige.it

SOMMARIO

Premessa	IX
Oltre questo nostro mare: cartografia metaforica dello spazio marino nei viaggi di Brunetto Latini e Bono Giamboni	12
<i>Sylvain Trousselard</i>	
«Not unlike the waves»: appunti sul mare nella poesia italiana del '200 e altrove	30
<i>Michele Piciocco</i>	
Immagini e metafore marittime nel canzoniere di Chiaro Davanzati, tra recupero e rielaborazione di modelli	50
<i>Silvia Trenta</i>	
«La dritta somiglianza»: il <i>Mare amoroso</i> e le strategie visuali della poesia didattica	69
<i>Elisa Orsi</i>	
Le immagini del mare nella produzione volgare dell'Anonimo Genovese	84
<i>Stefano Lusito</i>	
Una morte in mare per antitesi: l'Ulisse di Dante e l'<i>Historia destructionis Troiae</i> di Guido delle Colonne	98
<i>Vincenzo Vitale</i>	

Presenze cartografiche nella <i>Commedia</i> dantesca: lo spazio marino	114
<i>Giovanna Corazza</i>	
«Per mezza Toscana si spazia un fiumicel» (<i>Purg.</i> XIV 17-18) La Firenze di Dante, l'Arno e il mare: storia di un'aspirazione e di una metafora dolente	137
<i>Giampaolo Francesconi</i>	
«In piccioletta barca, desiderosi d'ascoltar». L'aspra e soave musica del mare nella <i>Divina Commedia</i>	157
<i>Anne-Gaëlle Cuif</i>	
Il messaggio nella bottiglia. Dante e il mare nella poesia del Novecento: da Gozzano a Fortini	172
<i>Rossend Arqués</i>	
Nel mare del mito: la <i>Genealogia deorum gentilium</i> di Giovanni Boccaccio	200
<i>Valentina Rovere</i>	
«...a ragionar del Golfo di Setalia». La metafora erotica del mare nella poesia misogina tra Tre e Quattrocento	219
<i>Raffaele Cesaro</i>	
Sulla fortuna del «celestial nocchiero»: la memoria di <i>Purgatorio</i> II nell'<i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	234
<i>Roberta Di Giorgi</i>	
Indice degli Autori citati	249

Premessa

*Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.*
(Par. I 109-14)

Questo volume pubblica gli atti del convegno *Dante, il mare* (Genova, il 2-3 dicembre 2019), ideato da Marco Berisso e Simona Morando e organizzato dal Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS): un incontro ricco di stimoli e una proficua occasione di dibattito su un tema cruciale nella poesia dantesca.

L'importanza del mare nella *Commedia* si presenta in tutta la sua evidenza nel notissimo episodio infernale di Ulisse che, inseguendo una «canoscenza» umanamente imperfetta, attraversa il «marin suolo» sino a perdere sé e i compagni, per sottolineare il valore euristico che il viaggio equoreo ricopre nel poema. E del resto l'intero secondo regno oltremondano è appunto posizionato al centro dell'oceano, luogo insieme della realtà e di ciò che è oltre il reale, in cui naturale e soprannaturale si incontrano e si sovrappongono. Dante vive a cavallo di due secoli

in cui il mare diventa progressivamente e sempre di più una frontiera da varcare, il luogo dell'incontro tra il noto e l'esotico, tra l'unione e la separazione. Storici, geografi, poeti, viaggiatori, ma anche cronisti ed agiografi, immaginano lo spazio marino e le terre che in esso si collocano come serbatoi del meraviglioso se non addirittura inquietanti incubatori di paure.

Gli interventi hanno esplorato i temi e i testi (sia danteschi che cronologicamente collocabili nell'età di Dante) che intercettano il mare come asse portante tanto come elemento naturale quanto dal punto di vista metaforico: la presenza del mare nell'opera di Dante e nella sua ricezione e tradizione, lo spazio marino come metafora nei testi due-trecenteschi, il mare come luogo narrato dal punto di vista geografico e storico, le esplorazioni e il loro racconto, l'influenza delle scienze e della tecnica medievali nell'ideazione della rappresentazione del mare all'interno dei testi letterari.

L'obiettivo, ampiamente raggiunto, come testimonia la qualità dei contributi qui raccolti, era quello di interrogarsi sull'evolversi nel tempo dell'immaginario medievale legato al mare. La pietra di paragone dell'analisi è Dante: come era visto il mare prima del poeta, in pieno Duecento, e qual è lo scarto che si realizza dopo la lezione della *Commedia* e della poesia dantesca? Su questa base si sono realizzati tre *panel* destinati a raccogliere gli interventi focalizzati rispettivamente su testi pre-danteschi, sulla *Commedia* e nelle altre opere di Dante e, infine, sui suoi successori. Tra i primi, si sono analizzate le immagini e le strategie visuali della poesia amorosa (Chiaro Davanzati, con Silvia Trenta) e didattica (il *Mare amoroso*, con Elisa Orsi, e l'Anonimo Genovese, con Stefano Lusito), insieme a una panoramica sul Duecento italiano e romanzo (Michele Piciocco). Il *panel* più prettamente dantesco si è quindi concentrato sull'opera del poeta dal punto di vista delle fonti (Vincenzo Vitale), del ruolo decisivo e rivelatore dell'acqua (Giampaolo Francesconi), della «musica del mare» (Anne-Gaëlle Cuif) e delle conoscenze cartografiche nella *Commedia* (Giovanna Corazza). Infine, Valentina Rovere, Raffaele Cesaro e Roberta Di Giorgi hanno esplorato il

tema in testi tre e quattrocenteschi: nell'ordine, la *Genealogia* di Boccaccio, la poesia misogina e il *Polifilo*.

Il convegno ha inoltre ospitato gli interventi di alcuni *key-note speakers* che hanno contribuito a stimolare la discussione: si raccolgono in questa sede quelli di Sylvain Trousselard, che ha aperto l'evento con una lezione sulla visione – non sempre positiva o salvifica – del mare a partire da Brunetto Latini e Bono Giamboni, e di Rossend Arqués Corominas, che si è occupato qui di testi molto più vicini al nostro tempo con la ricerca di possibili triangolazioni testuali tra echi danteschi, il mare e la poesia ligure del Novecento.

Spiace non poter includere i contributi di coloro che, pur avendo partecipato al convegno, non sono riusciti, per comprensibili ragioni personali, a inviarne una versione scritta in tempo utile. Tra loro desideriamo soprattutto ringraziare Lucia Battaglia Ricci, il cui intervento in apertura del secondo *panel* del convegno, dal titolo *Dante, il mare, gli artisti*, è stato di fondamentale rilievo per la discussione e i lavori. Un sincero ringraziamento va poi ai tre moderatori e *discussant* dei panel, nell'ordine Stefano Verdino, Quinto Marini e Simona Morando, al Comitato Scientifico che ha garantito l'alta qualità dei contributi presentati e a tutti coloro che hanno partecipato all'iniziativa.

Si spera infine, con un certo ottimismo, che questo libro, frutto di un lavoro di squadra e di un prezioso scambio e condivisione di idee, possa risultare utile a chi voglia affrontare in futuro studi su questi temi.

GIUSEPPE ALVINO
ANDREA FERRANDO
FRANCESCO VALESE

Oltre questo nostro mare: cartografia metaforica dello spazio marino nei viaggi di Brunetto Latini e Bono Giamboni

Sylvain Trousselard

Le due figure di intellettuali fiorentini, Brunetto Latini e Bono Giamboni, della seconda metà del Duecento, sono entrambi autori di un racconto di viaggio in cui il mare viene evocato non solo in quanto elemento naturale, ma anche in quanto evocatore di istanze e finalità ulteriori. L'indicazione geografica assume allora un valore non solo religioso, politico, economico, ma anche quello della conoscenza. In Bono Giamboni, la presentazione delle virtù e la battaglia che si organizza per riconquistare le terre occupate dagli infedeli corrisponde a una visione binaria di questo mondo diviso tra i cristiani e i musulmani. Si tratta, quindi, di proporre un'organizzazione dello spazio in quanto illustrazione di due mondi paralleli, l'uno cristiano e l'altro musulmano, e di definire lo spazio per designare l'altro, per designare un'altra religione. Di conseguenza, il mare diventa ben presto il confine, il limite da valicare per riconquistare il territorio perso, per riconquistare la terra, intesa implicitamente come la metonimia del popolo lì stabilitosi, essendo l'obiettivo quello di imporre di nuovo la religione cristiana. L'evocazione implicita o esplicita del confine diventa progressivamente la metafora della religione da proteggere dalle incursioni di questo 'altro' percepito come minaccia permanente all'immagine della guerra tra i vizi e le virtù.

*

The two figures of Florentine intellectuals, Brunetto Latini and Bono Giamboni, of the second half of the thirteenth century, are both authors

of a travel story in which the sea is evoked not only as a natural element, but also as an evoker of further instances and purposes. The geographical indication assumes then a value not only religious, political, economic, but also the value of knowledge. In Bono Giamboni, the presentation of the virtues and the battle that is organized to reconquer the lands occupied by the infidels corresponds to a binary vision of this world divided between Christians and Muslims. It is therefore a matter of proposing an organization of space as an illustration of two parallel worlds, one Christian and the other Muslim, and of defining space to designate the other, to designate another religion. Consequently, the sea soon becomes the border, the limit to be crossed in order to regain the lost territory, to regain the land, implicitly understood as the metonymy of the people established there, since the goal is to impose the Christian religion again. The implicit or explicit evocation of the border progressively becomes the metaphor of the religion to be protected from the incursions of this 'other' perceived as a permanent threat to the imagery of the war between vices and virtues.

L'evocazione del mare costituisce, nella produzione letteraria italiana delle Origini, un elemento inserito in un insieme spesso metaforico o, per lo meno, in un insieme di tropi che puntualmente consentono all'autore di indicare uno spazio, un limite o un confine.

Al fine di evitare lo scoglio di un intervento eccessivamente ambizioso che tenderebbe ad accumulare gli esempi tratti nell'intera produzione italiana delle Origini, mi limiterò all'esame di due testi d'autori fiorentini, Brunetto Latini e Bono Giamboni, entrambi autori di un racconto di viaggio in cui il mare viene regolarmente evocato non solo in quanto elemento naturale, ma anche in quanto evocatore di istanze e finalità ulteriori. Sarà forse utile ricordare cursoriamente che ci troviamo di fronte a due viaggi presentati in quanto viaggio fisico, come sembra scontato o quasi nel periodo medievale. Brunetto Latini¹, di

¹ BRUNETTO LATINI, *Poesie*, a cura di S. CARRAI, Milano, Einaudi, 2016, pp. 3-155.

ritorno da un'ambasciata presso la corte di Alfonso di Aragona, viene informato per puro caso del suo esilio dopo la sconfitta guelfa di Montaperti nel 1260. L'impossibilità di tornare a Firenze lo costringe allora ad una permanenza in Francia protrattasi per diversi anni. Anni di viaggio e di produzione scrittoria, sebbene ormai, grazie agli studi di Pietro G. Beltrami e Maffia Scariati², sia possibile datare con maggior precisione la redazione del *Tesoretto*, di cui si parlerà più avanti, intorno agli anni 1271-1272, ovvero quando Brunetto era già rientrato a Firenze. Il viaggio, evocato nel lungo poema, si carica subito di un valore squisitamente allegorico, in quanto luogo di vari ricordi che si succedono parallelamente ad un itinerario mentale e fisico.

Il trattato di Bono Giamboni³ comincia invece con l'incontro tra l'autore-locutore e Filosofia. Il viaggio ha inizio quando la Maestra delle virtù, o la Madre, come scritto nel Libro, annuncia che l'unico modo per non soccombere alla malattia che lo affligge è quello di un *iter* specifico che lo deve condurre verso la Fede cristiana e, successivamente, alle Virtù. La dimensione fisica si carica di due livelli semantici: quello inerente alla patologia dell'autore-locutore tra la vita e la morte, e quello di un viaggio per il quale gli spostamenti si sovrappongono alle battaglie tra i vizi e le virtù sul modello classico della *Psychomachia* di Prudenzio⁴.

²P.G. BELTRAMI, *Tre schede sul "Tresor"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, 23 (1993), pp. 115-90, pp. 134-38; BELTRAMI, *Appunti su vicende del "Tresor": composizione, letture, riscritture*, in *L'enciclopedia medievale*, a cura di M. PICONE, Longo, Ravenna, 1994, pp. 318-19; I. MAFFIA SCARIATI, *Dal "Tresor" al "Tesoretto". Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, «Studi mediolatini e volgari», 60 (2014), pp. 87-98.

³BONO GIAMBONI, *Il libro de' Vizi e delle Virtudi e il Trattato di Virtù e di Vizi*, a cura di C. SEGRE, Torino, Einaudi, 1968.

⁴AURELIO PRUDENZIO CLEMENTE, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2007.

L'obiettivo di questo intervento è quello di sviluppare il concetto di evocazione marina, o quello di corso d'acqua, in quanto obiettivi espliciti che si caricano semanticamente attraverso l'indicazione di una direzione o di un ambiente. L'elemento acqueo diventa nei testi una caratterizzazione dello spazio, come se si trattasse di delimitarlo attraverso l'elaborazione progressiva della cartografia del Creato, in varie evocazioni di Latini, oppure del mondo cristiano nel trattato di Giamboni. Emerge allora, è il caso di dirlo, l'importanza del *limen* e quello del *confinium*: questi due sostantivi latini tendono infatti a circoscrivere l'intera tematica nell'evocazione del mare o del corso d'acqua nell'ambito della produzione medievale. In realtà, l'indicazione dello spazio marino tende a definire indirettamente il lembo in quanto limite di uno spazio implicitamente definito ossia inteso in quanto tale. A questo punto, tornando al significato di *limen*, emergono vari significati che finiscono con l'includere una visione totalmente individuale dell'autore-locutore. In quanto inizio e fine, il *limen* indica il limite e il passaggio tra due spazi distinti. Ci troviamo allora di fronte a due insiemi, uno per il quale il mare e il fiume indicano la fine di uno spazio e, successivamente, un insieme per il quale il mare o il fiume indicano una strada, o un itinerario, visione quest'ultima più chiara per quanto riguarda il fiume, ma totalmente da definire non appena si evoca il mare. Se i sostantivi latini indicano un limite, ma anche una vicinanza, a volte molto relativa, essi implicano inoltre una traccia che indica il passaggio, in quanto i riferimenti rimangono essenzialmente terrestri, mentre l'elemento acqua impedisce un riferimento preciso alla strada da altri percorsi lungo il viaggio. Il viaggio si definisce allora tramite due punti, l'origine e la meta inizialmente ideata. La nave, la cui scia è destinata a scomparire nelle acque, si riduce all'evocazione del mezzo di trasporto usato⁵. Infine, l'evocazione marina indica un 'al di là', un'altra terra non in quanto tale, ma soprattutto in quanto terra in cui si trovano i saraceni, come appare in modo ricorrente nel trattato di Giamboni.

⁵ BRUNETTO, *Poesie*, p. 61, v. 1089: «Da questo mare si parte».

Se esaminiamo i testi, nei versi incipitari del *Tesoretto*, l'evocazione della signoria divina sull'intera superficie della Terra permette di considerare lo spazio marino come elemento creato da Dio⁶, anche se possiamo sottolineare l'uso del verbo *battere*⁷ che indica un'attività permanente dell'elemento acqueo sulla Terra, in quanto attività naturale che diventa fonte di altre visioni spesso più caotiche, anzi più violente nella produzione letteraria, se facciamo riferimento alle passioni, ad esempio, o all'effetto d'Amore sul poeta nella produzione lirica. L'effetto di Natura evocato nei vv. 191-282 ricorda questa intera produzione con:

ma lingua né scrittura
 non seria soficente
 a dir compiutamente
 le bellezze ch'avea,
 né quant'ella potea
 in aria e in terra e in mare,

⁶ Ivi, p. 5, vv. 6-8: «sì ch'a voi tutta terra | che 'l sole gira il giorno | e 'l mar batte d'intorno».

⁷ Il significato di *battere*, in riferimento ad agenti naturali come onde, vento, pioggia ecc., ossia 'toccare', 'lambire', si può reperire in vari testi medievali come la *St. de Troia e de Roma Amb.*: «Et in questo modo fo structa Cartagine molto invidiosa da lo imperio de Roma, de la quale entorno teneano le mura .xxij. m. e de onne parte li vactea le mura lo mare, se nnon per .iij. m.»; nel *Tesoro volg.*: «Or udiste come il conto divisa brevemente e apertamente le regioni della terra, e come ella è attorniata del grande mare, ch'è detto Oceano, tutto ch'e' muta nome spesse fiata, secondo li luoghi dov'egli batte. Chè primieramente quivi dov'egli batte in Arabia, si è appellato lo mare d'Arabia...»; nei *Fatti di Cesare*: «Carabisso e li suoi in quello camino videro la mastra città delli indivini, che è nelle parti d'India, là dove lo Nilo da due parti batte»; in Lancia, *Eneide volg.*: «I fati contradiano e Dio tura i piacevoli orecchi dell'uomo: siccome i venti indarno si battono la radicata quercia, con fortezza la mente d'Enea istà ferma e le lagrime si volgon vane». Riferimenti desunti dal TLIO, consultabile online, s.v. *battere*.

e 'n fare e in disfare
e 'n generar di nuovo,
o di congetto o d'ovo
o d'altra incomincianza,
ciascuna in sua sembianza⁸.

Ma Latini, nel suo lungo poema, evoca il mare per ricordare anche la creazione divina e riferirsi in tal modo alla *Genesi* (vv. 427-502)⁹, oltre a definire uno spazio attraverso il ricordo della cultura comune dell'Occidente cristiano, e opponendo l'elemento naturale ad altri, per organizzare lo spazio nel mondo così creato¹⁰. Però, quando si tratta

⁸ BRUNETTO, *Poesie*, p. 20, vv. 268-78.

⁹ *Gn* 1 1-13: «In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: "Sia la luce!". E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte. E fu sera e fu mattina: primo giorno. Dio disse: "Sia il firmamento in mezzo alle acque per separare le acque dalle acque". Dio fece il firmamento e separò le acque, che sono sotto il firmamento, dalle acque, che son sopra il firmamento. E così avvenne. Dio chiamò il firmamento cielo. E fu sera e fu mattina: secondo giorno. Dio disse: "Le acque che sono sotto il cielo, si raccolgano in un solo luogo e appaia l'asciutto". E così avvenne. Dio chiamò l'asciutto terra e la massa delle acque mare. E Dio vide che era cosa buona. E Dio disse: "La terra produca germogli, erbe che producono seme e alberi da frutto, che facciano sulla terra frutto con il seme, ciascuno secondo la sua specie". E così avvenne: la terra produsse germogli, erbe che producono seme, ciascuna secondo la propria specie e alberi che fanno ciascuno frutto con il seme, secondo la propria specie. Dio vide che era cosa buona. E fu sera e fu mattina: terzo giorno» (*La Bibbia di Gerusalemme. Antico Testamento, Il Pentateuco. Genesi*, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 1991).

¹⁰ BRUNETTO, *Poesie*, p. 28, v. 440: «ispecificò 'l mare»; e ivi, pp. 28-29, vv. 449-52: «Nella quinta giornata | sì fu da lui creata | ciascuna creatura | che nota in acqua pura».

di delimitare il mondo, incluso il mare, o l'*Ucïano*¹¹, come lo designa l'autore stesso, il riferimento diventa canonico con la topica delle Colonne d'Ercole:

là oltre, nel ponente,
 apresso questo mare,
 vidi diritto stare
 gran colonne, le quale
 vi pose, per segnale,
 Ecolès lo potente
 per mostrare a la gente
 che loco sia finata
 la terra e terminata¹².

Il riferimento classico, ancora una volta, non definisce in modo chiaro, intendiamo esplicito, una realtà fisica¹³. Come per la giustificazione dell'esistenza dell'acqua tramite il testo della *Genesis*, il riferimento diventa in questo caso l'occasione per citare una conoscenza comune, seconda *auctoritas* che conferma l'esistenza perché già evocata, citata e, finalmente, ammessa in quanto tale, senza cioè che sia necessaria la minima giustificazione scientifica, o pseudo-scientifica. Il fatto di evocare Ercole e le colonne che indicano la fine del mondo, evocare un 'al di là' posto come uno spazio fuori, un limite nello spazio e nella conoscenza

¹¹ Ivi, p. 58, v. 1030: «mare ucïano»; e ivi, p. 62, v. 1098: «mare Occïano».

¹² Ivi, p. 59, vv. 1044-52.

¹³ Possiamo comunque rilevare dall'autore la creazione divina e la separazione fatta tra i vari elementi, ivi, pp. 47-48, vv. 811-16: «Altresì tutto 'l mondo, | dal ciel fin-lo profondo, | è di quattro aulimenti | fatto, ordinamenti: | d'aria, d'acqua e di foco | e di terra in suo loco». Lo stesso si potrebbe dire rilevando la volontà di distinguere vari spazi acquei e proporre una cartografia generale del mondo conosciuto: ivi, pp. 53-60, vv. 927-1062.

tende dunque a sovrapporre due realtà intimamente legate all'uomo e alla propria capacità di evocare l'ambiente in cui egli evolve. Non sarà un caso se il riferimento classico è seguito immediatamente da quel *nostro mare*, la cui vastità è delimitata, circoscritta da terre conosciute e reperibili non solo fisicamente, ma anche dalla tradizione classica e quella scritturale. Questo 'mare limite' associato alla *perfonda Spagna* indica parallelamente un cominciamento, l'inizio

di questo nostro mare
che cerchia, ciò mi pare,
quasi lo mondo tutto¹⁴.

Fino a questo punto del racconto/presentazione di Brunetto si assiste ad una presentazione geografica, ad una cartografia succinta del mondo conosciuto e dell'esperienza umana riferite nei testi almeno sin dall'età classica fino a quella medievale. Non si tratta in quel caso dell'evocazione di un'esperienza vissuta, un'esperienza nella quale l'autore-locutore avrà esperito lo spazio da un punto di vista fisico, ma si tratterà innanzitutto di ricordare, quasi sulla falsariga della *summa*, i riferimenti geografici noti. Lo spazio marino si delinea quindi attraverso l'evocazione di vari toponimi che successivamente circoscrivono l'area di *questo nostro mare*,

di Spagna infin a Pisa
e 'n Grecia ed in Toscana
e 'n terra ciciliana
e nel Levante dritto
e in terra d'Igitto;
ver è che 'n Oriente
lo mar volta presente

¹⁴ Ivi, p. 60, vv. 1067-69.

ver lo settantrione
 per una regione
 dove lo mar non piglia
 terra che sette miglia,
 poi torna in ampiezza¹⁵.

L'*enumeratio* tende dunque a porre vari limiti da Ovest ad Oriente, così da affiancare toponimi di varia natura come Paesi, isole, regioni, città o direzioni. La logica adottata non sembra corrispondere a una rappresentazione scientifica dello spazio e appare allora un'illusione di cartografia la cui specificità si allontana ben presto dall'evocazione precisa dei toponimi¹⁶. Il richiamo dell'elemento acqueo tende anche a definire un ambiente più 'ordinario' o comunque legato all'attività umana. Il 'fiume' o il 'ruscello' sono altri limiti possibili in quanto elementi naturali che designano il limite nello spazio e che diventano inoltre un mondo racchiuso a sé stante attraverso l'evocazione dell'ambiente in cui viene indicata la vita animale.

L'indefinitezza consapevole dello spazio al di fuori dell'elemento che lo costituisce può essere rintracciata in un sonetto del *Bestiario moralizzato* dedicato alla balena: qui l'apparizione dell'animale sulla superficie del mare, in tal caso non definito, tende ad ingannare i navigatori che, contenti di avvistare terra in mezzo al mare, accostano e si accingono alle faccende quotidiane. La visione terribile che segue è quella dell'animale che sprofonda insieme agli uomini la cui prudenza è stata acciecata dalla visione iniziale:

Lo pещio che se nomina balena,
 a la fiada sopra l'acqua pare,

¹⁵ Ivi, pp. 60-61, vv. 1074-85.

¹⁶ Ivi, pp. 61-62, vv. 1093-96: «così ogn'altro mare | che per la terra pare, | di traverso e d'intorno, | si move e fa ritorno».

en semelianza d'isola terena,
là o' va quelli ch'è sopra mare.
Pigliano posa et ragolgniono alena,
conciano le cose da mangiare;
sentendo lo calore ella fera,
tucta la gente fa pericolare¹⁷.

Un altro esempio ugualmente tratto dal *Bestiario moralizzato* riguarda l'Ales. L'animale è altrettanto emblematico con una presentazione che lo situa esattamente nel *limen*, tra elemento terrestre ed elemento acqueo con un'indeterminatezza che si concretizza in un'esistenza fatta di cibi putrefatti e nell'incapacità di nuotare. In questo caso, l'indeterminazione fisica del volatile, al quale non è neppure attribuita la capacità di volare, fa eco ad una localizzazione anch'essa indeterminata, indefinita, non trattandosi né della terra propriamente detta, né dell'acqua.

Ales è ucello di mala natura:
non maggia se non carne enterlasata,
sì como si li s'avene per ventura
en canto di marina e [r]efusata.
Carognia e carne morta sì devora:
quella è la vita che fa per usata.
Non sa notare e no 'nde prende cura,
fuggie l'acqua chiara e delicata¹⁸.

Questa breve digressione dedicata al *Bestiario moralizzato* tende a illustrare una visione del mare in quanto spazio incerto, per non dire

¹⁷ *Bestiario moralizzato di Gubbio*, a cura di L. MORINI, nota introduttiva e note di F. ZAMBON, in *Bestiari tardo antichi e medievali*, a cura di F. ZAMBON, Milano, Bompiani, 2018, p. 1956, sonetto LIX, vv. 1-8.

¹⁸ Ivi, p. 1946, sonetto XLII, vv. 1-8.

inquietante, oltre che fonte di visioni terrificanti che costituiscono un serbatoio di rappresentazioni ordinarie nell'ambito della letteratura morale e didattica. Queste presentazioni, elaborate dall'anonimo poeta, si rintracciano nell'insieme della produzione italiana delle Origini. Il caso del *Libro dei Vizî e delle Virtudi* di Giamboni costituisce un esempio emblematico da questo punto di vista, in cui l'elemento acqueo indica insieme un elemento fisico, una direzione e una designazione implicite.

La designazione dell'elemento racchiude due grandi isotopi che possono essere riassunti nell'elemento quasi esclusivamente fisico dell'acqua e dello spazio acqueo in quanto designazione fisica, ovviamente, ma che permette all'autore-protagonista di indicare una direzione, un limite e un popolo sempre restando nell'ambito dell'organizzazione diegetica creata intorno al modello della *Psychomachia* di Prudenzio.

Nei primi capitoli del trattato, il mare permette di definire superficie e quantità nell'evocazione, ad esempio del «picciol fiume» e del «gran mare»¹⁹ dove l'autore, attraverso la metafora della nave, vuole sottintendere la prudenza nel navigare sul fiume in luogo di una ricerca sfrenata della ricchezza in un mare i cui riferimenti immediati sembrano scomparire di fronte ad un modello terrestre dello spazio. Un altro esempio, verso la fine del trattato, consiste nell'evocazione dell'acqua in quanto elemento in cui si compie la giustizia divina: «ucciseli e annegolli tutti per acqua»²⁰. L'elemento acqueo creato da Dio diventa così un'arma, ovvero uno strumento della giustizia di fronte alla superbia mondana. In questo capitolo, l'acqua si trasforma in elemento

¹⁹ GIAMBONI, *Il libro*, cap. V, p. 15: «E però disse Cato: “Dispregia le ricchezze, e stiatì a mente di rallegrarti del poco, perché la nave è vie piú sicura nel picciol fiume che nel gran mare”».

²⁰ Ivi, cap. LVIII, p. 94: «Per la qual cosa Dio onnipotente no li sofferse; ma ucciseli e annegolli tutti per acqua, se non fue Noè e tre suoi figliuoli, li quali troveo giusti nel mondo, ch'erano del seme d'Abel, i quali riservò per rifarne l'umana generazione, acciò che tornasse migliore, dacché di buon seme procedea».

di distruzione degli uomini che si oppongono alla potenza divina e alle virtù. In filigrana appare, in quest'ultimo esempio, l'intensità delle evocazioni e dei riferimenti. L'acqua è qui elemento di purificazione, se facciamo riferimento al battesimo, quando si esprime il savio che afferma «Chi d'infamia d'alcuna macula si sozza, molta acqua vi vuole a potersi lavare»²¹. In questo passo si può rilevare l'uso dell'aggettivo per indicare la quantità d'acqua necessaria per tornare ad una vita più consona ai principi cristiani. In un ambito analogo, si può inserire la rena del mare:

avea sí gran gente raunata che non potrebbe esser annoverata se non come le stelle del cielo o la rena del mare. (cap. XIII)

E raunò un'oste di tanta gente, che tutto 'l mondo copriano, e non potrebbe esser annoverata se non come l'arena del mare. (cap. L)

farolli multiplicare come le stelle del cielo e come l'arena del mare. (cap. LVIII)²²

La visione puntualmente iperbolica propria delle metafore ideate dall'autore è funzionale a un obiettivo chiaro: rendere l'immagine dell'arena conforme alla potenza divina. In questo modo, la volontà divina appare come riflesso di quantità innumerevoli per l'uomo, come una realtà al di là dell'umano sebbene gli elementi costitutivi rimangano riconoscibili e reperibili per il cristiano destinatario del discorso. Analogamente l'uso perifrastico per rivolgersi a Filosofia consente di proporre una visione esplicita della relazione che fa concordare l'autore-protagonista con «Fontana di sapienza»²³ regolarmente presentata in quanto «Maestra delle Virtudi», oppure «Madre delle virtù». La

²¹ Ivi, cap. XII, p. 29: «A questo considerando, un savio disse: “Chi d'infamia d'alcuna macula si sozza, molta acqua vi vuole a potersi lavare”».

²² Rispettivamente: ivi, pp. 44, 86, 95.

²³ Ivi, cap. XL, pp. 70-71.

metafora utilizzata rinforza in questo modo una visione già ben esplicita della Filosofia personificata ed accompagnatrice del personaggio nel suo *iter* verso la Fede cristiana e, progressivamente, verso le virtù. La somma di sapienza suggerita attraverso la fontana il cui flusso è inteso immediatamente come continuo, riflette anche, parallelamente, un limite che giustifica l'intero viaggio dell'autore-protagonista. Filosofia, chiamata «Madre» e «Maestra» della Fede cristiana e delle virtù, appare come «sapienza» personificata, come disciplina/personaggio originale a partire dalla quale sembrano derivare le altre.

Il mare appare in maniera costante per indicare il *limen* in cui il protagonista-autore indica la parte in cui si trova la Fede cristiana o la Fede Pagana. In questo senso gli esempi si rivelano numerosi:

De la venuta che fa di qua da mare la Fede Pagana (cap. XLVII)

Della rivinta delle terre di qua da mare che fa la Fede Cristiana
(cap. LII)

Tutte le province e' reami che di qua da mare avia conquistati (cap. LII)

Racquistata e rivinta la Fede Cristiana tutta la terra di qua da mare per
forza di battaglia (cap. LIII)

Anche ha di là da mare rei e pericolosi passi (cap. LXII)²⁴

Anche se si citano solo gli esempi in cui appare «mare» e non la variazione morfologica «oltremare» di cui si parlerà fra poco, la visione del locutore si rivela ben chiara per una cartografia ideata in modo binario e che riflette fisicamente un'organizzazione del discorso tra due parti ben distinte la cui funzione è proprio quella di opporre due fedi antagoniste. Il punto di vista di parte, quello del cristiano, trova anche un'eco ben chiara attraverso l'utilizzazione degli avverbi, degli aggettivi, dei coordinanti ecc. che indicano la direzione della visione proposta *di qua da* e *di là da* che troviamo negli esempi citati sopra.

²⁴ Ivi, pp. 82, 88, 89, 100.

Si tratta allora di designare l'altro, l'infedele e le numerose azioni organizzate intorno a questo spazio *limen* che indica la separazione fra le due fedi. Il discorso permette quindi di concretizzare l'attività dei fedeli intorno a uno spazio non definito ma posto in quanto elemento fisico tangibile e reperibile da tutti. Come appena detto, saranno altri elementi del discorso ad indicare e designare l'origine, la direzione, la provenienza, attraverso l'uso di varie locuzioni come «nelle parti di», «di qua da», oppure «la terra di», «lo passaggio» ecc. ma saranno anche le azioni dei protagonisti a rivelarsi essenziali per organizzare i movimenti intorno a questo spazio la cui evocazione si formalizza intorno alle varie attività umane: «passare», «venire», «arrivare», «fuggire», «aterare». Il mare diventa insieme *limen* che protegge e *limen* che minaccia il gruppo. L'altra parte del mare, questo «oltremare», in quanto utilizzazione metonimica e punto di partenza implicito nella visione proposta, si carica progressivamente di un insieme che tende a elaborare un isotopo specifico. Pur indicando il punto di vista di ciò che si esprime, il mare tende a delimitare lo spazio orientando lo sguardo²⁵.

L'oltremare in quanto spazio-*limen* e definizione non esplicita di uno spazio altro, al di là del mare, designa la popolazione che vive nell'altra parte includendo così implicitamente la Fede Pagana: «le

²⁵ Ivi, cap. XLV, p. 80: «E quando Maommetti si udì fare queste impromesse, essendo uomo molto mondano e di vanagloria pieno (e di Dio non avea alcun pensiero), e sentendosi scalterito de le malizie del mondo e con una bella favella e bene aconcio a queste cose, pigliò questa legge e cominciolla oltremare a predicare, acciò che la Fede Cristiana, che era a Roma a quella stagione, non se ne potesse avedere». Ivi, cap. XLVI, pp. 81-82: «Allevata e cresciuta questa Legge Pagana nelle parti d'oltremare, e creduta per legge di Dio da molta gente, i demoni di ninferno la condussero con tutto loro sforzo nel campo là ove le Virtù co li Vizi facciano le battaglie; e appellò a battaglia la Fede Cristiana» e «Ma al dassezzo perdeo la Fede Cristiana per lo grande aiuto de' dimoni, e fue cacciata di tutta la terra d'oltremare; e tutta la gente che abitava di là si convertio a quella Fede, e appellarsi Saracini».

parti d'Oltremare», «la terra d'Oltremare», «la gente d'Oltremare», sono gli elementi reperibili che contribuiscono alla costruzione di uno spazio che si cristallizza attorno alle battaglie tra la Fede Cristiana e la Fede Pagana, una diegesi elaborata attorno alla *Psychomachia*. I verbi indicano allora i movimenti all'interno di uno spazio marino la cui funzione è quella di tracciare il confine tra due entità religiose. L'autore-protagonista, nel suo percorso per la salvezza, organizza l'area che diventa progressivamente il nodo nelle relazioni tra le due Fedi designate nel trattato. La visione dualistica tra il bene e il male, tra il «di qua da» e «l'oltre» orienta lo sguardo verso un obiettivo che si realizza nelle successive battaglie e nell'egemonia che la Fede Cristiana deve ricuperare su vari territori progressivamente persi. Il mare in quanto mura, ossia protezione naturale tra due religioni antagoniste appare anche come il luogo dal quale arriva la minaccia nemica, anche se il mare costituisce una protezione indicata tramite la lontananza dell'altro, rappresenta parallelamente il mezzo con cui la minaccia si concretizza. Questa minaccia diventa realtà quando il nemico, nel nostro caso la Fede Pagana, sbarca sulle coste che appartengono alla Fede Cristiana. La visione operata fino a quel momento si rovescia con il movimento delle truppe che si diffondono sul territorio «di qua da» e non più «oltre». Questo *limen* naturale, questo *limes* (si deve intendere 'mura') include implicitamente una frontiera non solo geografica, ma anche politica e religiosa alla quale si sovrappone un limite strettamente umano, quello della conoscenza. Il mare-*limen* non definito se non attraverso la parola che lo designa e i vari contesti lessicali e sintattici che tentano di caratterizzarlo si fanno carico di due isotopi: la protezione attraverso la lontananza designata con «l'oltre» e la minaccia permanente in cui la temporalità si aggiunge all'origine stessa non caratterizzata se non attraverso lo spazio marittimo. L'ambivalenza della non definizione spinge quindi progressivamente a cogliere la volontà, espressa nelle pagine conclusive del trattato di Giamboni, di voler passare il mare per conquistare lo spazio terrestre ubicato giustappunto «oltre»:

far fare molto navilio e grande apparecchiamento per passare oltremare a racquistare la terra e la gente che di là avea perduta. (cap. LIII)
fare molto navilio e grande apparecchiamento d'aver molta gente per lo passaggio d'oltremare. (cap. LXIII)

L'intervallo marino, dopo la conquista delle terre originariamente perse si trasforma allora in possibilità di conquista, come un elemento che consentirà all'esercito della Fede Cristiana di poter ampliare la propria egemonia. Gli esempi che costellano il *Libro* di Giamboni illustrano e scandiscono ripetutamente il viaggio dell'autore-protagonista. La metafora guerriera scandisce a sua volta un discorso nel quale si tratta, per il protagonista, di incontrare la Fede cristiana e le successive virtù per salvare la propria anima, e i richiami guerrieri elaborano concretamente un piano di battaglia che rinvia al modello antico di Prudenzius. Il mare si trasforma allora in asse principale intorno al quale ruotano le battaglie e le conquiste fino alla vittoria definitiva della Fede Cristiana. Quando si esamina il testo, ci si rende conto che il mare diventa il centro delle rivalità tra le due fazioni. Il campo lessicale guerriero si rovescia gradualmente da un campo di battaglia all'altro, dalla Fede Pagana fino ad allora vincitrice delle conquiste e delle guerre passate, alla Fede Cristiana decisa, in un primo tempo, a riconquistare i territori persi. Sarà allora, la moltiplicazione delle vittorie che porterà a considerare la possibilità di una conquista più ampia «oltre mare», proprio là dove si trova la Fede Pagana.

Ma al dassetto perdeo la Fede Cristiana per lo grande aiuto de' demoni, e fue cacciata di tutta la terra d'oltremare; e tutta la gente che abitava di là si convertio a quella Fede, e appellarsi Saracini. (cap. XLVI)

De la venuta che fa di qua da mare la Fede Pagana (cap. XLVII)
Vinta la Fede Pagana tutta la terra d'oltremare e convertito a sua legge tutte le genti, colse baldanza sopra la Fede Cristiana; e fece fare molto

navilio, e passò il mare, e venne di qua con grandissimo stuolo di gente, e arrivò ne le parti di Cicilia. (cap. XLVII)²⁶

La constatazione delle sconfitte della Fede Cristiana si sovrappone ad un'altra constatazione, relativa alla pratica della Fede, eco diretta della situazione personale dell'autore-protagonista il cui viaggio gli deve consentire di salvarsi da una morte fisica, simbolo della perdita dell'anima di fronte all'erranza. Il procedimento della Fede Cristiana, sotto l'influsso diretto voluto da Dio, consiste nell'adunata dell'esercito e nella preparazione della battaglia, metafora delle anime perse che devono tornare nel girone della Fede cristiana, radunarsi anch'esse per renderla più forte e rinforzarla con un numero crescente. L'oste *raunata e cresciuta*:

[r]aunata l'oste della Fede Cristiana, e cresciuta molto per li amici che trassero d'ogni parte per atarla. (cap. L)

raunò un'oste di tanta gente, che tutto 'l mondo copriano, e non potrebbe esser annoverata se non come l'arena del mare. (cap. L)²⁷

La finalit , successivamente di riconquista e di conquista, si cristallizza nello spazio marino in quanto, come gi  detto, origine geografica del male che deve essere combattuto e vinto e, successivamente, in quanto destinazione per la conquista. Il mare-*limen* appare allora come il luogo intorno al quale si svolge un'azione militare intesa come l'espressione della fede dei cristiani.

Attraverso questi pochi esempi, tratti dal *Tesoretto*, dal *Bestiario moralizzato* e dal *Libro de' vizii e delle virtudi*, il mare appare un elemento inquietante. Insieme confine e spazio in s , la visione proposta riflette quella di una conoscenza da elaborare e una visione da completare. Lo

²⁶ Ivi, p. 82.

²⁷ Ivi, p. 68.

sguardo dell'uomo diventa allora il vettore attraverso il quale l'elemento acqueo tende a delineare una cartografia mutevole e rappresentativa di attività varie e, talvolta, confuse. Come detto in precedenza, la specificità di un elemento instabile, anzi l'impossibilità di caratterizzare in modo stabile un elemento nei confronti del quale definirsi in quanto individuo diventa problematico, dà luogo a metafore che illustrano la situazione di uno stato umano nel momento in cui esso non si può gestire in modo stabile, per non dire definitivo. I sentimenti e le passioni umane si trasformano in una tempesta marina e il mare stesso, in quanto spazio, costituisce allora la fonte di un pericolo che si concretizza, ad esempio, con l'arrivo del nemico. Il mare-*limen* si manifesta inoltre in quanto area nella quale l'attività umana può organizzarsi e costituire uno spazio le cui dimensioni possono rivelarsi rassicuranti, come se si trattasse di spostare un limite perché esso non può essere gestito *in toto*. Infine, tale elemento appare in quanto rappresentazione del limite geografico del mondo fino ad allora conosciuto e reperito.

«Not unlike the waves»: appunti sul mare nella poesia italiana del '200 e altrove

Michele Piciocco

Il contributo analizza alcuni esempi lirici duecenteschi nei quali compare la metafora del mare d'amore, in relazione a testi cronologicamente precedenti considerati esemplificativi dello sviluppo e del perfezionamento della metafora marina.

*

The paper analyses selected examples in medieval lyric poetry that present the metaphor of the 'sea of love', by putting them in relation to previous texts that are considered as models for the development of the marine metaphor itself.

*E via, dentro i flutti cavi
di tenebra – cadenzato, ricurvo –
senza far motto, senza scia –
come affonda un vascello.
(Marina Cvetaeva, Poema della fine)**

* La citazione in esergo è tratta da M. CVETAeva, *Sette poemi*, a cura di P. FERRETTI, Torino, Einaudi, 2019.

Nel presente contributo farò alcune considerazioni sull'impiego della metafora marina nella poesia d'amore¹ del '200 in prospettiva diacronica, tenendo dunque in considerazione lo sviluppo che il motivo ha subito nel corso dei secoli, fino al periodo che qui interessa, come se le occorrenze duecentesche della metafora fossero – per riprendere un'immagine proposta nella prefazione di un grande classico della storiografia marina² – onde di superficie, mosse da movimenti sottomarini che sono rappresentati da testi cronologicamente precedenti³.

Si potrebbe subito obiettare che una simile rassegna non brilli di certo per originalità, data la presenza di contributi eccellenti sull'argomento⁴, rispetto ai quali le mie considerazioni intendono però porsi in

¹ Ma non solo. Vd. più avanti n. 19.

² Vd. F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1994.

³ Si ricorda da subito che nella lirica italiana del '200 è sempre un mare generico e non identificato, con due sole eccezioni rappresentate da due zeppe: in PALLAMIDESSE BELLINDOTE (in tenzone con Monte Andrea), *La pena ch'aggio cresce e non menova* 3 («mar di Genova») e in GALLETTO PISANO, *Inn-Alta-Donna ò mizo mia 'ntendansa* 32 («mar di Seccelia»).

⁴ Fondamentali risultano la monografia A. PULEGA, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia, 1989 e S. GUIDA e F. LATELLA, *Il mare come dimensione metaforica nella letteratura italiana del Due e Trecento*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di A. FASSÒ, L. FORMISANO, M. MANCINI, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 363-85. Si aggiungano, come punto di partenza generale, E. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo Latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 147-50; per l'area galloromanza, G. ZAGANELLI, *Navigatio medievale*, in *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli (13-16 settembre 2004)*, Roma, Salerno editrice, 2006, pp. 75-91; per la lirica galego-portoghese (in rapporto con quella italiana), P. LARSON, *Da un mare all'altro*, in *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, a cura di M. BREA e S. L. MARTÍNÉZ-MORAS, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para investigación en humanidades, 2010, pp. 75-90; infine, per un'analisi che coinvolga anche il piano formale delle rime, F. BEGGIATO,

una diversa ottica. In questi contributi, infatti, per quel che riguarda le rappresentazioni metaforiche marine, si tende a separare i testi di argomento etico-religioso da quelli di argomento amoroso⁵. Questa opposizione troppo netta, tuttavia, non mi sembra applicabile, data la pervasività della religione in tutti gli aspetti della vita medievale, ai prodotti letterari del periodo: come si vedrà meglio nell'ultimo esempio proposto in queste pagine, l'impressione è che anche per le metafore marine gli autori di lirica attingano da opere etico-religiose, neutralizzandone però il portato educativo e ricontestualizzando le immagini al contesto amoroso (è lo stesso procedimento che avviene, per fare un esempio, con le immagini da bestiario)⁶.

È necessaria ancora una precisazione. Ho parlato in apertura di sviluppo delle rappresentazioni metaforiche marine in prospettiva storica, ma ricostruire in maniera precisa la storia dell'immagine è pressoché impossibile, data la condizione, per così dire, di arrivo della letteratura medievale, della quale sono sopravvissuti e giunti fino a noi solo i rottami di un ampio naufragio⁷; questo significa che la presenza in questo

Percorso di un vettore tematico, in Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone. Atti del convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. COLUCCIA e R. GUALDO, Galatina, Congedo, 1999, pp. 155-66.

⁵Vd. GUIDA-LATELLA, *Il mare*, p. 379, dove si afferma che il regesto di testi proposto «è intenzionalmente limitato all'elencazione dei passi in cui s'incontra la metaforizzazione del mare nel senso etico-religioso [...] rimangono fuori dall'esemplificazione i contesti in cui compare l'immagine del mare in una arco figurativo diverso», indicando il contesto erotico tra gli esclusi.

⁶Per un ulteriore esempio di secolarizzazione di contenuti religiosi in poesia, vd. C. GIUNTA, *Generi non letterari e poesia delle origini, in Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi (Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002), a cura di F. BRUGNOLO e G. PERON, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 239-56, pp. 243-44.*

⁷È la bella immagine di Ezio Franceschini ricordata in M. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e su Dante*, Torino, Einaudi, 2003, p. 10.

contributo di alcuni testi rispetto ad altri non implica che tra essi vi sia discendenza diretta: sono presenti qui solo come testi esemplari di una grande fortuna della metafora su un periodo piuttosto lungo (vale, anzi, il principio dell'interscambiabilità, potendo essere sostituiti da altrettanti testi che contengono simili metafore).

Quanto affermato finora, del resto, si applica perfettamente a una delle prime associazioni tra il mare e l'amore in un testo letterario in lingua romanza, che è talmente perfetta da sembrare piuttosto il punto di arrivo di una tradizione irrimediabilmente perduta; mi riferisco al cosiddetto frammento *Carlisle* del *Tristan* di Thomas. Qui, durante il viaggio che porta Isotta, scortata da Tristano, in Cornovaglia, i due bevono il celebre filtro d'amore, e Isotta comincia a sentirsi male; quelli che, tuttavia, sembrano i sintomi di un banale mal di mare si trasformano nel giro di pochi versi, anche attraverso l'uso di giochi fonosimbolici, in spie inequivocabili del male d'amore (vv. 41-70, i corsivi sono presenti nell'edizione)⁸:

Merveille est k'om *lamer* ne het
que si amer mal en mer set,
e que l'anguisse est si amere!
Si je une foiz fors en ere,
ja nenteroie, ce quit».
Tristran ad noté chescun dit,
mes ele l'ad issi forsveé
par «*lamer*» que ele ad tant changee
que ne set si cele dolur
ad de la mer ou de l'amur,

⁸ Cito da "*Tristano e Isotta*" di Thomas, revisione del testo, traduzione e note a cura di F. GAMBINO, Modena, Mucchi, 2014. Sul brano si veda anche G.J. BRAULT, *Lamer, l'amer, la mer: la scène des aveux dans le "Tristan" de Thomas à la lumière du Fragment de Carlisle*, in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, a cura di J.C. FAUCON, A. LABBÉ, D. QUÉRUEL, 2 voll., Paris, Champion, 1998, vol. I, pp. 215-26.

ou s'ele dit «amer» de «la mer»
 ou pur «l'amur» diët «amer».
 Pur la dotance qu'il sent,
 demande si l'a[mur li] prent
 ou si ja grante ou s'el s'[a]st[ient].

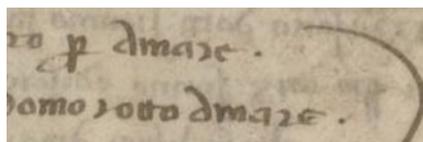
[...]

Ysolt dit: «Cel mal que je sent
 est amer, mes ne put nient:
 mon quer angoisse e pris le tient.
 E tel amer de l'*amer* vient:
 Prist puis que [je çäen]z entray».
 Tristan respont: «Autretel ay:
 ly miens mals est del vostre estrait.
 L'anguisse mon quer amer fait,
 si ne sent pas le mal amer;
 Ne il ne revient pas de la mer,
 mes d'amer ay ceste dolur,
 e en la mer m'est pris l'amur⁹».

Questi versi sono interessanti per almeno due ragioni. In primo luogo perché in essi è possibile vedere in atto la trasformazione del mare da elemento diegetico e fisico a luogo metaforico; poi perché qui si rivela già pienamente il gusto per il fortunato bisticcio, tra l'*amare*, l'*amore*,

⁹ A conferma della precoce e grande fortuna del brano di Thomas, andrà ricordato che può vantare un'illustre ripresa da parte di Chretien de Troyes nel *Cligés* 549-52: «Mes la mers l'angingne et deçoit | si qu'an la mer l'amor ne voit, | qu'an la mer sont, et d'amer vient, | et s'est amers li max ques tient» (si cita da CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, a cura di S. BIANCHINI, Roma, Carocci, 2012; sul rapporto tra i due brani vd. G. PERROTTA, «C'est costume d'amur de joie avoir après dolur». *La fenomenologia amorosa in alcuni passi del "Tristan" e del "Cligés"*, «Interfaces. A journal of Medieval European Literatures», 2 (2016), pp. 164-88, pp. 165-76.

il *mare*, e l'*amaro*, che secondo Paratore deriverebbe addirittura da un giro di versi del *Miles Gloriosus* di Plauto¹⁰, e che forse abbisogna di un supplemento di indagine; studiando a livello semantico e formale il parallelismo tra mare e amore, infatti, bisogna sempre sforzarsi di immaginare in che modo un lettore del Medioevo avesse accesso materialmente alla metafora; viene allora il dubbio che alla sua fortuna abbia contribuito in maniera importante anche la modalità medievale della *scriptio continua*, come se l'equivalenza tra l'amare e il mare avesse una prima consistenza già a livello iconografico, dovuta all'ambiguità prodotta dalla scrittura, come si vede in questo esempio che traggo dal celebre manoscritto Vaticano Latino 3793 della Biblioteca Apostolica Vaticana (c. 138r)¹¹:



Con la menzione del grande manoscritto di poesia italiana antica, possiamo passare a questo punto all'ambito lirico, ricordando intanto che nell'antecedente più prossimo alla poesia italiana, quella gallo-romanza, il mare d'amore è già ben rappresentato¹². Quanto all'area

¹⁰ Vd. E. PARATORE, *Da Plauto al "Mare amoroso"*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 7 (1965), pp. 825-60.

¹¹ L'immagine è relativa ai vv. 10-12 di *Imparo - m'è pervenire a l'amore* «ch'Adamo - fu 'ngannato per amare; | me sono amare - tutte gioie, se amo; | com' pesce ad amo - od omo rotto a mare» (si cita da CHIARO DAVANZATI, *Rime*, a cura di A. MENICETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965). Incontreremo la metafora del pesce che abocca all'amo più avanti.

¹² La citazione spetta, per priorità cronologica, a BERNART DE VENTADORN, *Tant ai mo cor ple de joya* 37-40, nella variante del marinaio in balia delle onde «Eu n'ai

italiana, benché molti esempi della lirica ivi prodotta, proponano l'immagine del mare in tempesta, è possibile applicare un'ulteriore distinzione, in base al modo con il quale il contenuto è prodotto; in un primo gruppo l'immagine è trattata secondo un procedimento comparativo; l'autore quindi, a causa dei tormenti amorosi¹³, paragona sé o il suo cuore a una nave in tempesta, oppure direttamente al mare in tempesta o alle onde che sferzano l'acqua, infine a un uomo caduto in mare: i passi appartenenti a questa categoria sono facilmente riconoscibili tramite gli elementi caratteristici della frase comparativa. Vediamone qualche esempio¹⁴:

ch'Amor mi sbatte e smena, che no abento,
 sì come vento – smena nave in onda.
 (Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente m'ài menato* 63-64)

A ciò non poso,
 tempesto sì come mare.
 (Petri Morovelli, *S'a la mia donna piacesse* 27-28)

la bon' esperansa; | mas petit m'aonda, | c'atressi-m ten en balansa | com la naus en l'onda» (si cita da BERNART DE VENTADORN, *Seine lieder*, a cura di C. APPEL, Halle, Niemeyer, 1915). Va ricordato che all'interno della stessa stanza vi è anche un riferimento alla leggenda di Tristano e Isotta, cfr. vv. 45-48 «Plus trac pena d'amor, | de Tristan l'amador, | que-n sofri manhta dolor | per Izeut la blonda». Sull'uso dell'immagine nella lirica occitanica si veda O. SCARPATI, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitanica*, Roma, Viella, 2008, pp. 154-60.

¹³ Ma non solo: la metafora ricorre anche nelle canzoni di Monte sul denaro e la povertà, cfr. *Ahimè lasso, perché a figura d'omo* 62-63 «così m'avvien com' tempestata nave, | ch'ogni vento l'è 'ncontro [...]».

¹⁴ Dove non esplicitato, si intende che le citazioni di poeti del '200 sono prese da *I poeti della scuola siciliana*, a cura di R. ANTONELLI, C. DI GIROLAMO, R. COLUCCIA, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008.

e non veggio per arte ove possa campare:
con' quel che cade al mare,
che non ha sostegno né ritenensa.
(Bonagiunta Orbicciani, *Tal è la fiamma e 'l foco* 14-16)¹⁵

Un secondo gruppo è invece costituito da esempi che trattano l'immagine marina secondo un procedimento che potremmo definire allegorico, senza il ricorso a comparazioni: in tal modo, per esempio, l'autore non si paragona più a un uomo caduto in mare, ma si rappresenta direttamente in balia della tempesta. Tale modalità è più vicina, come vedremo, alle strategie di rappresentazione della Bibbia:

Lo vostr'amor che m'ave
in mare tempestoso
(Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio* 49-50)

e di' che 'n mare frango malamente,
ma contro a tempo spanno,
ch'al dritto porto non posso tenere
(Brunetto Latini, *S'eo son distretto innamoratamente* 44-46)

così m'èste avenuto
a me, che sono stato in uno mare tempestato
(Paolo Zoppo, *La gran nobilitate* 23-24)¹⁶

Vanno poi prese in considerazione le occorrenze positive, certamente minoritarie rispetto a quelle citate, e comunque ad esse strettamente

¹⁵ Si cita da BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA, *Rime*, a cura di A. MENICETTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012.

¹⁶ Mancando ancora un'edizione, si cita dalle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di D'A.S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

legate, come l'arrivo nel porto dopo una navigazione insidiosa (un motivo desunto dalla tradizione cristiana¹⁷ e poi ripreso da Andrea Cappelano che ne laicizza il contenuto)¹⁸:

e prendo porto là ove si riposa
lo meo core al vostro insegnamento
(Pier della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza* 31-32)

Eo disiando pensaimi morire:
ventura m' à condotto a sì bon porto
che tut[t]e le mie pene in gioi' rinfresca
(Bonagiunta Orbicciani, *Dev'omo a la fortun' a bon corag[gl]io* 12-14)

Lo sofferir m' à condotto a bon porto
(Inghilfredi, *Audite forte cosa che m'avenne* 37)

I' son per soferenza [...]
del mi' disio venuto a dolce porto
(Amico di Dante, *Poi ch'ad Amore piace* 49, 51)

¹⁷ È per esempio una metafora frequente per indicare il ruolo salvifico della chiesa, cfr. AMBROGIO, *De patriarchis* V 27: «si qui tempestatibus acti gravibus ad portum confugere velint, praesto sit ecclesia tamquam portus salutis, quae expansis brachiis in gremium tranquillitatis suae vocet periclitantes locum fidae stationis ostendens». Dove non specificato, le citazioni di autori cristiani si intendono prese dalla *Patrologia latina* del Migne.

¹⁸ Cfr. ANDREA CAPPELLANO, *De amore* I 4 «Hoc ergo tuo pectori volo semper esse affixum, Gualteri amice, quod si tali amor libramine uteretur ut nautas suos post multarum procellarum inundationem in quietis semper portum deduceret, me suae servitutis perpetuo vinculis obligarem» (si cita da ANDREAE CAPELLANI *Regii Francorum De Amore libri tres*, a cura di E. TROJEL, Monaco, Verlag, 1972, rist. anast. dell'edizione del 1892).

Un'ulteriore declinazione positiva del motivo riguarda la navigazione assistita grazie alla luce della stella polare, da intendersi come epifania dell'effetto salvifico della donna, che può forse essere connessa alla raffigurazione mariana¹⁹:

Sì come i marinar' guida la stella,
che per lei ciascun prende suo viaggio;
e chi per sua follia si parte d'ella
raddoppia tostamente suo dannaggio,
la mia dritta lumera qual è, quella

¹⁹ Cfr. BONAVENTURA, *Sermones de diversis* II 39 10: «Principalis interpretatio Mariae est stella maris [...]. Virgo gloriosa est stella maris purificans eos qui sunt in mari huius mundi, illuminans et perficiens» (si cita da SAINT BONAVENTURE, *Sermons de diversis*, a cura di J.G. BOUGEROL, 2 voll., Parigi, Les éditions franciscaines, 1993). Va altresì ricordato che il tema è già presente nella lirica provenzale, per cui cfr. SORDELLO, *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens* 17-19: «E puyz guida-l ferm'estela luzens | las naus que van perillan per la mar, | ben degra mi cil, qi-l sembla, guidar» (citato da SORDELLO, *Le poesie*, a cura di M. BONI, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1954). È infine interessante rilevare che i due campi metaforici del porto e della stella polare sono utilizzati anche nella pubblicistica e nella poesia politica del tempo: ricorrono infatti in una poesia politica di Monte Andrea in cui la stella è, come detto esplicitamente, Carlo D'Angiò, che è allo stesso tempo stella polare e nocchiero dell'umanità (cfr. *Quale nocchiero vuole essere a porto* 7-9: «così la stella e lo nocchier ci è porto | in terra, che ne guidi a buono porto: | e quell'è Carlo! [...]»). Per il principio di stretta correlazione tra la poesia e generi non lirici nel Medioevo le immagini sono presenti anche in testi di propaganda politica, come nell'*Adhortatio* di Pietro da Prezza, che è un discorso di militanza politica rivolto a Federico da Meissen, al quale si chiede di vendicare la morte di Corradino, suo lontano cugino (cfr. capitolo XIX: «ad te, levatis in altum velis cunctorum rates fidelium navigant iuncunctanter, tu stella maris fulgida! Dirigis oberrantes, tu portus salutis omnibus in tempestatibus procellarum!», il testo si può leggere in G. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi ed inediti*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1868, II, pp. 687-700).

che guida in terra me e 'l mi' coraggio?
 Voi gentile ed amorosa pulzella
 (Monte Andrea, *Si come i marinar' 1-7*)²⁰

poi sono acconcio di mirar di quella
 che guida gl[i] amador come la stella
 face la nave; ed è al mio parere,
 più dritta la sua guida e naturale,
 da ppoi ched è la donna che più vale
 (Amico di Dante, *La gioven donna cui appello Amore 24-28*)²¹

Se ci interrogassimo a questo punto sulla sua origine, dovremmo dire che, come molti motivi caratteristici della lirica del '200, quello marino è costituito da una sintesi delle immagini provenienti da due grandi tradizioni culturali cruciali, quella latina e quella biblica (alla quale vanno pure associate, nella costruzione complessiva del significato, l'esegetica biblica e la patristica). Il punto di partenza è quello che si può definire il grado zero della metafora, ovvero la vita come *mare/navigazione*, qui rappresentato da un bel brano della consolatoria seneciana a Polibio, nel quale il mare già contiene in nuce quel carattere di luogo insidioso che poi sarà caratteristico degli esempi successivi. In particolare, Seneca descrive gli uomini come in totale e caotica balia del mare della vita (Sen. *Consolatio ad Polybium 6*)²²:

²⁰ Le rime di Monte sono citate da M. PICIOCCO, *Monte Andrea. Poesie. Edizione critica con commento*, tesi di dottorato, XXIX ciclo, "Alma Mater Studiorum"-Università di Bologna, a. a. 2017-2018 (tutor G. Brunetti).

²¹ Citata da *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto "Amico di Dante"*, a cura di I. MAFFIA SCARIATI, Padova, Antenore, 2002.

²² Per il mare in Seneca si veda F.R. BERNO, "Naufragar m'è dolce in questo mare". *Filosofi e naufraghi da Lucrezio a Seneca (e Petronio)*, «Maia. Rivista quadrimestrale di letterature classiche», 67 (2015), pp. 282-97, pp. 287-96, molto utile anche per quel che riguarda la bibliografia progressa sull'argomento.

in hoc profundum inquietumque proiecti mare, alternis aestibus reciprocum et modo allevans nos subitis incrementis, modo maioribus damnis deferens adsidueque iactans, numquam stabili consistimus loco, pendemus et fluctuamur et alter in alterum illidimur et aliquando naufragium facimus, semper timemus.

Certamente, anche l'associazione tra l'amore e il mare è già ben collaudata in epoca latina, e in particolare presso gli autori di lirica; né questo può stupirci più di tanto, visto che la connessione tematica è giustificata anche a livello teogonico: secondo il mito, Venere nacque, infatti, dai moti originati quando Crono gettò in mare le viscere del padre Urano²³. Qualche esempio:

O ego ne possim tales sentire dolores,
quam mallet in gelidis montibus esse lapis,
stare vel insanis cautes obnoxia ventis,
naufraga quam vasti tunderet unda maris!
(Tib. *Elegie* II 4 8-10)

Idem non frustra ventosas addidit alas,
fecit et humano corde volare deum:
scilicet alterna quoniam iactamur in unda
nostraque non ullis permanet aura locis.
(Prop. *Elegie* II 12 5-8)

Nam desunt vires ad me mihi iusque regendum;
auferor, ut rapida concita puppis aqua.
(Ov. *Amores* II 4 7-8)²⁴

²³Viene ricordato, per esempio, da Tib. *El.* I 2 41-42: «nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam, | is Venerem e rapido sentiet esse mari».

²⁴Le metafore marine, come ovvio, sono recepite anche dalla poesia mediolatina,

Se gli elementi di continuità tra lirica del '200 e la letteratura latina sono ben studiati, risultano meno indagate le suggestioni provenienti dalla Bibbia nello sviluppo dell'immagine²⁵. Il ruolo biblico in questo processo, tuttavia, appare fondamentale, dal momento che introduce, per così dire, una propria specializzazione semantica: se gli esempi latini sono incentrati maggiormente sulla forza cinetica dei movimenti del mare, nel proporre le sue immagini marine, la Bibbia sottolinea soprattutto il senso di solitudine e angoscia provato dall'uomo a contatto con qualcosa di più grande di lui (d'altra parte il controllo del mare è esclusiva prerogativa divina)²⁶. Le occorrenze marine bibliche sono

cfr. per esempio *Carmina Burana*, 108 2a: «Sicut | navicula | levis in equore, | dum caret ancore | subsidio, | contrario | flatu concussa fluitat: | sic agitat | sic turbine sollicitat | me dubio | hinc Amor, inde ratio», che presenta l'immagine della nave in mare come metafora della volubilità dell'innamorato. Il motivo è trattato anche in testi di carattere, per così dire, esistenziale, cfr. ARCHIPOETA, *Estuans intrinsecus* 9: «Feror ego veluti sine nauta navis» e ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia* I 99-102: «Obruor oceano sevisque reverberor undis, | nesciet hinc reditum mersa carina suum. | Decidit in cautes incauta carina, procellas | sustinet innumera invidiosa ratis» (il primo passo si può leggere in *Carmina Burana*, a cura di P. ROSSI, Milano, Bompiani, 2002, mentre l'*Estuans intrinsecus* in *Poesia latina medievale*, a cura di G. VECCHI, Parma, Guanda, 1959. Quanto ad Arrigo da Settimello è disponibile la ricca edizione ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, edizione critica, traduzione e commento a cura di C. FOSSATI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011).

²⁵ Così, per fare un esempio, nella nota ai vv. 50 e seguenti di *Madonna dir vo voglio* di Giacomo da Lentini, nota che serve da base – essendo la prima a trattare l'argomento – per tutte le occorrenze successive dei tre volumi dei *Poeti della Scuola siciliana*, si legge che la metafora del naufragio è «tema già classico e poi trobadorico» (*Poeti della scuola siciliana*, vol. I, p. 31) senza alcun accenno all'apporto biblico. Il discorso è comunque generale, perché il testo sacro si rivela davvero un calderone di motivi e formule che nel XIII secolo si trovano impiegate in ambito lirico.

²⁶ Cfr. *Ger* 31 35 «haec dicit Dominus [...] qui turbat mare et sonant fluctus eius Dominus exercitum nomen illi».

oltre trecento e in accezione fortemente negativa²⁷; leggiamo qualche esempio che pare utile connettere con le rappresentazioni offerte nella lirica duecentesca. Il primo, più scontato, perché ha funzionato da archetipo per molte scene letterarie marine, è tratto dal libro di Giona e presenta il protagonista, quale allegoria dell'intera umanità, scagliato nel mare da Dio per punizione: «proiecisti me in profundum corde maris et flumen circumdedit me; | omnes gurgites tui et fluctus tui super me transierunt» (*Gio* 2 4). Il passo appena letto può essere agilmente messo a confronto con alcuni esempi lirici, nei quali l'azione, stavolta compiuta da Amore, è pressoché identica:

Lo vostro amor che m'ave
in mar tempestoso
(Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio* 49-50)

[...] in mar tempestoso messo m'ave
(Monte Andrea, *Abi Deo merzé* 41)

per voi m'à messo, bella, Amore in mare
(Percivalle Doria, *Come lo giorno quand'è dal maitino* 36)

Un secondo passo biblico che può essere utile leggere è tratto dal libro dei salmi; qui sono descritte nello stesso tempo l'angoscia dei marinai in tempesta e la gioia per essere scampati alla furia del mare, arrivando nel porto, cioè i due poli tematici che, come si è visto prima, sono frequentati dagli autori del '200:

²⁷ Basti pensare che uno dei segnali che accompagneranno la fine dell'Anticristo nell'Apocalisse è proprio la scomparsa del mare (*Ap* 21 1 «et vidi caelum novum et terram novam primum enim caelum et prima terra abiit et mare iam non est»).

Ipsi viderunt opera Domini et mirabilia eius in profundo;
dixit et surrexit ventus tempestatis et elevavit gurgites eius;
ascendunt in caelum et descendunt in abyssos; anima eorum in afflictione consumitur.]
[...] clamabunt autem ad Dominum in tribulatione sua et de angustia educet eos;]
statuet turbinem in tranquillitatem et silebunt fluctus eius;
laetabuntur quoniam quieverunt et deducet eos ad portum quem voluerunt.]
(*Sal* 106 24-26, 28-30)

Va anche ricordato che, già dagli inizi del XIII secolo, il lettore medievale trovava la decodificazione della tempesta di questo passo come tentazione per qualcosa di terreno già inglobata all'interno del testo biblico nella *Glossa ordinaria*, nella quale si mette in chiaro che in questi versetti il mare debba essere inteso come *mare saeculi*²⁸. È proprio con l'esegesi biblica, d'altra parte, che l'immagine del mare si perfeziona e assesta, non già a indicare la vita intera, ma solo un certo tipo di vita, quello legato pericolosamente alle passioni terrene. Così per esempio va letta l'immagine marina proposta da S. Agostino nel suo commento al salmo 64:

mare enim in figura dicitur saeculum hoc, salsitate amarum, procellis turbulentum, ubi homines cupiditatibus perversis et pravis facti sunt velut pisces invicem se devorantes. Adtendite mare malum, mare ama-

²⁸ Cfr. *Bibliorum sacrorum cum glossa ordinaria iam ante quidem a Strabo Fulgensi collecta*, Venezia, 1603, vol. III, p. 1267. Della *Glossa* è disponibile in rete anche l'utile edizione digitale *Glossae Scripturae Sacrae-electronicae (Gloss-e)*, raggiungibile all'indirizzo <http://gloss-e.irht.cnrs.fr/index.php> Per la storia dell'esegesi biblica nel Basso Medioevo si veda *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di G. CREMASCOLI e C. LEONARDI, Bologna, Edizioni dehoniane, 1996, pp. 217-306.

rum, fluctibus saevum: attendite qualibus hominibus plenum sit.
(Agostino, *Enarrationes in psalmos* 64 9)²⁹

Definitivamente orientato all'interpretazione del mare come simbolo della lussuria è il prossimo passo di Cesario di Arles che contiene molti degli elementi che abbiamo visto citati nei poeti del '200:

Unde vos frequenter ammonui, fratres carissimi, iterum atque iterum ammonéo et contestor, ut qui se cognoscit de litore continentiae tempestate libidinis in pelago luxuriae fuisse iactatum, et castitatis incurrisse naufragium, peccatorum confessionem velut tabulam fractae navis velociter adprehendat: ut per ipsam de abyssu ac profundo luxuriae possit evadere, et ad portum penitentiae pervenire, ubi iam tutiori loco spei anchoram figere et salutem perditam valeat reparare.
(Cesario di Arles, *Sermones* LXVI 1)³⁰

C'è ancora un altro fortunato campo metaforico in relazione all'acqua marina in cui è evidente questo processo di specializzazione del significato, quello dell'uomo pesce che abbozza all'amo della donna e dell'amore:

sì m'ài preso como lo pesce a l'amo
(Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima* 135)

Amor m'ài preso come il pesce a l'amo.
(Percivalle Doria, *Amore m'ave priso* 24)

²⁹ Si cita da SANT'AGOSTINO, *Commento ai salmi*, a cura di M. SIMONETTI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1998.

³⁰ Testo in *Sancti Caesarii Arelatensis Sermones*, a cura di G. MORIN, Turnholt, Brepols, 1953. Per una panoramica del tema del mare nei testi patristici si veda A.V. NAZZARO, *Il mare nella letteratura patristica*, in *La letteratura del mare*, pp. 93-112.

Si come 'l pescio al lasso
 ch'è prezo a falsa parte
 son quei ch'a 'mar s'adanno
 (Lunardo del Guallacca, *Si come 'l pescio al lasso* 1-3)

[...] più che 'l pesce a l'amo,
 Amore m'à in balia
 (Monte Andrea, *Nel core aggio un foco* 19-20)

L'antecedente più vicino è ancora una volta rappresentato dalla lirica provenzale³¹, mentre per quello cronologicamente più lontano si può tornare indietro di nuovo a Plauto³². Lo sviluppo successivo di questa metafora è piuttosto noto. Il primo a suggerire una vaga connessione tra l'amore e l'attrezzo da pesca è senz'altro Isidoro da Siviglia: in un famoso passaggio delle *Etimologie*, il vescovo lega le etimologie di *Amator* ad *Amico*, a sua volta associato etimologicamente all'amo da pesca³³. La connessione sarà, invece, definitivamente istituzionalizzata in chiave amorosa in un passo del *De Amore*, in cui si dice che, come il

³¹ Cfr. BERNART DE VENTADORN, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* 8-10: «Aissi co-l peis qui s'eclairss'el cadorn | e no-n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, | m'eslaissei eu vas trop amar un jorn».

³² Cfr. Pl. *Truculentus* 30-35: «quasi in piscinam rete qui iaculum parat, | quando abiit rete pessum, adducit lineam; | si inierit rete piscis, ne effugiat cavet: | dum huc dum illuc rete circumvortit, impedit | piscis usque adeo donicum eduxit foras | ibidemst amator [...]». I pesci plautini, in verità, cadono nelle reti, senza abboccare all'amo, ma il parallelo tra i pesci e gli uomini innamorati è già pienamente costituito.

³³ Cfr. *Etymologiarum sive Originum libri X* 3-5 «Amicus, per derivationem, quasi animi custos. Dicitur autem proprie: amator turpitudinis, quia amore torquetur libidinis: amicus ab hamo, id est, a catena caritatis» (il testo si può leggere in ISIDORO DA SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. VALASTRO CANALE, Torino, UTET, 2006).

bravo pescatore si ingegna per attrarre all'amo i pesci, così l'innamorato vorrebbe attrarre in tutti modi l'oggetto del suo desiderio:

Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi. Nam qui amat captus est cupidinis vinculis aliumque desiderat suo capere hamo. Sicut enim piscator astutus suis conatur cibiculis attrahere pisces et ipsos sui hami capere unco, ita vero captus amore suis nititur alium attrahere blandimentis, totisque nisibus instat duo diversa quodam incorporali vinculo corda unire, vel unita semper coniuncta servare.

(Andrea Cappellano, *De amore* I 3)

Anche in questo caso, però, vale la pena riflettere sul ruolo della Bibbia nella definizione dell'immagine, che del resto ha una sua centralità nello stesso testo sacro³⁴. C'è in effetti un passo che attira l'attenzione su questo versante, giacché contiene tutti gli elementi dell'equivalenza tra uomini e pesci. Si tratta di un passaggio del libro di Abacuc in cui si raffigura proprio un generico oppressore che pesca gli uomini per farne il suo pasto: *Ab.* 1 14-15 «et facies homines quasi pisces maris et quasi reptile non habens principem: totum in hamo sublevavit, traxit illud in sagena sua et congregavit in rete suo»³⁵. Il pescatore, secondo la tradizione esegetica, andrebbe senz'altro identificato con il diavolo che lavora con gli ami e le reti delle tentazioni, ma, come si è detto in precedenza, è facile che i contenuti biblici vengano ripresi formalmente per essere inseriti in altri contesti e sottoposti ad altre chiavi di lettura; del resto, come è accaduto con il passo di Cesario di Arles, si può agilmente pensare a uno slittamento semantico che porta l'intero spettro delle

³⁴ Basti qui ricordare la famosa perifrasi contenuta in *Mt* 4 19 «venite post me, et faciam vos fieri piscatores hominum».

³⁵ Cfr. anche *Sir* 9-12 «sicut pisces capiuntur hamo [...] sic capiuntur homines tempore malo».

tentazioni a trasformarsi in un'unica tentazione in particolare, quella dell'amore carnale. Lo si vede, per esempio, dalla ripresa dei versetti dell'Abacuc all'interno di un'opera che ebbe una fortuna straordinaria nel XIII secolo, e che appartiene a quel filone di trattati morali di stampo compilativo, in cui gli autori portano avanti le proprie tesi attraverso l'accumulo frenetico di *auctoritates*: mi riferisco alla *Summa de vitiis* del domenicano francese Guillaume Perrault. Ebbene, nel trattato dedicato alla lussuria, all'interno del paragrafo in cui il domenicano elenca i motivi per cui il piacere carnale sia un peccato particolarmente detestabile, Peraldo conclude l'argomentazione citando e interpretando a suo modo il passo dell'Abacuc; nell'interpretazione del domenicano gli ami e le reti simboleggiano però le donne:

Breviter, istud peccatum fere totum mundum ad infernum trahit, unde Abac. I «Totum in hamo suo sublevavit, totum traxit in sagena sua, et congregavit in reti suo». Hamus et sagena e rete diaboli, sunt pulchrae mulieres, quae totum mundum in perditionem trahunt.
(Guillaume Perrault, *Summa De Vitiis* III II)³⁶

Estraendo la citazione dal contesto, davvero si può avere l'impressione che le parole di Peraldo costituiscano una glossa alle poesie d'amore che ripropongono la metafora dell'uomo innamorato come pesce che abbocca all'amo: il che, ancora una volta, ribadisce la stretta connessione tra il linguaggio lirico-amoroso e quello etico, alla quale avevo accennato in apertura.

La breve rassegna che ho fornito in queste pagine può finire qui, senza alcuna pretesa di un'esaustività impossibile da raggiungere, data l'enorme fortuna del motivo marino nel Duecento, quasi preparatoria

³⁶ Mancando un'edizione moderna dell'opera, si cita da GUILIELMI PERALDI [...] *Summae virtutum ac vitiorum*, Parisiis, apud Ludovicum Boullenger, 1646, tomo II, p. 18.

alle grandi raffigurazioni acquatiche dei trecentisti maggiori: si pensi al complesso sistema tematico dell'acqua all'interno della *Commedia* dantesca, che proprio con la metafora dell'uomo scampato dalla tempesta si apre, oppure alla sestina petrarchesca *Chi è fermato di menar sua vita*, l'ottantesima dei *Fragmenta*, dove il tema della vita come navigazione, fissato nelle parole rima *vita, scogli, legno, fine, porto, vela*, si riverbera sul piano della forma attraverso il loro continuo movimento, di strofa in strofa, regolato dalla retrogradazione incrociata. E tuttavia, prima di arrivare a Dante e Petrarca, alla fortuna e allo sviluppo della metafora, forse perché giudicata troppo usurata per il programma di assoluta fedeltà ai sentimenti, verrà imposta una pausa forzata, proprio a cavallo tra Due e Trecento, coincidente con la breve esperienza degli stilnovisti, che evitano del tutto di utilizzarla: è quello che, d'altronde, afferma orgogliosamente Cino da Pistoia in risposta a Onesto da Bologna, rivendicando la capacità sua e dei suoi sodali di parlare con sincerità dell'amore, senza ricorrere alle abusate metafore di animali o di navi in tempesta³⁷.

³⁷ Cfr. CINO DA PISTOIA, *Amor che vien per le più dolci porte* 12-14: «e senza essempro di fera o di nave, | parliam sovente, non sappiendo a cui, | a guisa di dolenti a morir messi» (mancando ancora un'edizione specifica delle rime di Cino, si ricorra a *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. BERISSO, Milano, Bur, 2006).

Immagini e metafore marittime nel canzoniere di Chiaro Davanzati, tra recupero e rielaborazione di modelli

Silvia Trenta

L'opera di Chiaro Davanzati, rimatore della generazione appena precedente quella di Dante e suo concittadino, è costellata di immagini ricavate dall'antérieure poesia provenzale e siciliana, alcune delle quali relative all'immaginario del mare. Di queste, la più ampiamente sviluppata è quella che accomuna la tempesta che agita le onde al turbamento dell'animo dell'io lirico, su cui è giocata un'intera canzone, Quando lo mar tempesta, il cui incipit è un esempio del bisticcio mare-(a)mare, largamente sfruttato nella letteratura duecentesca, e che contiene un secondo topos marittimo assai diffuso nella lirica d'amore, quello del pesce che vive quieto nell'acqua, a cui si paragona il poeta che si trova in una condizione gioiosa. Un'ulteriore immagine di lunga tradizione ricorrente nel canzoniere di Chiaro è quella nautica del porto, centrale nel sonetto Madonna, sì m'aven di voi pensando. Attraverso la lettura comparata dei testi, il presente lavoro si propone di individuare e illustrare le modalità con cui il poeta fiorentino fa propri questi motivi già famosi, inserendosi nella tradizione delle metafore legate alla dimensione marina.

*

The work of Chiaro Davanzati, a Florentine poet of the generation before Dante's, includes several metaphors taken from the Occitan and Sicilian traditions, some of which are related to the imaginary of the sea. Among these images, the most widely developed is the one that compares the restlessness of the lyricist's soul to the storm that stirs up the waves on which

an entire song, Quando lo mar tempesta, is based. The opening line of this poem consists in an example of the wordplay mare-(a)mare, which is widespread in the 13th century literature. The song contains another maritime metaphor, frequent in the love lyric, that represents the calm and joyful author as a fish living peacefully in its own element. Another recurring symbol in Chiaro's songbook is the nautical one of the port, which is central in the sonnet Madonna, sì m'aven di voi pensando. Through a comparative analysis of the poems, this work aims to illustrate how Davanzati elaborates these famous motifs, following the tradition of metaphors linked to the marine dimension.

Tra i rimatori fiorentini della generazione precedente gli Stilnovisti, Chiaro Davanzati è certamente il più prolifico, nonché il più rappresentativo per la varietà tematica della sua produzione¹. Tuttavia, almeno sul versante della materia, non è un innovatore: la sua operazione poetica consiste infatti in un recupero di motivi e immagini propri della lirica occitana e di quella siciliana, attenendosi in maniera piuttosto fedele ai suoi modelli, sui quali raramente interviene con contributi pienamente originali². È comunque interessante esaminare le modalità con cui riceve, reimpiega e amalgama tali spunti dalle precedenti stagioni poetiche, procedimento ai fini del quale si prestano bene le tematiche inerenti all'immaginario del mare.

A tale scopo mi soffermo innanzitutto su una canzone, la numero XXVI dell'edizione di Aldo Menichetti, interamente costruita su metafore equoree. Il testo si inserisce nel filone delle canzoni di lontananza,

¹ CHIARO DAVANZATI, *Rime*, a cura di A. MENICHETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. XXII-XXIII.

² DAVANZATI, *Rime*, p. XXIII; vd. C. DE LOLLIS, *Sul canzoniere di Chiaro Davanzati*, «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. 1 (1898), pp. 82-117, pp. 82-83; *Poeti del Duecento* (= PD), a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, pp. 399-400.

sviluppatosi in Sicilia a partire dalla tematica trobadorica cortese dell'*amor de lonh*, introdotta da Jaufrè Rudel³. Al componimento di Chiaro è stata data un'interpretazione prevalentemente politica in seguito alle indagini condotte da Corrado Mascetta Caracci, che lo riconduce a un gruppo di sonetti⁴ insieme ai quali farebbe luce sul coinvolgimento del poeta nelle lotte tra guelfi e ghibellini, che l'avrebbe portato a subire l'esperienza dell'esilio⁵. Tale lettura non ne esclude la componente amorosa: il genere della canzone di lontananza viene portato avanti dai Siculo-toscani con l'aggiunta di implicazioni politiche legate alla questione delle lotte comunali, spesso culminanti nel bando; la rappresentazione cortese dell'amore lontano diventa quindi per questi rimatori funzionale a quella dell'allontanamento forzato del poeta dalla città⁶.

³ Il motivo rudeliano dell'innamoramento per fama viene rielaborato e risemantizzato dai poeti federiciani, dal Notaio in poi, nei termini di una sofferenza per la condizione di separazione del poeta innamorato dall'amata e per l'interruzione della corrispondenza visiva tra i due; vd. R. ZANNI, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», 16-17 (2013), pp. 325-63, pp. 329-30.

⁴ Si tratta di *Poi so ch'io fallo per troppo volere*, *In ogni cosa vuol senno e misura*, *Non dico sia fallo, chi 'l suo difende* e *Com' forte vita e dolorosa, lasso*, nell'edizione Menichetti numerati dal 60 al 63; vd. DAVANZATI, *Rime*, pp. 279-84.

⁵ Propendendo per la sua identificazione con quello dei due omonimi contemporanei fiorentini, citati entrambi tra i combattenti guelfi nel *Libro di Montaperti*, che era del popolo di S. Frediano, Mascetta Caracci sostiene che il Davanzati si sarebbe spostato su posizioni filoghibelline in seguito alla delusione per l'asservimento di Firenze da parte di Carlo d'Angiò dopo la battaglia di Benevento; avrebbe quindi stretto relazioni con i ghibellini di Pisa, dove avrebbe risieduto fino a quando, per aver condannato per mezzo di due dei succitati sonetti il costituirsi di una lega guelfa contro la città, promossa dal giudice Giovanni Visconti di Gallura, sarebbe stato costretto ad andarsene proprio in seguito al prevalere dei guelfi; vd. C. MASSETTA CARACCI, *La poesia politica di Chiaro Davanzati*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1925.

⁶ ZANNI, *Dalla lontananza*, pp. 341-42.

È inoltre significativo il fatto che nelle trasposizioni siculo-toscane di questa tipologia di poesie l'espressione del tormento amoroso è sovente affidata a immagini tratte dagli elementi naturali, in particolare dall'acqua; i motivi marittimi come quelli della tempesta e del naufragio sono considerati particolarmente efficaci per comunicare la sofferenza per la separazione dalla persona amata, spesso conseguenza dell'espatrio a cui è costretto l'io lirico⁷. Proprio l'immagine della tempesta si delinea, a partire dall'esordio, nel brano del Davanzati in questione, del quale di seguito presento un'edizione critica che è parte della tesi di dottorato che sto preparando sulle canzoni di Chiaro. Il lavoro nasce principalmente come ampliamento del commento di Menichetti, con rimandi addizionali a luoghi paralleli della poesia provenzale, siciliana e toscana del Duecento, e al contempo propone una revisione, con le dovute accortezze, del testo allestito dal precedente editore. In questa sede, per motivi di spazio e di coerenza, le note di commento sono limitate ai passaggi della canzone in cui sono presenti temi legati al mare.

Il secondo componimento di cui propongo una breve analisi è il sonetto *Madonna, sì m'aven di voi cantando*, in cui il *topos* della tempesta in mare è abbinato a quello nautico del porto, simbolo per l'amante della fine delle proprie tribolazioni. Anche di questo testo ho eseguito una revisione e approntato un commento che si limita alla trattazione delle immagini marine.

Grafia e metodo di trascrizione

I criteri adottati per la trascrizione dei testi dal testimone unico V (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793) tendono all'adeguamento delle grafie che non hanno rilevanza fonetica al sistema italiano standard: *cha, chu* > *ca, cu*; *cie, gie* > *ce, ge*; *j* > *i*; *lgli* > *gli*; *m* in fine di parola > *n*; *mf* > *nf*; *mq* > *nq*; *ms* > *ns*; *ngn* > *ng*; *nnd* > *nd*; *rtt* > *rt*; *scie* > *sce*; *sgi* > *gi*. I segni *u* e *v*, intercambiabili nel ms., sono stati

⁷ ZANNI, *Dalla lontananza*, p. 243.

ricondotti alla norma attuale. Data l'incertezza del codice nella resa delle consonanti doppie, si è preferito mantenerne la grafia, ad eccezione delle correzioni *terra* (1.59, 1.62) e *ridotto* (1.29), dell'integrazione della geminata per *g* palatale e dello scempiamento della doppia *l* quando presente come mera variante grafica. Sono stati rispettati i raddoppiamenti fonosintattici.

1. Quando lo mar tempesta

Ms.: V, 71r (*chiaro medesimo*).

Edizioni: *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, a cura di A. D'ANCONA e D. COMPARETTI, Bologna, Romagnoli, 1884, vol. III, p. 70; CONTINI, *PD*, p. 417; DAVANZATI, *Rime*, p. 95; *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a cura di D'A.S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, vol. I, p. 410.

Metrica: canzone di cinque strofi *singulars* di schema identico: a7 b7 c11, a7 b7 c11; d7 e7 e7 d7 f7 f7 g11.

Rima antinomica: 41 *noia* : 44 *gioia*.

Rime identiche: 2 : 5 *ene*, 11 : 12 *llui*, 14 : 17 *getta*, 16 : 19 *pote*, 52 : 56 *sono*, 55 : 58 *ritornare*.

Rime equivoche: 21 : 22 *fallanza*, 54 : 57 *fora*, 59 : 62 *terra*, 60 : 61 *parte*.

Rime etimologiche: 40 *gioioso* : 41 *gioia*, 43 *tempestoso* : 46 *tempestare*.

Rime inclusive: *onda* 3 : *abonda* 6, *Deo* 63 : *eo* 64.

Rime ricche: *agitare* 7 : *tempestare* 10, *certano* 28 : *lontano* 31, *ridotto* 29 : *condotto* 32, *natura* 34 : *criatura* 35, *avea* 37 : *dovea* 38.

Rima guiltoniana: *una* 24 : *sona* 25.

Rime ripetute: *-are* I-IV-V, *-ora* I-V, *-oso* II-IV, *-ura* III-IV.

Rimanti ripetuti: 10 : 46 *tempestare*, 18 : 43 *tempestoso*, 34 : 51 *natura*.

- I. Quando lo mar tempesta,
per natura che gli ène,
de lo suo tempestare gitta l'onda;
e 'n quella guisa alpesta

- è spesso, ché grand'ène 5
la cagion che tempesta gli abonda:
vede l'ond'agitare,
già mai non vede posa,
infin che quella cosa
che lo fa tempestare 10
non si partte da-llui,
perch'è natura i-llui
di così far quando i giunge quell'ora.
- II. E per natura getta 15
la tempesta il maroso,
dovunque là ove inchiuder non si pote:
† dunque elli in cui lo getta
fior'è che tempestoso
e che gioie per stagion menare pote.
E da ch'è così certo, 20
bene faria fallanza
chi ponesse fallanza
in ch'io lo metto sperto:
facesse in ciò pur d'una
guisa, com' so, mal sona, 25
ché mare, com' tempesta, l'onda butta. †
- III. Tanto mi par lo dire
ch'aggio fatto certano,
che di parlare ancora no ridotto
quello che mi fa languire, 30
ancora ch'è lontano,
m'assai diròllo, come sia condotto.
Ciò natura distina:
sì com'ha sua natura
ciascuna criatura, 35

ritraie indi gioi fina;
 a quella ch'io avea
 traea, da che dovea,
 e come pesce per lo mare stava.

- IV. Istando più gioioso 40
 Ne lo mar d'ogni gioia,
 ed un'ora crudele cominciò
 a farlo tempestoso,
 pur per me donare noia,
 ond'io morte tosto n'averò; 45
 ché per suo tempestare
 mi lasciò smisurato:
 con un'onda abutato
 lungi m'ha fuor del mare,
 e posto in terra dura 50
 e tratto di natura,
 come d'onde li pesci, ch'indi han vita.
- V. Veggendo ched io sono
 di star ne l'aqua fora,
 assai isbatuto son per ritornare: 55
 tanto sbatuto sono,
 ed ancor non mi fora
 per certo dentro mai non ritornare;
 ond'è mia vit' a terra
 più che non fari' in parte 60
 albere che si parte,
 quand'è verde, da terra:
 ma prego sire Deo
 che, 'n quella guisa ch'eo
 moro, chi morir fa-mi morir faccia. 65

Varianti

I. 1 Q. lamore t. – 6 Lachasgione – 9 Jmfino – 10 Chelafa t. – 13 fare, i giunge] gligiungie

II. 16 Dumque l, jnchiudere – 19 p(er)istasgione – 23 spero] spero – 24 in ciò] jnchio - 26 Chemale c.

III. 27 mipare – 30 Quello c. – 33 Ciò] Daco, distina] stino – 35 Ciaschuno c. – 36 indi gioi fina] jndigioie fino

IV. 41 Nelomare d. – 44 Pura p., donare – 45 Ondio forte mortte t. – 48 abutata – 49 fuori – 52 Come d'onde] Onde, han] anno

V. 54 Distare n. – 55 sono – 56 Matanto s. – 57 Edancora nonmui f. – 58 non ritornare] nontornare – 61 Cob comalbere c. *con cancellazione di Cob* – 64 Chequella g. – 65 chi morire mifa morire

Commento

1. Il manoscritto V, testimone unico del componimento e della quasi totalità dei testi di Chiaro, restituisce l'*incipit* nella lezione *Quando lamore tempesta*; la correzione *Quando lo mar tempesta* è di Gianfranco Contini, ed è stata poi accettata da Menichetti. Comunque la si legga, è possibile ascrivere l'apertura al fitto elenco di occorrenze nella poesia d'amore duecentesca del bisticcio *mare-(a)mare/amore*⁸, che fa leva sull'ambiguità generata dall'omografia dei primi due termini e sulla somiglianza tra *mare* e *amore*; questo innesca un parallelismo tra la vastità del mare e l'intensità del sentimento amoroso. Il *calembour* ricorre in *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini: «e non è da blasmare | omo che cade in *mare*⁹ a che s'aprende. || Lo vostr' *amor* che m'ave | in *mare* tempestoso | è sì como la nave | ch'a la fortuna getta ogni pesanti, | e campan per lo getto | di loco periglioso: | similmente eo getto | a voi,

⁸ Individuate anche grazie al lavoro di E. PARATORE, *Da Plauto al "Mare Amoro"*, «Rivista di cultura classica e medievale», 7 (1965), pp. 825-60, pp. 836-47.

⁹ Corsivi miei.

bella, li mei sospiri e pianti, | che s'eo no li gittasse | parria che soffondasse [...]» (vv. 48-58)¹⁰; in *D'amoroso paese* di Tommaso di Sasso: «E medica piegando | *Amore*, che nel *mare* tempestoso | navica vigoroso, e ne lo chiano | teme lo tempestato» (vv. 28-31)¹¹; in *Amor, che lungiamente m'ài menato* di Guido delle Colonne: «Dunqua, madonna, gli occhi e lo mio core | avete in vostra man, dentro e di fore, | ch'*Amor* mi sbatte e smena, che no abento, | sì come vento smena nave in onda: | vo' siete meo pennel che nonn-afonda» (vv. 61-65)¹²; in due componimenti di Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*: «Com'om ch'è i-*mare* ed à spene di gire, | e quando vede il tempo, ed ello spanna, | e giamai la speranza no lo 'nganna, | così facc'io, madonna, in voi venire» (vv. 5-8)¹³ e *Uno piacente sguardo*: «*amor* m'à *impelagato*», «ca,·ss'io fosse *oltramare*, | converiam tornare [...]» (vv. 40, 52-53)¹⁴; in *Assai mi placeria* di Stefano Protonotaro: «O Deo, che forte visco | mi par che sia apreso a le mie ale, | che viver né morire non mi vale, | com'om che 'n *mare* vedesi perire | e camperia potesse in terra gire» (vv. 48-52)¹⁵; nel componimento di Re Enzo (o Semprebene?) *S'eo trovasse Pietanza*: «Giorno non ò di posa | come nel *mare* l'onda» (vv. 33-34)¹⁶; nella canzone di Percivalle Doria (o Semprebene?) *Come lo giorno quand'è dal maitino*: «per voi m'à messo, bella, *Amore* in *mare*», «Plui bella par la *mare* e più sollazza | quand'è 'n bonazza che quand'è turbata» (vv.

¹⁰ *I Poeti della Scuola Siciliana* (= PSS). Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. I. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. ANTONELLI, p. 5.

¹¹ TOMMASO DI SASSO, a cura di S. RAPISARDA, in PSS, vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, a cura di C. DI GIROLAMO, p. 36.

¹² GUIDO DELLE COLONNE, a cura di C. CALENDÀ, in PSS, vol. II, p. 86.

¹³ PIERO DELLA VIGNA, a cura di G. MACCIOCCA, in PSS, vol. II, p. 276.

¹⁴ PIERO DELLA VIGNA, p. 298.

¹⁵ STEFANO PROTONOTARO, a cura di M. PAGANO, in PSS, vol. II, p. 338.

¹⁶ RE ENZO, a cura di C. CALENDÀ, in PSS, vol. II, p. 728.

25a, 34a-35a)¹⁷; in *Oi dolze Amore* di Monte Andrea: «Infra lo *mare*, | al tempestare | son per *amare* [...]» (vv. 71-73)¹⁸; in *A me dispiace, amico, tale vesta* di Polo Zoppo: «per condotto – passa omo lo *mare*, | com' più amar è – e curuzato forte» (vv. 13-14)¹⁹. È impiegato anche in due canzoni di lontananza siculo-toscane, *S'eo son distretto innamoratamente* di Brunetto Latini («Vatene, canzonetta mia piagente, | [...] | e di che 'n *mare* frango malamente, | ma contro a tempo spanno | ch'al dritto porto non posso tenere», vv. 41-46)²⁰ e *Ai, Deo merzé, che fia di me, Amore?* di Monte («Così *Amor* condotto m'è a reo passo, | ed in *mar* tempestoso messo m'ave», vv. 40-41)²¹. Se ne rilevano inoltre esiti nella poesia religiosa, come nelle laude di Iacopone da Todi, che lo impiega in relazione all'amore mistico in *O dolze amore*: «Signo è, se m'ami, | che tu mme ce ennamo | co' pesce che non pò scampare. | E non perdonare, | cà el m'è enn *amare*, | ch'eo moga annegato enn *Amore*» (vv. 16-21)²². Tra tutti gli esempi riscontrabili, paradigmatici sono il titolo del poemetto *Mare amoroso* e i vv. 329-30 dello stesso: «Chi vuole *amare*, li convien tremare, | bramare, chiamare, sì come 'l marinaio in *mare amaro*»²³, commentando i quali Contini individua il prototipo medievale del bisticcio che unisce *mare-(a)mare* ad *amaro* nell'«archetipo (di Chretien de Troyes?)

¹⁷ PERCIVALLE DORIA, a cura di C. CALENDÀ, in *PSS*, vol. II, p. 753.

¹⁸ MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, a cura di F.F. MINETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 45.

¹⁹ P. TROCCHI, *Canzoni e sonetti di Polo Zoppo di Bologna*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie semiotiche», 33 (2013) (cito la revisione aggiornata consultabile a <https://www.academia.edu/8847287/>, ultima consultazione 15-11-2019).

²⁰ BRUNETTO LATINI, a cura di S. LUBELLO, in *PSS*, vol. III. *Poeti siculo-toscani*, a cura di R. COLUCCIA, p. 307.

²¹ MONTE, *Le rime*, p. 37.

²² IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010, p. 145.

²³ *PD*, p. 487.

su Tristano (*la mer* | *l'amer* 'l'amare' sostantivato [...], | *l'amer* 'l'amaro')»²⁴. Con un precedente così importante per i poeti d'amore come la leggenda di Tristano, è facile comprendere la fortuna del bisticcio, che Chiaro inserisce, con il ricorso a tutti e tre i termini, anche nel sonetto *Imparo – m'è pervenire a l'amore*, in tenzone con Pacino di ser Filippo Angiulieri, composto interamente di giochi di parole ed equivoci: «Vorrei no *amar* – né poter dire: “i' amo”, | ch'Adamo – fu 'ngannato per *amare*; | me sono *amare* – tutte gioie, se amo; | com' pesce ad amo – ed omo rotto *a mare* | d'*amar* è – la fortuna. [...]» (vv. 9-13)²⁵.

1-13. Il gioco di parole dell'esordio accompagna la metafora che accomuna la tempesta che agita le onde del mare al turbamento incessante che imperversa nell'animo del poeta. Il recupero dell'immagine avviene in continuità con la tradizione inaugurata dalla canzone *Entre gel e vent e fanc* di Raimbaut d'Aurenga: «Entre gel e vent e fanc | E giscl' e gibr' e *tempesta* | E·l braus pensars que·m turmenta | De ma bella dompna genta | M'an si mon cor vout en pantais | C'ar vauc dretz e sempre biäis; | Cen ves sui lo jorn trist e gais», «E, dompna, car tant m'estanc? | Qu'eu no·us veg, per als non resta | Mais tem – c'aisso·m n'espaventa – | C'a vos fos dans, dompna genta» (vv. 1-7, 43-46)²⁶. A partire da questo componimento, il tema ricorre in diversi luoghi con la riproposizione dei rimanti *tempesta* e *non resta*, e talvolta pure *s'estanc*, anche con variazioni morfo-sintattiche e lessicali, come negli esempi siciliani e siculo-toscani individuati da Fabrizio Beggiano²⁷, ossia *Ancor che·ll'aigua per lo foco lasse* di Guido delle Colonne: «e lo disïo ch'ò lo

²⁴ PD, p. 500 n.

²⁵ DAVANZATI, *Rime*, p. 365.

²⁶ Cito da F. BEGGIATO, *Percorso di un vettore tematico*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce, 21-23 aprile 1998, a cura di R. COLUCCIA e R. GUALDO, Galatina, Congedo Editore, 1999, pp. 155-64, p. 158.

²⁷ BEGGIATO, *Percorso*, pp. 161-62.

cor m'abranca, | crescemi volontate, | mettemi 'n *tempestate* | ogra pen-
seri, che mai *non si stanca*» (vv. 43-46)²⁸, *In amoroso pensare* di Rinaldo
d'Aquino: «In amoroso pensare | e in gran disianza | per voi, bella, son
miso | sì ch'eo *non posso posare*, | tant'aggio *tempestanza*» (vv. 1-5)²⁹ e
Madonna, voi isguardando senti' Amore di Pucciandone Martelli: «Amor,
poi ch'a madonna tormentare | mi fai, come lo mare | quand'è di gran
tempesta, | ch'a la nave *non resta* | di dar gravoso afanno» (vv. 33-37)³⁰.
Nel presente passo di Chiaro il rimante *tempesta* subisce una variazione
morfologica, in quanto è usato in qualità di verbo, mentre il concetto
di inarrestabilità, espresso nel componimento provenzale dal verbo *non
resta*, è veicolato dalla perifrasi «già mai non vede posa».

17-26. Questa porzione di testo è interessata, nella lezione trasmessa
dal codice V, da una corrottela che ne rende poco perspicuo il signifi-
ficato. Dal senso di massima che se ne ricava sembra emergere l'ele-
mento dell'ineluttabilità: la tempesta, per la natura che la caratterizza,
inevitabilmente getta il maroso, che colpisce colui che si trova in mare a
prescindere dalla condotta che questi decide di adottare. Lo sviluppo in
questa direzione dell'immagine della tempesta è presente già in *D'amor
no-m puesc departir ni sebrar* di Raimon Jordan, seppure in una formu-
lazione diversa, che non permette di pensare a un recupero diretto del
testo da parte del Davanzati: «Quon hom de mar, quan se sent perilhar,
| que dins son cor sospir' e dels huelhs plora, | e contra-l ven no pot
null ghen trobar, | ni no-l ten pro si be-s gieta l'ancora, | ni nulh's co-
nort' no-l pot atrair' en lai, | ans pregua Dieu que-l giet d'aquel esmai,
| que-l grans tempers fa ja la nau ferir | et a paor de si meteis perir» (vv.
25-32)³¹. Il trovatore imposta una similitudine tra l'io lirico e la figura
del marinaio che si trova in pericolo tra le onde scosse dal vento, a cui

²⁸ GUIDO DELLE COLONNE, p. 97.

²⁹ RINALDO D'AQUINO, a cura di A. COMES, in *PSS*, vol. II, p. 213.

³⁰ PUCCIANDONE MARTELLI, a cura di M. BERISSO, in *PSS*, vol. III, p. 482.

³¹ S. ASPERTI, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990, p. 216.

nulla serve gettare l'ancora per cercare di rallentare la corsa inesorabile della nave verso gli scogli. Pur non potendo dunque ipotizzare un rapporto di interdipendenza tra i due testi, è in ogni caso certo che Chiaro si muove all'interno di un territorio già esplorato.

33-39. Altro *topos* marittimo che il Davanzati inserisce nel componimento è quello del pesce che sta gioiosamente nell'acqua, elemento che gli permette di vivere, a cui si paragona l'io poetico parlando della condizione di serenità in cui si trovava in precedenza. Si tratta di un altro motivo di origine trobadorica, come dimostrano le occorrenze in *Si cum li peis an en l'aiga lor vida* di Arnaut de Maruelh: «Si cum li peis an en l'aiga lor vida, | l'ai eu en joi e totz temps la-i aurai» (vv. 1-2)³², *Baron, de mon dan covit* di Peire Vidal: «Plus que non pot ses aigua viure·l peis» (v. 55)³³, *Astrucs es cel qui Amors ten joios* di Pons de Capduelh: «aitan pauc col peissos | viu ses l'aiga, viurai» (vv. 31-32)³⁴ e *Aissi cum selh qu'es vengutz en riquesa* di Joan Esteve: «e·m estai miels qu'al gras peys en l'estanh» (v. 19)³⁵. Viene ripreso poi da alcuni rimatori duecenteschi, come Bondie Dietaiuti in *Amor, quando mi membra*: «del pesce sono apreso | che 'n aqua à vita e gioco, | e, se parte di loco, | aggio visto ch'à vita piciol'ora» (vv. 53-56)³⁶, Inghilfredi in *Poi la noiosa erranza m'à sorpreso*: «e vivo in gio' come nell'aigua il pesce» (v. 20)³⁷, Lunardo del Guallacca in *Si come 'l pescio al lasso*:

³² R.C. JOHNSTON, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz, 1935, p. 43.

³³ V.M. FRASER, *The songs of Peire Vidal: translation & commentary*, New York, Peter Lang Publishing Inc, 2006, p. 163.

³⁴ P. DE CHAPTOIL, *Poesie*, a cura di A. MARTORANO, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, p. 168.

³⁵ S. VATTERONI, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, Pacini, 1986.

³⁶ BONDIE DIETAIUTI, a cura di S. LUBELLO, in *PSS*, vol. III, p. 317.

³⁷ INGHILFREDI, a cura di BERISSO, in *PSS*, vol. III, p. 544.

«[...] chi ben si comparte | vive come 'n mar salpe» (vv. 41-42)³⁸, Guittone d'Arezzo in *Meraviglioso beato*: «Onor sé onor' acesce | a guisa de pesce – in gran mare» (vv. 3-4)³⁹ e l'anonimo autore del *Mare Amoros*: «poi che mi fate stare in pianto amaro | sì come 'l pesce che sta indel gran mare» (vv. 182-83)⁴⁰. Lo stesso Chiaro, amante delle immagini di bestiario, lo reimpiega in altre due canzoni, *Amor m'ha dato in ta loco a servire*, la cui fonte principale sembra essere proprio Arnaut de Marueilh⁴¹: «ma lo sperar d' avere – me nodrisce | come agua pesce: – prendone vivanda, | ch'amor comanda – ch'io deggia soffrire» (vv. 10-12)⁴², e *Di lontana riviera*: «Sì come il pesce prende | in agua la sua vita | né mai non viveria in altro loco, | così l'amor m'accende» (vv. 40-43)⁴³.

48-55. La similitudine del pesce si intreccia con il motivo della tempesta, che arriva a rendere il mare agitato e a scagliare il poeta fuori dall'elemento che gli consentiva un'esistenza felice. Al v. 55 il termine *isbatuto* suggerisce l'immagine del pesce che si dimena per tornare in acqua, che allude al vano tentativo dell'io lirico di ripristinare la situazione precedente.

2. Madonna, sì m'aven di voi pensando

Ms.: V, 135r (*chiaro medesimo*).

Edizioni: *Le antiche rime volgari*, vol. IV, p. 258; DAVANZATI, *Rime*, p. 253; CLPIO p. 491.

Metrica: sonetto, 11 a b. a b. a b. a b; c b c, b c b.

³⁸ LUNARDO DEL GUALLACCA, a cura di BERISSO, in *PSS*, vol. III, p. 139.

³⁹ GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di F. EGIDI, Bari, Laterza, 1940, p. 101.

⁴⁰ *PD*, p. 487.

⁴¹ DAVANZATI, *Rime*, p. LVII n.

⁴² DAVANZATI, *Rime*, p. 170.

⁴³ DAVANZATI, *Rime*, p. 193.

Rima antinomica: *gioioso* 9 : *dottoso* 11.

Rime ricche: *dottoso* 11 : *pietoso* 13, *migliorare* 12 : *dimorare* 14.

Madonna, sì m'aven di voi pensando
 come quelli ch'è in periglioso mare
 e vede la tempesta sormontando
 e non si turba, tant'ha disiare: 4
 là ov'ha il suo diletto memorando,
 obrïa, per la spene del tornare,
 tutte le pene ch'ave travagliando,
 tanto che vene a porto di scampare; 8
 sapeli poi lo ben c'ha più gioioso:
 ed io, pensando in voi, bella, aquistare,
 del mal ch'io aggio non ne son dottoso, 11
 che vivo 'n isperanza migliorare
 che 'l vostro gentil cor sarà pietoso,
 ond'io poraggio in gioia dimorare. 14

Varianti

1 simaue – 9 lobene – 11 Delmale c., sono – 13 gientile core s.

Commento

L'intero sonetto è impostato sulla similitudine del marinaio che in mezzo alla tempesta riesce a mantenere la calma immaginandosi il ritorno in patria, e che, finalmente in salvo, alla luce del pericolo che ha corso riesce ad apprezzare maggiormente ciò che vi trova. A questi si paragona il poeta innamorato, la cui sofferenza per il pensiero della donna viene lenita dalla speranza che questa contraccambi il suo sentimento e dalla certezza che, se ciò avverrà, egli vivrà nella gioia. De Lollis individua un simile svolgimento dell'immagine in due canzoni provenzali, *Atressi co-l perilhans* di Peire Vidal: «Atressi co-l perilhans, | Que sus en l'aigua balansa, | Que non a conort de vida, | Tan suefre

greu escharida | Que paors li toll membransa, | E pueis quan ven a bon port | Per astre o per secors» (vv. 1-7)⁴⁴ e *Aissi col fuocx consuma totas res* di Bertolome Zorzi: «Tot atressi cum guida rics conortz | Cellui qu'en mar es a perilh estatz, | Quan ven en luoc on aisitz l'es bons portz, | Guideram gauz e conortz da totz latz | Et seriam de tot mal eslonhatz» (vv. 26-30)⁴⁵, e in *La gran nobilitate* del bolognese Polo Zoppo: «Io canto e me conforto | sperando bene avere, | com'om ch'è grande avere, | ch'è campato di periglioso loco, | ed è arrivato a porto | con tutto suo volere, | pensando che 'l nocère | li tornerà in gran solazzo e gioco: | similmente avene a me, | che sono stato in mi mar tempestato; | or sono a porto (e gittat'ò paroma | con ancone), che mai non so lasciare» (vv. 14-26)⁴⁶; pur ammettendo che le affinità non vanno «oltre le linee generali», lo studioso dubita che lo sviluppo di tale «quadro a due piani» in Chiaro possa essere indipendente dai luoghi occitani⁴⁷.

È inoltre significativa e degna di approfondimento l'immagine del porto come emblema della cessazione del dolore e delle preoccupazioni, presente in tutti i componimenti menzionati e impiegata nel sonetto al v. 8 (*porto di scampare*). Il motivo ha origine nella letteratura patristica: per Pietro Damiani la vita monastica è *portum tranquillitatis* (dal *Liber Dominus Vobiscum, ad Leonem*: «Te *portum tranquillitatis* inveniunt, qui naufragium mundani fluctus evadunt») ⁴⁸, e *portum felici securitate* è la salvezza dell'anima (dal *Sermo XXXVIII*: «postquam mundanae tempestatis naufragium pertulit, ad quietis aeternae *portum felici securitate* pervenit») ⁴⁹, definita invece *portum vitae* da Onorio di Autun (dall'*Expositio in Cantica Canticorum* I: «et castitatem imitando ut stel-

⁴⁴ FRASER, *The songs*, p. 102.

⁴⁵ E. LEVY, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Max Niemeyer, 1883, p. 79.

⁴⁶ P. TROCCHI, *Canzoni e sonetti*.

⁴⁷ DE LOLLIS, *Sul canzoniere*, p. 99.

⁴⁸ Cito dal commento di PAGANO a STEFANO PROTONATARO, pp. 333-34 n.

⁴⁹ *Ibid.*

lam considerant, *portum vitae* per eam tuti intrant») ⁵⁰ e Pietro Lombardo (dai *Commentaria in Psalmos*, Ps 103: «Secundo dicit quomodo Ecclesiam per mare saeculi traducit ad *portum vitae*») ⁵¹. Il tema subisce una laicizzazione nel *De amore* di Andrea Capellano: «Hoc ergo tuo peccatori volo semper esse affixum, Gualtieri amice, quod si tali amor libramine uteretur ut nautas suos post multarum procellarum inundationem in *quietis* semper *portum* deduceret, me suae servitutis perpetuo vinculis obigare», «Mulier ait: Tuo Deus labori digna praemia ferat. Homo ait: Hoc solum verbum mihi spem indicat fructuosam, sed et ego Deum rogo ut semper tibi sit meae cura salutis, et mea vela *quietis portum* inveniatur» (I IV 3, I VI 115) ⁵². È all'interno della lirica cortese trobadorica che l'immagine, mediante i sintagmi *bon port*, *bon port de salut* e *bon port de salvament*, viene accostata al *topos* del mare in tempesta come sua controparte dove si colloca la salvezza dell'innamorato sofferente, come dimostrano, oltre a Peire Vidal e Bertolome Zorzi nei passi già citati, Guilhem Ademar in *Non pot esser sofert ni atendum*: «Mas eras ai a *bon port de salut*, | fe qe vos dei, mon navei aribat» (vv. 33-34) ⁵³, Cadenet in *Plus que la naus q'es en la mar prionda*: «Plus que la naus q'es en la mar prionda | non ha poder de far son dreg viatge | entro qe·l venz socor de fresc auratge | e la condui a *port de salvamen*» (vv. 1-4) ⁵⁴ e Rambertino Buvaletti in *Mout chantera de ioi e voluntiers*: «Gais cors adreitz gens francs e vertadiers | Per dieu aiatz ves mi bon chausimen: | Que cum la naus que mena lo tempiers | Que sobrel mar

⁵⁰ Ivi, pp. 348-49 n.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² A. CAPELLANO, *Trattato d'Amore. Testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*, a cura di S. BATTAGLIA, Perrella, Roma, 1947; vd. PAGANO, in *PSS*, vol. II, pp. 333-34 n.

⁵³ K. ALMQVIST, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1951, p. 130.

⁵⁴ C. APPEL, *Der Trobador Cadenet*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 32.

sofre pena e tormen, | Ni a conseill si non dieu q' es guidaire, | Sui eu en gran perill per vostr' amor | E vos, dompna, ves cui estau aclis, | Traitz m' a *bon port* si cum etz debonaire» (vv. 25-32)⁵⁵. L'abbinamento viene poi recuperato da Siciliani e Siculo-toscani, come Stefano Protonotaro in *Assai mi placeria*: «O Deo, che forte visco | mi par che sia apreso a le mie ale, | che viver né morire non mi vale, | com' om che 'n mare vedesi perire | e camperia potesse in terra gire. || Terra mi fora *porto* | *di vita e sicuranza* [...]» (vv. 48-54)⁵⁶ e *Assai cretti celare*: «e dàmi insegnamento | nave ch' à tempestanza, | che torna in alegranza | per suo peso alleggiare. | E quando aggio aleggiato | de lo gravor ch' io porto, | io credo essere in *porto* | *di riposo* arivato» (vv. 47-54)⁵⁷, Piero della Vigna in *Amore, in cui disio ed ò speranza*: «E guardo tempo che mi sia a piacimento | e spanda le mie vele inver' voi, rosa, | e prendo *porto* là ove si riposa | lo meo core al vostro insegnamento» (vv. 29-32)⁵⁸, Ruggerone da Palermo in *Ben mi deggio alegrare*: «Così dovemo fare | come il buon marinaio, | che core tempo amaro | e per affanno già non s' abbandona; | pria s' adastia al ben fare, | ancor che li sia caro; | mentr' unque à bon dinaro | non si ricrede de la sua persona. | [...] -anza] | vede la morte ed à sempre speranza | e sta in tormento e dassi buon conforto, | 'nfin che campa in rio tempo e giunge a *porto*» (vv. 31-42)⁵⁹, Percivalle Doria (o Semprebene?) in *Come lo giorno quand' è dal maitino*: «per voi m' à messo, bella, Amore in mare; | fàme tornare a *porto d' allegranza*» (vv. 25a-26a)⁶⁰, Brunetto Latini in *S'eo son distretto*: «Vatene, canzonetta mia piagente, | [...] | e di che 'n mare frango malamente, | ma contro a tempo spanno | ch' al *dritto porto*

⁵⁵ G. BERTONI, *Rambertino Buvaelli. Trovatore bolognese e le sue rime provenzali*, Dresden, Max Niemeyer, 1908, p. 55.

⁵⁶ PROTONOTARO, p. 338.

⁵⁷ PROTONOTARO, p. 327.

⁵⁸ PIERO DELLA VIGNA, p. 276.

⁵⁹ RUGGERONE DA PALERMO, a cura di CALEDA, in *PSS*, vol. II, p. 505.

⁶⁰ PERCIVALLE, p. 753.

non posso tenere» (vv. 41-46)⁶¹. Chiaro impiega la sola immagine del porto anche nelle canzoni *Fa-mi semblanza di sì grande ardire*: «de' l'om col male a *porto* | di gran gente venire, | che tal lo pò sentire | che 'l male c'ha li fa tornare in gioia» (vv. 25-28)⁶² e *Om che va per ciamino*, testo ricco di riferimenti religiosi, dove il sentimento amoroso viene identificato con l'amore trinitario: «[...] quanto più va, vene lontano | – così grand'è cagione – | sempr'affannando se non trova *porto*» (vv. 7-9)⁶³.

Come dimostrano i due componimenti, qualunque sia la misura in cui interviene sui suoi modelli, che si tratti di un'allusione, del reimpiego di rimanti, formule e sintagmi, o della ripresa più o meno letterale di interi passaggi, il Davanzati si inserisce nel solco della tradizione cortese in qualità di sperimentatore. È aperto agli stimoli più diversi, che rielabora senza tuttavia rinnovare del tutto, e che ripropone con la fluidità e la chiarezza tipiche del *trobar leu*. Pur dunque senza apportare significativi elementi di novità alla materia trattata, che ricava da una riserva di immagini già consolidate, con la sua operazione poetica Chiaro contribuisce alla conservazione dei motivi tipici delle passate esperienze occitana e siciliana e alla loro trasmissione alla generazione di rimatori successiva.

⁶¹ LATINI, p. 307.

⁶² DAVANZATI, *Rime*, p. 78.

⁶³ DAVANZATI, *Rime*, p. 122.

**«La dritta somiglianza»:
il *Mare amoroso* e le strategie visuali
della poesia didattica**

Elisa Orsi

*Il contributo propone una lettura del *Mare amoroso* focalizzata sulla duplice funzione comunicativa del testo: da un lato, l'iperbolica rappresentazione della sofferenza amorosa del poeta, intesa a suscitare nella donna ('voi') un sentimento di compassione; dall'altro, l'ammonimento sulla natura crudele dell'amore rivolto a chi ancora non ne abbia sperimentato le sofferenze ('tu'). Il doppio messaggio è reso concreto e memorabile grazie a due 'epigrafi' racchiuse nel testo, una strategia didattico-visuale che consente di mettere in relazione il *Mare amoroso* con altre rappresentazioni negative di amore di fine Duecento, come la corona di sonetti *Del carnale amore* di Guittone d'Arezzo.*

*

*This paper analyses the *Mare amoroso*, underlining its double communicative dimension. On the one hand, the text is addressed to the beloved dea, aiming to inspire her ('voi') with compassion; on the other hand, the poem conveys a warning about the inevitable pain caused by love, addressed to the reader ('tu'). These ideas are expressed using a visual strategy: two inscriptions embedded in the text. Therefore it is possible to compare the poem with other negative representations of love, such as *Guittone D'Arezzo's Del carnale amore*.*

1. Sul *Mare amoroso*

Nel panorama poetico del nostro Duecento, quella «singolarissima scrittura»¹ anonima² che siamo soliti chiamare *Mare amoroso* è certamente un *unicum*. Le ragioni sono note: l'originalità del metro³; l'ecce-

¹ *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, in *La letteratura italiana: storia e testi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, II.1, pp. 483-500, p. 483.

² Il *Mare amoroso*, datato fra gli ultimi decenni del XIII secolo e gli inizi del XIV, è stato a più riprese associato al nome di Ser Brunetto Latini (vd. *Il "mare amoroso" poemetto in endecasillabi sciolti di Brunetto Latini*, a cura di G. GRION, «Il Propugnatore», 1 (1868), pp. 3-30; 2 (1869), pp. 147-79 e 273-306. La proposta attributiva è stata inizialmente avanzata soprattutto per ragioni di contiguità materiale. Il testo, adespoto, è trådito da un unico testimone, il Riccardiano 2908. Il codice fiorentino, una silloge didascalico-morale, contiene – oltre al *Mare* – il *Tesoretto*, il *Favolello* e un sonetto di Cecco Angiolieri, *Senno non val a cui fortuna incontra*. All'attribuzione a Brunetto, messa sin da subito in discussione (vd. A. GASPARY, *La scuola poetica siciliana del XIII secolo*, Livorno, Francesco Vigo Editore, 1882, p. 113) osterebbero secondo Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento*, p. 486) tessere linguistiche riconducibili ai dialetti toscano-occidentali, che farebbero piuttosto pensare a un originale lucchese. Il peso di queste osservazioni è stato ridimensionato da Guglielmo Gorni, che ne ha nuovamente ipotizzato una realizzazione in ambito fiorentino (G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 270-73), da ricondurre, se non a Brunetto, perlomeno alla sua cerchia (vd. G. GORNI, *Novità sul "Mare amoroso" e sugli altri testi del Riccardiano 2908: il canone di Brunetto Latini*, «Humanistica», 4 (2009), 1, pp. 73-79). In ogni caso, da più parti, è stato rilevato che il retroterra culturale e la familiarità con gli elementi della retorica farebbe pensare all'identificazione dell'Anonimo con un *dictator* o con un personaggio di formazione analoga.

³ Il *Mare amoroso* è caratterizzato dalla macroscopica assenza della rima. Per quanto riguarda la misura dei versi, Cesare Segre ne dà una lettura puramente endecasillabica, giustificando i casi di ipermetria con l'ipotesi di un intervento precoce sul testo, che ne avrebbe alterato l'originale fisionomia (vd. C. SEGRE, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984,

zionale presenza di un'ipertrofica concatenazione di comparazioni tratte dal mondo della natura, dall'immaginario letterario, dalla filosofia e dall'astronomia. Questa straordinarietà trova conferma nella storia degli studi critici intorno al *Mare amoroso*, che riflettono un'oggettiva difficoltà nel ricondurre un testo sostanzialmente senza precedenti all'interno dei confini del sistema dei generi. Da qui il moltiplicarsi di definizioni: compendio di luoghi comuni della poesia siculo-provenzale⁴, epistola amorosa in versi⁵, manuale di poesia d'amore per poeti in erba⁶, *summa* enciclopedica⁷.

Eppure, quella del *Mare amoroso* è anche, se così si può dire, un'anomalia esemplare. La sua eccentricità, cioè, risulta se non altro più comprensibile alla luce del contesto duecentesco, dove la distinzione fra poesia e prosa, tra lirica e trattato ammette più eccezioni che norme, specie in quei componimenti che manifestano una spiccata intenzione

Roma, Salerno editrice, 1985, pp. 25-44, e C. SEGRE, *Per un'edizione del "Mare amoroso"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 140 (1963), pp. 1-29). Per Emilio Vuolo e Antonio Lanza, invece, il *Mare amoroso* alternerebbe endecasillabi a versi composti di altra misura, soprattutto quinari-quaternari e settenari, con una struttura che ricorda quella della selva. Vd. *Il mare amoroso: edizione diplomatica, commento, edizione critica*, a cura di E. VUOLO, Roma, Università di Roma, 1962, pp. 245-72; A. LANZA, *Primi secoli. Saggi di letteratura antica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991, pp. 61-68.

⁴ GASPARY, *La scuola poetica*, pp. 113-14.

⁵ Vd. *Crestomazia italiana dei primi secoli*, con prospetto grammaticale e glossario, a cura di E. MONACI, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, p. 319. Riprendendo la formulazione di Monaci, Cian ipotizza, dietro alla «bizzarra epistola d'amore», un'intenzione parodica, che avrebbe deriso «l'abuso grottesco che i rimatori della scuola siculo-provenzaleggiante facevano delle similitudini e immagini zoologiche, nel loro frasario convenzionale d'amore» (V. CIAN, *La satira*, Milano, Vallardi, 1923, p. 134).

⁶ G. BERTONI, *Il Duecento*, Milano, Vallardi, 1951, p. 147.

⁷ L. SPITZER, *A proposito del "Mare amoroso"*, «Cultura Neolatina», 16 (1956), pp. 179-99, p. 188.

didattica. Corone di sonetti, canzoni di ampio respiro argomentativo, poemetti allegorici, sono solo alcune delle forme attraverso cui il discorso didascalico si esprime, non di rado prediligendo architetture ibride o sperimentali. Di questa tendenza il *Mare amoroso* rappresenta senz'altro un caso estremo e di difficile lettura. Da una parte, il canovaccio narrativo del testo appare troppo esile per sostenere il peso dei numerosissimi paragoni, che germogliano l'uno dall'altro, distogliendo l'attenzione del lettore dalla vicenda principale: una travagliata storia d'amore cortese sintetizzata in pochissimi tratti. Dall'altra, la straordinaria ricchezza di immagini tende a suscitare il moderno sospetto che le vicissitudini dello sfortunato autore-protagonista altro non siano che il pretesto per un'esibizione di cultura.

Per gettare le fondamenta necessarie a comprendere un testo tanto peculiare, gli studiosi si sono occupati soprattutto di far luce sulle fonti e sul significato delle immagini poetiche⁸, di analizzare gli aspetti metrico-stilistici o di formulare ipotesi sull'identità dell'autore e sull'area di provenienza del componimento. D'altra parte, questa polarizzazione, unita alle rare (e perlopiù discordanti) interpretazioni globali⁹, ha finito per generare implicitamente l'equivoco che il carattere didattico del *Mare amoroso* risiedesse – e si esaurisse – in questa sua natura 'collettanea', lasciando ai margini la riflessione sulla funzione didascalica¹⁰ del

⁸ Vd. P. CHERCHI, *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzati*, Roma, Bulzoni, 1979, e D'A.S. AVALLE, "Mare amoroso" v. 275 lonchiaro, «Studi di filologia italiana», 21 (1963), pp. 125-28.

⁹ Tra le altre, ricordo la lettura in chiave politica di Giovannella Desideri, che individua il *fil rouge* della silloge riccardiana nel tema dell'esilio (G. DESIDERI, "Morire a torto": appunti sul "Mare amoroso", «Critica del Testo», 12 (2009), 1, pp. 115-31). Per una sintesi completa della storia degli studi critici sul *Mare*, vd. S. SARTESCHI, *Per una rilettura del "Mare amoroso"*, «Letteratura italiana antica», 12 (2011), pp. 139-58, pp. 139-44.

¹⁰ Per i presupposti che fondano questa chiave di lettura vd. GUITTONE D'AREZZO, *Del carnevale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura

testo: qual è il messaggio dell'autore, a chi è rivolto, se e in che modo esso può venire contestualizzato all'interno della temperie letteraria dell'epoca. Un importante passo in avanti è stato fatto, negli ultimi anni, grazie allo studio di Selene Sarteschi¹¹, che ha rilevato come il poemetto e le sue immagini prospettino «una sola tesi e *pervengano* a una sola conclusione: l'amore conduce alla morte fisica, alla distruzione di un essere per la sopraffazione, attuata con la violenza o con l'inganno, da un altro essere» per cui «l'amore, celebrato da tutta una letteratura per la sua funzione esaltante e nobilitante, risulta [...] invece una forza distruttiva»¹². Quest'idea dell'amore come forza generatrice intrinsecamente conflittuale ben si inserisce nel panorama poetico italiano¹³, che, negli ultimi decenni del XIII secolo, è attraversato da una radicale messa in discussione del valore positivo e formativo tanto dell'esperienza erotica quanto della poesia d'amore.

Prendendo le mosse da queste osservazioni, il contributo intende proporre una breve analisi del *Mare amoroso*, che ponga l'accento sulle strategie didattiche visuali adoperate dall'Anonimo, per iniziare a contestualizzare il poemetto nell'ambito di un dibattito sulla negatività di amore, al cui interno le figure – in forma di artificio retorico o di materiale corredo al testo – ricoprono un fondamentale ruolo persuasivo.

2. La narrazione

Con il suo saggio del 1956, Leo Spitzer intendeva imprimere una svolta alla breve ma già travagliata storia degli studi critici sul *Mare*

di R. CAPELLI, Roma, Carocci editore, 2007, pp. 20-40 e C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 365 e pp. 455-511.

¹¹ SARTESCHI, *Per una rilettura*.

¹² Ivi, p. 151. Corsivo mio.

¹³ Ivi, p. 146.

amoroso, consapevole delle difficoltà interpretative che lo squilibrio strutturale interno al testo – tra un filo narrativo sottile e discontinuo e un iperbolico sviluppo di comparazioni – aveva comportato fino a quel momento. Il rischio di leggere ‘crocianamente’ il componimento, interpretandolo come mero repertorio di *loci communes* della tradizione – poco significativo da un punto di vista estetico e perciò non meritevole dell’impegno esegetico che si riserva a una «vera opera d’arte»¹⁴ – veniva scongiurato dal critico austriaco attraverso un’analisi orientata a dimostrare l’organicità dell’opera rispetto all’estetica medievale. Secondo Spitzer, l’accumulazione di immagini provenienti dai più diversi campi del sapere rappresenterebbe il tentativo di far partecipare l’universo intero alla lode dell’amata con un rispecchiamento dell’architettura oggettiva del macrocosmo nell’architettura lirico-soggettiva del microcosmo della vicenda d’amore. Il *Mare amoroso* costituirebbe perciò – secondo una formulazione binaria tipicamente spitzeriana¹⁵ – una «sintesi lirico-didattica [...] a suo modo medievale, perfetta»¹⁶.

Nonostante il contributo si risolvesse più in una giustificazione storico-metafisica alla fisionomia del carne che in un contributo alla

¹⁴ SPITZER, *A proposito*, p. 198. La discussione intorno allo statuto di «opera d’arte» del *Mare amoroso*, si riverbera su tutta la storia critica degli studi ad esso dedicati, con echi persino nei contributi più recenti. Vd. SARTESCHI, *Per una rilettura*, p. 158 e *infra* § 3.

¹⁵ Vd. D. COLUSSI, *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*, a cura di S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, Roma, Carocci Editore, 2018, pp. 107-37, p. 118.

¹⁶ SPITZER, *A proposito*, p. 198. Vuolo ritiene insostenibile la tesi di Spitzer, proponendo tre alternative: che il poemetto fosse concepito come sintesi di bestiario d’amore in versi, come raccolta di similitudini compilata «col gusto disinteressato del collezionista» o come prontuario di luoghi comuni ad uso dei poeti innamorati. Vd. *Il mare amoroso*, pp. 302-22.

sua comprensione¹⁷, nondimeno con esso Spitzer coglieva un'urgenza di lettura unitaria del testo che conserva ancora oggi la sua ragione d'essere. Infatti, lo sviluppo lirico-narrativo – complice la sua estrema semplicità e il suo carattere frammentato e convenzionale – ha continuato perlopiù a rimanere nel cono d'ombra della fittissima trama di immagini che innervano il testo¹⁸, giustapposto più che integrato a quest'ultima.

A ben vedere, però, la vicenda raccontata nel *Mare amoroso*, per quanto schematica, ha uno sviluppo chiaro. Il poeta-personaggio, dopo aver faticosamente guadagnato il favore di un bacio dell'amata, lamenta la sofferenza causata dalla spietata incostanza della donna, che lo condanna ai tormenti della gelosia: se ella non gli si mostrerà nuovamente benevola, lo destinerà senza dubbio a una morte tragica e ingiusta. Inoltre, nonostante il racconto della vicenda amorosa affiori in modo discontinuo – in forma di accorate perorazioni, lamenti o richieste di *merce*¹⁹ – tuttavia, i frammenti lirico-narrativi funzionano da puntelli all'elaborazione di quelle concatenazioni di immagini e sequenze tematiche che costituiscono la caratteristica più evidente del *Mare amoroso*²⁰.

¹⁷ Vd. *Poeti del Duecento*, p. 484. Per altre opportune obiezioni alla tesi spitzeriana, vd. SARTESCHI, *Per una rilettura*, pp. 142-43.

¹⁸ Con la significativa eccezione del contributo di J.M. POTTER, *La struttura del "Mare amoroso"*, «Cultura Neolatina», 23 (1963), pp. 191-204, che, com'è chiaro sin dal titolo, rappresenta un primo passo in direzione di un restauro della frattura tra 'struttura' e 'poesia'.

¹⁹ Vd. M. ALLEGRETTO, *Il "Mare amoroso": lo statuto delle "simiglianze"*, «Medioevo romanzo», 1 (1974), pp. 390-412, p. 391.

²⁰ Le sequenze tematiche ad alta densità di richiami intertestuali – come l'ecfrasi zoologica che riproduce la 'cattura a tradimento' dell'amante (vv. 5-19), il complesso intarsio del ritratto ideale di madonna (vv. 90-149) o, ancora, il vagheggiamento 'da *plazer*' di una fuga amorosa ai confini del mondo (vv. 212-33) ecc. – dipendono tutte, più o meno direttamente, dai segmenti lirico-narrativi. Vd. POTTER, *La struttura*, p. 203.

Vi è persino un caso in cui questo rapporto di interdipendenza tra canovaccio narrativo e sequenze tematiche assume i contorni di una vera e propria sintesi:

cioè l'Agnello e 'l Toro e [li] Gemini
 e 'l Gambero e 'l Leone e la Pulzella, 165
 la Libra e [lo] Scarpione e 'l Sagittario
 e 'l Capricornio e l'Aquario e li Pesci.
 Così mi feste agnello d'umiltade;
 toro mi feste a soferir pesanza;
 e gemine mi feste una fiata 170
 quando voi m'abbracciaste strettamente;
 ma gambero mi feste incontenente
 quando mi feste tornare a di[ri]etro
 di gran sollazzo in gran mala ventura,
 usando signoria di leone. 175
 Alta pulzella or mi tenete dritta la stadera;
 e non mi siate sì com' lo scarpione,
 che prima gratta e poi fèr de la coda malamente.
 Ancor mi siete dritto sagettario,
 e sonvi stato come capricornio 180
 umiliando il me' core inver' voi;
 e no-m val che voi no-m siate pur aquario,
 poi che mi fate stare in pianto amaro
 sì come 'l pesce che sta indel gran mare²¹.

²¹ Per praticità più che per presa di posizione, si cita dalla *vulgata* Segre-Contini per l'ed. dei *Poeti del Duecento*. Segre espunge o riporta in corpo minore quelle che ritiene essere glosse o interpolazioni. Tali interventi, soprattutto in questo passo, generano molte perplessità, già evidenziate da G. CONTINI, *Esperienze di un antologista del Duecento italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 241-72, p. 253, da Vuolo nella sua edizione de

All'interno del passo, l'Anonimo si serve di un *excursus* astrologico sulle dodici costellazioni dello Zodiaco per uno scopo propriamente narrativo: ripercorrere le tappe dell'intera vicenda amorosa. Così, i primi segni zodiacali finiscono per rappresentare, in diacronia, precisi 'transiti' della storia: l'umile e tenace sopportazione delle difficoltà durante il corteggiamento (*agnello; toro*); l'ottenimento del favore di madonna, con l'immagine di amante e amata uniti in un abbraccio che li ha resi un'unica entità (*gemine*); il repentino passo indietro cui è stato costretto il poeta (*gambero*). Il prosiegua della successione di segni descrive invece, in sincronia, le 'congiunzioni' della situazione presente, inclusi i temi e le istanze al centro dello stesso *Mare amoroso*: l'appello alla *pulzella* affinché ella si mostri di nuovo equilibrata e giusta (*stadera*) nei confronti dell'amante, senza che quest'ultimo debba temere improvvisi guizzi velenosi della sua coda di *scarpione*; la persistente ostilità dell'infallibile amata-*sagittario* nei confronti del docile amante-*capricornio*; il doloroso pianto d'amore, che trae origine dalla donna (*acquario*) e, immerso nel quale, il poeta – come un *pesce* nel mare – si è ormai assuefatto a vivere.

Il mare amoroso (pp. 328-34), e CHERCHI, *Andrea Cappellano*, p. 65, n. 2. In particolare, Cherchi interviene sulla punteggiatura in modo da rendere più perspicuo il senso dell'espressione «signoria di leone», che, dal v. 174 – in relazione al quale avrebbe identificato la forza ferina con cui la donna costringe l'amante a indietreggiare – passa a riferirsi al v. 176, dove l'Anonimo assocerebbe il *topos* del *leo sicut rex iustus et pius* all'amata, cui domanda di mostrare giustizia ed equità (vd. CHERCHI, *Andrea Cappellano*, pp. 64-74). La correzione è integrata nell'impianto dell'ed. Segre dalle più recenti edizioni a cura di Luigina Morini (*Il mare amoroso*, in *Bestiari medievali*, a cura di L. MORINI, Torino, Einaudi, 1996, pp. 551-72) e Annamaria Carrega (*Il gatto lupesco e il mare amoroso*, a cura di A. CARREGA, Torino, Edizioni dell'Orso, 2000). In merito all'ipotesi della 'riduzione endecasillabica', ci riserviamo un margine di dubbio, con l'intenzione di approfondire la questione in altra occasione.

3. La funzione didascalica: destinatari ed epigrafi

Anche nella storia recente del *Mare amoroso* l'aggettivo 'didattico' sembra assumere una sfumatura deteriore, intesa, più che a rilevare il carattere eterodiretto e argomentativo del testo, ad alludere a una sua dimensione compilativa o di 'non poesia'²². L'impegno profuso nel ricercare i principi organizzativi interni al ricchissimo repertorio di immagini, se da una parte si è rivelato utile per comprendere le strategie argomentative dell'Anonimo²³ ed efficace nello smentire la tesi di un «similitudinario»²⁴ nato da un'aggregazione 'collezionistica' di materiali, dall'altra ha finito per marginalizzare la funzione comunicativa del testo, come se la presenza di un destinatario costituisse un argomento a sfavore della sua letterarietà. Riflettere sulla funzione didascalica del *Mare amoroso* è invece utile a cogliere un altro tratto della sua fisionomia ibrida, che lo avvicina piuttosto al genere dell'epistola.

Il componimento, infatti, è rivolto a due destinatari, rispetto ai quali si fa portatore di due messaggi tangenti ma diversi. Il primo interlocutore, individuato dal *voi*, è certamente l'amata, cui il poeta indirizza il componimento – perlomeno fino al v. 324 – con l'intento di dichiarare la propria immutata devozione e, al tempo stesso, di confessare il proprio stato di prostrazione e sofferenza.

Certo, se voi poteste una fiata
 veder[e] sì come il lupo cerviere,
 che veda oltre li monti chiaramente, 40

²² Vd. SARTESCHI, *Per una rilettura*, p. 158.

²³ Vd. soprattutto ALLEGRETTO, *Lo statuto delle simiglianze*, p. 401, che ha ricondotto alla tecnica dell'*amplificatio* l'accumulazione e la variazione delle similitudini.

²⁴ S. DEBENEDETTI, *Nadriano e Caedino*, in *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in onore di S. Bongi*, Lucca, Artigianelli, 1927, pp. 53-60.

voi vedereste la vostra figura
dipinta e suggellata nel mio core,
e lettere intorno che diriano in questa guisa:
«Più v'amo, dëa, che non faccio Deo,
e son più vostro assai che non son meo». 45
E questo dico sempre notte e giorno,
sì come il peccatore il paternostro.

Il secondo destinatario è individuato da un *tu* che compare soltanto nei versi finali, a indicare, probabilmente, un generico lettore²⁵. A questo secondo interlocutore l'Anonimo dimostra, per il tramite della propria esperienza, la natura intrinsecamente dolorosa e conflittuale dell'amore, quasi a sancire, con un certo fatalismo, l'inevitabile fallimento della propria articolata opera di persuasione nei confronti dell'amata *dea*.

Ma se ciò avvenisse, che non credo, per sciagura, 325
s' tu no'l provasse a guisa di Thomàs,
io farei scrivere nella mia tomba
una scritta che direb[b]e così:
«Chi vuole amare, li convien tremare,
bramare, chiamare, sì come 'l marinaio in mare amaro; 330
e chi no-m crede, mi deg[g]ia mirare per meraviglia,
ché per amor son morto in amarore,
sì com'è morto Nadriano e Caedino;
però si guardi chi s'ha a guardare».

²⁵ Il *tu* potrebbe significare anche un brusco passaggio dalla forma di cortesia a quella confidenziale in un'ultima apostrofe alla donna, pronunciata al culmine del dolore. In questo caso, saremmo di fronte a un fenomeno in qualche modo analogo a quello registrato da Leonardi fra i sonn. 80 e 81 del 'canzoniere' del codice Laurenziano. Vd. GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere: i sonetti d'amore del Codice Laurenziano*, a cura di L. LEONARDI, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1994, pp. 242-44.

È interessante osservare che, per sintetizzare e rendere memorabili questi concetti, l'Anonimo si serve in entrambi i casi della medesima strategia: mettere in scena 'fisicamente' oggetti sui quali è scritto o inciso, in forma gnomica, il nucleo del messaggio rivolto al destinatario. Nel primo caso, si tratta dell'immagine della donna, che l'amata – se fosse dotata della penetrante vista della lince – potrebbe vedere *dipinta e suggellata* sul cuore dell'amante, corredata da un'iscrizione: «più vi amo dea di quanto non ami Dio, appartengo a voi più di quanto non appartenga a me stesso» (vv. 44-45). Quasi si trattasse di un profano *paternostro*, il poeta rinnova e amplifica il significato di questa professione di eterna fede e completa abnegazione, ripetendola senza sosta. Nel secondo caso, l'oggetto scelto per rendere visibile l'inevitabile tragicità di amore è la lapide del poeta, alla quale – se (o piuttosto quando) egli perirà a causa del dolore inflittogli dalla donna – sarà affidato il compito di mettere in guardia chi non abbia ancora sperimentato le nefaste conseguenze di amore. L'epitaffio inciso sulla lapide (vv. 329-34) è un insegnamento-cornice: l'ultimo atto di una disperata richiesta di *mercé*, che, se quasi certamente non servirà a risparmiare al poeta una fine crudele, almeno potrà essere d'insegnamento ad altri.

Queste strategie di visualizzazione, oltre a ribadire la centralità della dimensione figurativa del testo, evidenziano come le immagini del *Mare amoroso* abbiano una funzione argomentativa e, in ultimo, persuasiva. Il sistema delle *simiglianze* mira a rendere visibile il peso della sofferenza dell'amante, il suo desiderio lacerante, la sua fedeltà estrema alla donna-dea, ripercorrendo la parabola discendente di una particolare storia d'amore che, tuttavia, gradualmente si fa modello. Le epigrafi, visualizzando in forma sintetica e memorabile – e perciò rendendo concreto – il doppio livello d'insegnamento del testo, trasformano la vicenda dell'Anonimo in un racconto per immagini, in un *exemplum* visivo che dimostra come chi vuole amare è inevitabilmente destinato a *tremare, bramare, chiamare* fino a morire tra gli amari tormenti del mare amoroso.

4. «Docere per visibilia»: il confronto con Guittone

Nella seconda metà del Duecento, la voce del *Mare amoroso* non è la sola a pronunciarsi mettendo in discussione il valore di perfezionamento morale e poetico dell'esperienza amorosa, né è l'unica a farlo attraverso un organismo testuale composito – che 'unisce' prosa e poesia – e dove alle immagini è affidato il compito di trasmettere un messaggio, di persuadere un interlocutore.

Merita almeno un accenno il caso della corona *Del carnale amore* (1285-1290 ca.) di Guittone d'Arezzo, dove tutto ciò si verifica, anzitutto, su di un piano materiale. Come hanno dimostrato gli studi di Roberta Capelli²⁶, il ms. Escorial e.III.23 ci trasmette un progetto organico di *booklet*, un piccolo canzoniere d'autore unificato a livello infratestuale da una rete di risposdenze metrico-formali ed esternamente dall'apparato paratestuale delle rubriche e della decorazione. La corona, nelle intenzioni di chi ne ha progettato la *mise en page*, doveva essere corredata da una miniatura raffigurante Amore, complemento essenziale alla comprensione di questo 'trattato in versi', dove il Guittone post-conversione rilegge e ritraffa in forma palindomica gli insegnamenti filo-cortesi²⁷ del suo «manuale del libertino»²⁸. Coerentemente con una prospettiva cristiano-moralistica che identifica l'amore con una subdola patologia, ciò che preme a Guittone è disvelare al lettore la natura ingannevole di una passione velenosa, così da metterlo in guardia:

²⁶ Confluiti in GUITTONE D'AREZZO, *Del carnale amore*, da cui si cita il sonetto d'apertura con la relativa didascalia (p. 72).

²⁷ Vd. *ivi*, p. 9-15.

²⁸ D'A.S. AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni: saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 56-86.

[Comínçase] la disposixione de la figura de l'amore e de tute le soe parte sì come porai entendre e per la figura vedere. Ovrà di Fra' Guittone d'Areçço.

Caro amico, guarda la figura
 'n esta pintura del carnale amore,
 sì che conosci bene la enaveratura
 mortale e dura ch'al tu' fatt'à core, 4

E lo venen ch'e' porge cum dolsura
 carnal d'arsura ad ogn'amadore,
 a ciò che, conoxuta soa natura,
 ti sia ben cura fugir tuo furore; 8

ch'Amor, cum' vei, si pinge figurato:
 è innavrato ciascuno amante,
 per van simbla[n]te enfin al morire. 11

E quasi el dextere d'esser curato
 d'uom sì piagato dico esser carante,
 remedio dottante il su' largire. 14

In questo processo, la figura – sia essa immagine mentale o materiale complemento al testo – svolge un ruolo fondamentale. Argomentare e descrivere, cioè, si sovrappongono, grazie allo «stratagemma efrastico della descrizione della figura di Amore *che* fornisce un supporto visivo ai testi, rafforzandone l'icasticità del messaggio istruttivo, potenziando la tridimensionalità della personificazione allegorica e oggettivando in senso generalizzante la validità confutativa della tesi guittoniana»²⁹.

²⁹ GUITTONE D'AREZZO, *Del carnale amore*, p. 36. Corsivo mio.

Ovviamente il progetto didattico sotteso alla corona dell'Escorialense non solo ha una fisionomia incomparabilmente più solida rispetto a quella del nostro *Mare amoroso* ma ha anche un valore esplicitamente programmatico. L'autorevole Guittone del *Carnale amore* – ormai consapevole degli inganni della passione e immune alle sue lusinghe – non potrebbe essere più lontano dagli eccessi dell'Anonimo, che condanna sì la pulsione amorosa come forza distruttiva, ma lo fa pur sempre dalla prospettiva di chi è ancora 'impelagato' «sì come 'l marinaio in mare amaro», sia nella topica della tradizione lirica cortese, sia nei flutti della disforia erotica.

Probabilmente, però, è questo lo sfondo su cui riflettere per provare a comprendere il *Mare amoroso*: un tentativo di dimostrare la sofferenza intrinseca all'esperienza d'amore, dove la componente visuale funziona sia come elemento unificante che come forza centrifuga, determinando la natura sperimentale di un testo che continua a resistere a ogni categorizzazione.

Le immagini del mare nella produzione volgare dell'Anonimo Genovese

Stefano Lusito

Queste brevi pagine intendono riassumere e distinguere le diverse sfaccettature che l'elemento marino ricopre nei componimenti in volgare dell'Anonimo Genovese, primo autore ligure a far uso del codice locale con intenti letterari. A tal fine si tenterà di contestualizzare tali occorrenze nell'ambito della costruzione della relativa identità regionale, sia dal punto di vista dei richiami 'ideologici' quanto in relazione con le vicende storiche connesse all'epoca di vita dell'autore.

*

These few pages aim to summarise and contrast the several facets portrayed by the sea in the vulgar tongue poems composed by the Genoese Anonymous, the first Ligurian author to use the local language for literary purposes. To this end, we will analyse these writings within the context of the formation of the Genoese common identity, both from the point of view of ideological references as well as in connection to the historical events which happened during the author's life span.

Nel merito dell'identità linguistica e culturale della Liguria, l'importanza della produzione letteraria¹ legata all'Anonimo Genovese è un dato

¹ Con l'eccezione di tre frammenti di rime già note, rinvenuti il secolo scorso su un codice di data anteriore (riportati da G. PISTARINO, *La tradizione manoscritta e un codice perduto dell'Anonimo Genovese*, in *Miscellanea di*

che ne accompagna gli studi fin dal momento della sua 'riscoperta' d'epoca primottocentesca². L'attività di ricerca che negli ultimi decenni ha interessato l'intera letteratura ligure in lingua locale ha infine contribuito a mettere in luce la centralità di tale figura anche all'interno di questo più specifico contesto; non solo confermandone il primato cronologico fra gli autori autoctoni, ma sancendola soprattutto come iniziatrice di una tradizione in gran parte caratterizzata da una continuità tematica e «ideologica» di relativa singolarità nel panorama regionale italiano³.

storia ligure, Genova, Università di Genova, Istituto di Storia medievale e moderna, 1958, I, pp. 8-41), l'intera produzione di questa figura – che consta di 35 componimenti in latino e 147 in volgare – rimane attestata da un solo documento pergameneo risalente al XIV secolo e conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Genova (ms. 421). L'autore, come si inferisce dai riferimenti presenti nelle rime, visse a cavallo fra il XIII e il XIV secolo; gli estremi cronologici più sicuri dei componimenti sarebbero il 1283 e il 1311, secondo la stima effettuata da G. LEGA, [Recens. a] F.L. MANNUCCI, *L'anonimo genovese e la sua raccolta di rime (secc. XIII-XIV). Con appendice di rime latine inedite e tre facsimili*, Genova, a cura del Municipio, 1904 (8° piccolo, p. 271), «Giornale storico della letteratura italiana», 51 (1908), pp. 279-306, pp. 287 e 291-92. Per ulteriori approfondimenti circa gli aspetti biografici dell'autore e le caratteristiche dei due codici che ne hanno testimoniato la produzione, oltre che per una rassegna degli studi su tale figura letteraria (ancorché aggiornata all'epoca di stampa), si rimanda a ANONIMO GENOVESE, *Rime e ritmi latini*, edizione critica a cura di J. NICOLAS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1994.

² Appare infatti inverosimile che la produzione del poeta possa essere rimasta in oblio fino a tale momento; lo testimoniano le diverse riprese – in alcuni casi quasi puntuali – di immagini e tematiche all'interno della produzione letteraria seriore, anche a distanza di secoli. Riporta esempi in merito F. TOSO, «En lo nostro latin volgar». *Prospettive di analisi e percorsi interpretativi per la poesia dell'Anonimo Genovese*, in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*. Atti del convegno per Genova Capitale della Cultura Europea 2004, pp. 205-27, pp. 208-9.

³ Il primo lavoro di sintesi riguardante la letteratura d'espressione ligure – in gran parte trasmessa in genovese, la varietà storicamente più prestigiosa fra

La pur calzante definizione di «cantore della sua città e del suo popolo» attribuita al poeta duecentesco, più volte ripresa negli studi dedicati, non basta in sé a descriverne «vicende ed usanze, il senso morale e religioso, la saggezza, il temperamento pratico e operoso, l'esperienza marinara, l'orgoglio comunale e le passioni politiche» che emergono dalla lettura dell'opera a noi pervenuta⁴. In realtà si potrebbe a buona ragione argomentare come l'elemento principale che traspare dalle rime dell'autore sia l'ardore che lo coinvolge nei due principali filoni della sua opera in volgare: da una parte la materia religiosa a carattere morale, in genere riflessa nelle apostrofi al timor di Dio e al ripudio delle tentazioni terrene; dall'altra, appunto, l'autoidentificazione nella *forma mentis*, negli eventi storici e nelle sorti che ne riguardano popolazione e terra d'origine.

L'orgoglio civile dell'Anonimo si riflette proprio nell'esigenza di esaltazione della cultura, materiale e astratta, relativa alla popolazione ligure a cavallo fra Due e Trecento⁵. Da questo punto di vista, fra i plurimi

quelle praticate sul territorio regionale – è rappresentato dall'opera di F. Toso, *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia*, 6 voll., Genova, Marietti, 1989-1991, oggi disponibile in una terza edizione riveduta e aggiornata (F. Toso, *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali*, 7 voll., Recco, Le Mani, 2009; l'opera dell'Anonimo Genovese è trattata nel vol. I, pp. 116-70).

⁴ Le due citazioni sono tratte rispettivamente da MANNUCCI, *L'Anonimo Genovese e la sua raccolta di rime*, p. 3 e ANONIMO GENOVESE, *Poesie*, Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di L. COCITO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, p. 16.

⁵ È comunque del tutto noto come la celebrazione delle glorie municipali rappresenti un vero e proprio *topos* della nuova civiltà comunale che viene configurandosi in età bassomedievale; a questo proposito, un inquadramento della fiera civiltà espressa dall'Anonimo nella più ampia cornice della letteratura (e della cultura) italiana dell'epoca si ritrova in F. BRUNI, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura. Testi e documenti*, Torino, UTET, 1984, pp. 319-20. Fra le varie attestazioni affini a quelle dell'autore ligure in materia apologetica, lo studioso ricorda l'esaltazione delle città di Firenze e

spunti offerti dall'autore nessuno sembra avere una rilevanza così marcata come l'elemento marino, presentato a più riprese e con sfaccettature molteplici: dalla mera ambientazione geografica – determinata o meno – a elemento di figure retoriche che rimandano, ancora una volta, al carattere moraleggiante di gran parte della produzione di questa figura⁶.

1. Il mare come spazio fisico

La dimensione più scontata relativa al mare nelle rime dell'Anonimo ha naturalmente a che vedere con il suo mero carattere geografico: non solo in ragione dei natali del poeta⁷, ma anche e soprattutto perché rappresenta tanto il principale fondamento delle fortune economiche quanto lo spazio in cui si verificano le imprese militari della regione ligure a cavallo fra XIII e XIV secolo. Da quest'ultima caratterizzazione consegue come il mare figuri ora come elemento primario per la definizione dello spazio municipale e dei territori da questo più o meno direttamente amministrati⁸, ora come parte di un

Milano nella *Nuova Cronica* di Giovanni Villani e nel *De magnalibus urbis Mediolani* di Bonvesin de la Riva.

⁶ Salvo dove diversamente specificato, tutte le trascrizioni delle voci e delle citazioni riportate nel testo seguono quelle riscontrabili in ANONIMO GENOVESE, *Rime e ritmi*. Per ragioni di spazio, mi limito a offrire la traduzione dei soli passi o dei termini meno intelligibili per un lettore poco pratico della *scripta* o della lingua genovese medievale. La numerazione fa riferimento alla rima, con eventuale indicazione dei versi.

⁷ L'autore nacque, per sua stessa e orgogliosa dichiarazione in 138, vv. 37-44, all'interno del capoluogo ligure.

⁸ Basti qui ricordare come l'assunzione del controllo dell'arco costiero ligure – per quanto solo in parte assicurato da una vera e propria dominazione politica – fosse di fatto giunto a compimento prima del termine del XII secolo; i riferimenti estremi di Portovenere e San Remo, sanciti dalla costruzione di altrettante fortificazioni (rispettivamente nel 1113 e 1130), verranno ampliati dal noto e formale riconoscimento da parte del Barbarossa della dominazione

più ampio orizzonte mediterraneo su cui si impernia la proiezione internazionale della popolazione regionale⁹.

Circa il primo ambito, non stupisce certo come nella generale descrizione di Genova offerta dall'autore (in 138 85-108) l'elemento marino ricopra un ruolo preponderante. Della città si descrive infatti come sia «da mar [...] averta maormente | e guarda quaxi in ver ponente», prima di decantare l'opera umana del «moor» 'molo', «edificao sun la marina | con saxi e mata (= 'malta') e con cazina | chi pu costa in veritae | ca no var una citae (= 'che a dir la verità | è più prezioso di una città intera')». La relazione segue descrivendo la struttura del porto e degli edifici che vi stanno in prossimità (fra cui le due torri di segnalazione poste al termine del molo vecchio e sullo scoglio di Capo di Faro, nonché l'arsenale e il palazzetto adibito a prigione per i pisani dopo la disfatta della Meloria)¹⁰, fino alla specificazione di come in città

genovese, sotto forma di *feudum*, da Capo Corvo a Monaco (1162). Un quadro assai approfondito sull'argomento si ritrova in V. POLONO, *Da provincia a signora dal mare. Secoli VI-XIII*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. PUNCUH, Genova, Società ligure di storia patria, 2003, pp. 145-60.

⁹ Il dato acquisisce piena significatività se si tiene conto del fatto che «la formazione, lo sviluppo, la salvaguardia d'un vasto complesso economico o, se vogliamo, economico-politico, costruito sul mare» rappresentò «la meta originaria e costante, la realtà oggettiva della Genova medievale», ben al di là della faticosa e assai incompiuta unificazione territoriale dell'arco costiero ligure (citazioni da G. PISTARINO, *La capitale del Mediterraneo: Genova nel Medioevo*, Istituto internazionale di studi liguri, Bordighera, 1993, pp. 75-76).

¹⁰ Gli anni in cui visse l'Anonimo coincidono con il periodo di completa definizione dell'assetto cittadino relativo alla Genova medievale, giunto a compimento anche tramite la costruzione di opere pubbliche destinate a restare in uso e a determinarne l'immagine urbana per molti secoli a venire. Risalgono a quest'epoca sia il prolungamento del molo (dal 1260 ca., mentre la primitiva costruzione rimonta alla prima metà del secolo precedente), insieme alla parallela edificazione del nuovo faro posto sulla sua sommità,

«sempre e tutavia | abonda monto mercantia | de Romania e d'Otrammar (= 'dal Levante e dai territori d'Oltremare') | e de tuti li aotri lugar». Già qui il dato geografico comincia a lasciar spazio ai caratteri di quell'identità ligure medievale che risulta più che mai lampante nella definizione di Genova come «porta del Nord Italia», dovuta proprio alla struttura portuaria posizionata sul mare¹¹.

L'ormai affermata familiarità dei liguri dell'epoca con gli innumerevoli punti d'approdo, scambio e commercio all'interno dello spazio mediterraneo trova massima esemplificazione nella rima 49, a celebrazione delle vittorie genovesi contro i veneziani presso Curzola (1298). Non soltanto per l'indicazione dell'itinerario seguito dalla marineria ligure nell'approssimarsi alle coste venete (che parte da «Portovener» per arrivare a «Mesina», poi ancora a «Otranto» fino in «Sihavonia» 'Schiavonia', ai vv. 137-52, per poi tentare un approdo di fortuna presso il porto di «Antiboro» 'Antivori', ai vv. 163-72), ma soprattutto per l'apparente indifferenza con cui il poeta situa come possibile lo scenario della premozione divina della vittoria genovese attribuita a Lamba Doria nelle basi commerciali di «Peyra» 'Pera', a Bisanzio, o «Cafa» 'Caffa', in Crimea, distanti fra loro quasi settecento chilometri in linea d'aria¹².

quanto l'arsenale, realizzato a ponente della cinta muraria (1283-1285). Per l'inquadramento di tali opere all'interno dell'evoluzione urbana dell'epoca si rimanda a L. GROSSI BIANCHI ed E. POLEGGI, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, Sagep, 1979, p. 126.

¹¹ «Zenoa è citae pinna | de gente e d'ogni ben fornìa; | con so porto a ra marina | porta è de Lombardia» (138, vv. 69-72). D'altro canto, proprio all'epoca dell'Anonimo risale l'associazione paraetimologica del nome della città di Genova con la forma latina *Ianua*, da cui nacque in seguito, per associazione, il mito fondativo della città da parte di Giano Bifronte. Approfondimenti in merito in C. DI FABIO, *Il "mito delle origini" e il nome di Genova nel Medioevo*, «Bollettino liguistico per la storia e la cultura regionale», 31 (1979), pp. 37-44.

¹² Considerazioni affini si rinvencono anche in F. TOSO, *Il genovese: percorsi interlinguistici tra medioevo ed età moderna*, in *Tutti i Genovesi del mondo: la*

Come si accennava in apertura, le relazioni sulle vittorie navali dei genovesi (di cui anche nella rima 42, relativa a quella riportata a Laiazzo del 1294 ancora contro la flotta veneziana) rispondono in prima istanza alla volontà di esaltazione dell'orgoglio municipale di cui l'autore si fa fiero e convinto portavoce. Ciò che più conta in questa sede è comunque ricordare e sottolineare come, tramite questi ed altri passaggi, il poeta riesca a stabilire «miti durevoli nell'autorappresentazione retorica della genovesità», in un'oggettiva capacità «nel rielaborare o nell'inventare con indubbia efficacia drammatica immagini e figure retoriche destinate ad affermarsi stabilmente nella coscienza collettiva dei Genovesi» almeno fino al termine dell'età repubblicana, come dimostrano gli echi riscontrabili nella letteratura successiva in lingua locale fino al termine del XVIII secolo¹³.

Interamente dedicata alla condotta da mantenere a bordo di navi e vascelli è l'incompleta rima 38, che alla descrizione degli incresciosi comportamenti da parte dei membri delle ciurme e delle sgradevolezze cui essi stessi vanno incontro (ossia i fetori causati da cibo stipato in coperta, sudore e acqua marcia) accompagna – a vero e proprio motivo consolatorio – l'encomio delle flotte genovesi, armate dalle forti genti «de citae e de rivera» (v. 76), per chiudere con l'esaltazione delle pietre di Cogoleto, le più indicate per la costruzione di materiali da guerra. La ripetizione della formula appena menzionata – che si riscontra anche in 138 220 – ribadisce la percezione di uno spazio ligure determinato proprio dal rapporto di contatto fra il capoluogo e le aree costiere soggette al suo controllo politico o all'influenza amministrativa.

grande espansione commerciale (secoli XI-XVI), a cura di G. OLGATI, Genova, Archivio di Stato e Brigati Editore, 2015, pp. 168-79, p. 168.

¹³ La citazione è tratta da Toso, *“En lo nostro latin volgar”*, pp. 205-27, p. 208, cui ancora si rimanda per esempi puntuali in merito.

Il vaglio dei toponimi riscontrabili nella produzione dell'Anonimo¹⁴ permette peraltro di constatare come essi facciano capo, in assoluta prevalenza, all'ambiente mediterraneo: di diciotto nomi di luogo puntuali (ossia città, paesi o sobborghi), uno soltanto – ossia «Brexà» 'Brescia' (138 2) – non appartiene a quest'ambito. Circa i luoghi di percorrenza genovese, l'interesse dell'autore nell'offrire memoria delle vicende belliche a lui contemporanee è tale da annullare ogni riferimento a specifici punti geografici a ponente del territorio ligure, dove pure erano comprese sedi di consolato (per esempio ad Aigues Mortes, Messina o Siviglia), fondaci (come nelle Baleari e a Ceuta, Trapani o Tunisi) o proprietà o giurisdizioni appartenenti ad abitanti del Comune (soprattutto in Sardegna)¹⁵.

2. Il mare come spazio «ideale»

Si è dunque visto come le rime dell'Anonimo sanciscano il mare come vero e proprio «simbolo» dell'identità regionale, grazie al quale la comunità genovese è in grado di portare a compimento la fondazione delle «atre Zenoe» che per il poeta sembra rappresentare il fine ultimo del progetto comunitario in cui questi si riconosce.

¹⁴ Si trovano raccolti in ANONIMO GENOVESE, *Rime e ritmi*, 542-43, insieme agli etnonimi. Si noti anche come nel computo totale facciano capo al territorio ligure solo cinque toponimi: *Albingana* 'Albenga' (114, v. 1), *Cogoreo* 'Cogoleto' (38, v. 133), *Portovener* 'Portovenere' (49, v. 137), *Votori* 'Voltri' (36, v. 13) e ovviamente *Zenoa* 'Genova', dalle numerosissime occorrenze.

¹⁵ Altri luoghi o riferimenti geografici appartenenti all'area mediterranea citati dall'Anonimo (*Alexandria* 'Alessandria d'Egitto', 12, vv. 36 e 293, *I(h)erusalem* 'Gerusalemme', 16, v. 57 e 56, v. 151, *Sinay* 'Sinai', 12, v. 648, oltre a *Ninive* in Mesopotamia, 134, v. 245), poiché figurano in componimenti a carattere religioso (in parte rielaborazioni in versi di scritti di santi), esulano invece da questo contesto. Un'estrema e utile schematizzazione della presenza genovese nel Mediterraneo occidentale, corredata da numerose schede di approfondimento, è offerta da P. STRINGA, *Genova e la Liguria nel Mediterraneo. Insediamenti e culture urbane*, Genova, Sagep, 1992, pp. 190-92 (schede alle pp. 193-255).

Nella produzione di tale figura, tuttavia, non sempre l'elemento marino compare come spazio dai confini definiti o in qualche modo individuabili su scala geografica. In tal caso le qualità che lo contraddistinguono sono – in apparente contrapposizione con quanto argomentato finora – la temibilità e i rischi che esso comporta per la vita del navigante, secondo una visione significativamente destinata a persistere, a livello popolare, fino ai giorni nostri¹⁶.

L'insistenza con cui l'autore fa uso di sostantivi e aggettivi a carattere negativo in riferimento allo spazio marino è a sua volta sintomatica della percezione collettiva di tale elemento da parte di una comunità che proprio su di esso si era trovata costretta – data l'asperità del territorio continentale – a costruire il proprio destino. L'autore non esita a consigliare a «chi ben segur vor navegar | in questo dubioso mar, | e fuzir fortuna (= 'sventura') grande» di raccomandarsi alla protezione di san Donato (32 1-4)¹⁷; e se altrove torna a farsi portaparola dei sentimenti della comunità cui appartiene, tramite l'esternazione in prima persona secondo cui «noi [...] semper navegemo | e 'n gran perigor semo | en questo perigoloso mar, | ni mai possiamo reposar» (85 1-4), non sarà affatto casuale che in un altro ambito, quello dei moniti a carattere religioso, il poeta si serva di una metafora a indicazione delle continue tentazioni della vita terrena, descritta ancora come un «mar perigoroso» in cui «caschaum sta

¹⁶ Ancor oggi in Liguria la tradizionale e ben radicata diffidenza riservata all'elemento geografico più significativo per la storia della regione – rincarata dall'omonimia del sostantivo *mâ* 'mare' con l'avverbio che significa 'male' nella lingua locale – si riscontra in diversi detti popolari e proverbi: si vedano, a titolo d'esempio, i nr. 385, 481, 490, 495 e 683 riportati in N. FERRANDO e I. FERRANDO, *I proverbi dei genovesi*, Genova, Sagep, 1978.

¹⁷ La connessione fra il ruolo protettore di questa figura e la sua venerazione da parte dei naviganti appare ribadita nella rima 45, in cui l'autore racconta di come, in seguito all'invocazione alla vergine Maria per essere liberato dall'invidia ingiustificata di un personaggio altolocato, gli sia apparso un marinaio col consiglio di raccomandarsi alla tutela dello stesso santo.

dubioso», «pin de scogi e de corssai | e de rinixi (= 'arenili') pu assai, || e d'axi (= 'spine'), toxego e venim (= 'veleno'), | de berruer e d'asaxim (= 'di malviventi e assassini'), | chi semprer dà a noi caxon | d'andar en l'eterna«r prexon» (39 102-1, 105-11)¹⁸. Lo stesso componimento comprende, in buona parte, un episodio narrato come realmente accaduto, vale a dire la cattura, le vessazioni e le uccisioni compiute da «mortar inimixi» nei confronti di un equipaggio genovese che aveva mancato di tenere alta l'attenzione in mare (39 41-91). Il racconto, ancora una volta, ha anzitutto la funzione di veicolare al lettore la consueta paranesi morale (qui nei confronti della superbia), ma contribuisce anch'esso a ribadire la rischiosità e le costanti insidie celate da tale ambiente.

A definitiva dimostrazione della presenza e del peso di tale concezione nella produzione dell'Anonimo, ai rischi delle traversate e ai consigli per scampare ai pericoli del mare sono dedicate, nella fattispecie, la rima 68 (un invito ai naviganti a non avventurarsi nel pelago in tempesta, nel qual caso non sarebbero ancora da escludere richiami etici)¹⁹ e il lungo componimento 145, vero e proprio 'trattato' in versi sul modo di affrontare la navigazione.

È in quest'ultimo scritto che risalta con particolare chiarezza il patrimonio di conoscenze relative alla civiltà marina e marinara evidentemente condivise della comunità genovese dell'epoca. Più nello specifico, è la tematica legata al timore e alla diffidenza per lo spazio marino a trovarvi dettagliato approfondimento: il poeta offre infatti una co-

¹⁸ Le traduzioni di alcuni termini rappresentano interpretazioni lessicali offerte in ANONIMO GENOVESE, *Rime e ritmi*, pp. 125-26.

¹⁹ Ne sarebbe spia, come argomentato in ANONIMO GENOVESE, *Rime e ritmi*, p. 225, la chiosa finale del componimento (vv. 13-16), che sembra richiamare il vizio capitale della superbia: «ma pensa've d'ormeza«r | e starve in casa ioyosi: | che monto n'ò visto danar | pu«r per esser tropo asmoxi» (= [invece di partire per mare in condizioni sfavorevoli] 'pensate piuttosto a ormeggiare le imbarcazioni | e a rimanere gioiosi a casa: | perché ho visto molte persone andare in dannazione | per essere troppo ambiziose').

spicua rassegna delle raccomandazioni necessarie a garantirsi un salvo tragitto nelle traversate via mare, così da passare indenni o nel migliore dei modi le «[...] grande aventure | chi, tar or ven, son monto dure» e sopravvivere a «[...] lo gran pelezo | ki boie como un lavezo (= ‘il mare in subbuglio | che ribolle come l’acqua in un paiolo’)» (vv. 4-6). Si parte dalla robustezza delle navi e dei timoni fino ad arrivare alle indicazioni sulle corrette manovre di navigazione, passando per l’approvvigionamento dei viveri, la riserva di zavorre e molti altri suggerimenti dallo schietto carattere pratico. Com’è da aspettarsi da un autore del genere, a tali indicazioni se ne affiancano poi altre di carattere religioso, nel cui merito non manca l’avviso ad affidarsi alla protezione divina tramite la recitazione della «bonna parolla» (v. 59),

una lunga preghiera in uso presso la marineria del medioevo, strutturata come un elenco di invocazioni volte ad impetrare il soccorso di Dio, di Maria, dei santi e dei patroni di alcuni particolari luoghi, il cui dettato è organizzato in prevalenza secondo un particolare itinerario geografico, che racchiude gran parte del mondo allora conosciuto²⁰.

3. Il mare e gli elementi marini e marinareschi come parti di figure retoriche

In terzo e ultimo luogo occorre segnalare come l’elemento marino e marinaresco compaia a più riprese (ora come semplice elemento ‘di fondo’, ora in qualità di vero e proprio soggetto) all’interno di figure retoriche volte all’esemplificazione delle ammonizioni etiche che co-

²⁰ Si tratta della definizione fornita dalla rinvenitrice di una versione ligure della litania, che ne rappresenta a sua volta uno fra i due unici testimoni finora conosciuti al mondo. Citazione e testo della preghiera si trovano in V. RUZZIN, *La “Bonna Parolla”. Il portolano sacro genovese*, «Atti della Società ligure di storia patria», 52-CXXVII (2013), 2, pp. 21-59.

stituiscono uno dei pilastri principali della produzione dell'autore. A queste, nella fattispecie, fanno capo l'allegoria e – in misura assai più abbondante – la metafora.

Sulla prima di queste si impernia forse uno dei componimenti religiosi figurativamente più espliciti dell'autore, la rima 63, volta ad ammonire i lettori contro «tentacion, penne e dor (= 'dolore'), | che l'ennemigo darve vor» (vv. 3-4). La poesia presenta l'immagine di un uomo intento a pescare con il volto coperto nei pressi dello scoglio di Capo di Faro, così da non farsi riconoscere dagli ignari pesci che ha intenzione di catturare. Si tratta con semplice evidenza – come spiegato dall'autore nei versi successivi a quelli riportati (vv. 45-96) – di un'allegoria del demonio, che subdolamente tenta di accalappiarsi le anime degli uomini tentandoli con ciò che nel componimento è costituito dal *brusmevr*, l'appetitoso cibo usato come esca per i pesci. L'immagine dell'essere umano che cede alla tentazione e finisce per patire le pene infernali è rappresentata proprio dall'ignara bestiola che, dopo aver morso con compiacenza il boccone preparato dal pescatore, sente all'improvviso, con atroce dolore, la punta dell'amo perforarle le interiora.

Ancora quasi del tutto basata su una figura retorica relativa all'ambito marinaresco è la rima 131 (mutila del finale): la rettitudine morale che si auspica per le ragazze destinate alle nozze è qui rappresentata dalla metafora di un «nozher o marinar» 'conduttore di una nave o marinaio' che, dovendo aggirare un lembo di terra in condizioni di vento contrario (immagine della tentazione al peccato), «ben da loitam fa soa forza | en dever andar a r'orza» 'comincia a virare quando ancora vi si trova a distanza' (vv. 19-20), così da poter «corre poi largo e consolao (= 'navigare largo e spedito, ormai tranquillo'), | vegnando a bon compimento | unde era so proponimento» (vv. 22-24).

Brevi figure retoriche variamente afferenti a tale ambito – oltre a quella già citata per il componimento 39 – si rinvencono poi nelle rime 17 (frammento in lode della moderazione verbale, ove la nave

condotta in porto dal buon vento – «simbolo dello spirito che ispira la parola» – rappresenterebbe metaforicamente, secondo Nicolas²¹, la vita o la famiglia), 27 (in cui, ai vv. 3-4, si ammonisce l'uomo in forze e giovane età a «non andar per vie torte | como nave senza guia»), 45 (ove la gelosia di un personaggio altolocato nei confronti del poeta è descritta, ai vv. 79-80, come un «mar torbao» 'mare turbolento' che dopo l'intercessione del già citato san Donato tornerà «apagao e abonazao» 'calmo e in bonaccia'), 53 (ove ancora ricorre l'immagine del demonio-pescatore che tenta di accaparrarsi le anime degli uomini «tegnando l'amo sote l'escha», v. 295) e 112 (nella quale l'autore ammonisce a tenere il coltello, durante i pranzi conviviali, sul lato sinistro, per evitare che passi di mano in mano fra i diversi commensali «corando de popa a proa», v. 12)²².

4. Conclusioni

Com'è evidente, lo spazio offerto da queste pagine consente soltanto una pennellata concisa dell'argomento che si è inteso presentare. Al di là di una sua ulteriore trattazione in sedi che consentano anche di citare per esteso i relativi brani poetici, l'interesse di un tema del genere può forse risiedere – data la rilevanza dell'elemento marino per lo spazio geografico e le culture di numerose aree d'Italia – nell'offerta di spunto per indagini simili tanto all'interno della letteratura nazionale

²¹ ANONIMO GENOVESE, *Rime e ritmi*, p. 86. L'immagine è presentata dai primissimi versi leggibili del componimento, mutilo all'inizio: «che s'el è drito e soave, | tuta guia la soa nave, | reze e mena e dà conforto | e aduxela a bom porto» (17, vv. 1-4). La caratterizzazione del soggetto – il «buon vento» che dovrebbe rappresentare coloro che mantengono «la lengua a bona fe'» – costituisce comunque mera supposizione del curatore del volume citato.

²² A testimonianza della ricorrenza di talune formule nella produzione dell'autore, si noti come la stessa immagine – pur da interpretare in senso proprio – appaia anche in 38, v. 23.

quanto, soprattutto, per altre espressioni letterarie in lingue regionali della penisola, anche slegate dal periodo storico cui fa riferimento la serie di saggi contenuta in questo volume²³.

²³ Un calzante esempio in tal senso può essere l'elaborato di S. SMODLAKA ČEH, *Il mare reale, il mare fiabesco e il mare metaforico ne "Lo cunto de li cunti" di Giambattista Basile*, in "... E c'è di mezzo il mare": lingua, letteratura e civiltà marina. Atti del XIV Congresso dell'A.I.P.I. Spalato (Croazia), 23-27 agosto 2000, a cura di B. VAN DEN BOSSCHE, M. BASTIAENSEN, C. SALVADORI LONERGAN, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, vol. I, pp. 359-65. La segnalazione mi è cara anche per le numerose affinità con quanto argomentato in queste pagine, seppur nell'ambito di testi in versi, risalenti ad area differente e di quattro secoli anteriori rispetto all'opera analizzata nel contributo appena menzionato.

**Una morte in mare per antitesi:
l'Ulisse di Dante e l'*Historia destructionis Troiae*
di Guido delle Colonne**

Vincenzo Vitale

*L'ultimo capitolo dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne riporta la vulgata medievale sulla morte di Ulisse, secondo cui egli sarebbe stato ucciso a Itaca da Telegono, figlio che l'eroe aveva concepito con Circe ma non sapeva di avere. Che legame può sussistere tra questa versione della morte di Ulisse e il celebre racconto del canto XXVI dell'*Inferno* di Dante? Il saggio avanza l'ipotesi che Dante abbia costruito almeno da un certo punto di vista la navigazione di Ulisse oltre le colonne d'Ercole come rovesciamento mirato della fine dell'eroe greco narrata nella *Historia* di Guido delle Colonne, nel tentativo di recuperare per 'antitesi' la versione omerica e classica della morte di Ulisse.*

*

*The last chapter of Guido delle Colonne's *Historia destructionis Troiae* retells the most widely spread version of Ulysses' death during the Middle Ages. According to this version, Ulysses was killed in Ithaca by Telegonus, son that the Greek hero had procreated with Circe without finding out about his existence. Can there be a connection between this version of Ulysses' death and the celebrated story told in *Inferno* XXVI? The article puts forward the hypothesis that Dante invented the navigation of Ulysses beyond the Pillars of Hercules at least in a certain respect as a deliberate reversal of Ulysses' death as it was narrated in Guido delle Colonne's *Historia*. In so doing Dante was probably attempting to recover the Homeric and classical version of Ulysses' death by virtue of 'antithesis'.*

Dopo essersi arrischiato oltre le colonne d'Ercole, nel racconto del canto XXVI dell'*Inferno* Ulisse fa naufragio nell'emisfero meridionale di fronte alla montagna dell'Eden. Benché gli studiosi si siano impegnati con successo a ricostruire l'ascendenza culturale di singoli aspetti dell'Ulisse di Dante, non è stato possibile finora indicare un precedente diretto per l'ultimo viaggio dell'eroe greco narrato nella *Commedia*. A partire da Edward Moore e Bruno Nardi, alcuni studiosi hanno sottolineato come all'inizio del Trecento fosse ben vivo il ricordo della disastrosa spedizione dei fratelli Vivaldi, salpati dal porto di Genova nel maggio 1291 con l'intento di arrivare in India navigando l'oceano¹. L'esito fallimentare di questa impresa (dopo aver varcato le colonne d'Ercole, le due galee di Ugolino e Vadino de' Vivaldi scomparvero nel nulla e nulla più si seppe del loro equipaggio) impressionò profondamente i contemporanei del poeta. È dunque plausibile che essa abbia rappresentato uno dei punti di partenza per l'invenzione della folle navigazione di Ulisse nella *Commedia*.

Non si può però trascurare come trasferire il destino tragico dei fratelli Vivaldi all'eroe greco cantato da Omero costituisse una scelta dirimpente e rivoluzionaria. In effetti, da un certo punto di vista sarebbe stato più naturale affidare il racconto del loro naufragio direttamente ai fratelli Vivaldi, come Dante fa nei casi quasi coevi di Francesca e

¹Vd. E. MOORE, *Studies in Dante. Third Series*, Oxford, Clarendon Press, 1903, p. 119, e B. NARDI, *La tragedia d'Ulisse*, in ID., *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 125-34, p. 125 [già «Studi danteschi», 20 (1937), pp. 1-15]. Un rinvio alla vicenda dei fratelli Vivaldi come possibile spunto storico dell'Ulisse dantesco si legge tra gli altri in A. PAGLIARO, *Ulisse*, in ID., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, pp. 371-432, p. 401; e J.A. SCOTT, *L'Ulisse dantesco*, in ID., *Dante magnanimo. Studi sulla "Commedia"*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 117-93, pp. 165-66. Cfr. più recentemente S. CRISTALDI, Dante, *Ulisse e il richiamo del lontano*, in *Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'"Inferno"*, a cura di S. CRISTALDI, «Le forme e la storia», 9 (2016), pp. 263-97.

Ugolino. Attribuire a Ulisse, eroe sagace e versatile per antonomasia, parte della vicenda dei fratelli Vivaldi era funzionale alla creazione di un simbolo più universale, capace di significare le conseguenze nefaste di un'intelligenza non regolata dalla virtù. I vantaggi di questo adattamento erano tuttavia fruibili solo a costo di una metamorfosi cospicua della versione della morte di Ulisse di gran lunga più diffusa nel Due-Trecento.

L'*Odissea* di Omero non contiene, come è noto, il racconto della morte di Ulisse. La fine dell'eroe greco era narrata invece in un antico poema greco andato perduto, la *Telegonia*. Secondo questa versione, non molto tempo prima di riprendere il viaggio di ritorno in patria Ulisse aveva concepito un figlio con la maga Circe, Telegono, della cui esistenza non aveva avuto notizia. Una volta adulto, Telegono parte dall'isola di Eea in cerca del padre e, dirottato da una tempesta, approda a Itaca senza sapere dove si trova; comincia così a razzare l'isola, derubando il bestiame del re (cioè dello stesso Ulisse). Padre e figlio finiscono per battersi in duello: Telegono uccide Ulisse con una lancia che reca sulla punta l'aculeo velenoso di una razza, avverando in questo modo la profezia di Tiresia, il quale, in occasione dell'incontro negli Inferi narrato nel libro XI dell'*Odissea*, aveva predetto a Ulisse una 'morte dal mare', «thanatos [...] ex halos» (*Odissea* XI, v. 134).

Questo racconto fu trasmesso al Medioevo dall'*Ephèmeris belli Troiani* di Ditti Cretese, che insieme con Darete Frigio rappresentò la fonte principale attraverso cui la cultura medievale ebbe accesso alla materia troiana². Tradotti dal greco in latino intorno al IV-V secolo d. C., questi

²Per l'influenza preponderante di Ditti e Darete fino alle soglie dell'età moderna, anche attraverso la mediazione di Guido delle Colonne, vd. W.B. STANFORD, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1954, pp. 146-58 e 283-95; V. PROSPERI, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013. Sul «successo [...] strepitoso» dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne fra Tre e Quattrocento vd. C. DIONISOTTI,

testi furono oggetto di un incredibile e per certi versi esemplare fraintendimento nel delicato passaggio dal mondo classico a quello medievale. Ditti e Darete vi erano presentati come un soldato greco e un soldato troiano che avevano partecipato in prima persona alla guerra di Troia. Il loro resoconto si fingeva motivato dall'intenzione di ristabilire la verità contro le leggende di Omero, tacciato di aver falsificato la storia attraverso l'invenzione della partecipazione diretta degli dei alla guerra. Di qui il carattere ironicamente razionalistico di queste opere, che – millantando un severo metodo storiografico – bandiscono gli elementi favolosi dalla materia omerica. Nati come dissacrazioni letterarie, i racconti di Ditti e Darete furono recepiti nel Medioevo come fonti di prima mano, degne della più sicura fede storica. L'*Ephèmeris* di Ditti Cretese termina con una sezione sui *nostoi* degli eroi greci, sugellata negli ultimi due capitoli dell'opera proprio dal racconto della morte di Ulisse per mano di Telegono.

Giusta il racconto di Ditti Cretese, tornato in patria, l'eroe greco riceve in sogno il presagio della propria uccisione per mano del figlio. In preda al terrore, Ulisse fa rinchiudere Telemaco in un luogo vigilato, ritirandosi a sua volta in un posto remoto e segreto con pochi compagni fidati. Tuttavia, come detto, Ulisse cade per mano non di Telemaco ma di Telegono, figlio che l'eroe aveva concepito inconsapevolmente con Circe. Dall'*Ephèmeris* di Ditti il racconto passò nell'*Historia destructionis Troiae*, composta tra il 1272 e il 1287 da Guido delle Colonne, da identificare con il grande poeta della corte di Federico II di Svevia menzionato con onore da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*³. Anche l'*Historia* di Guido della Colonne (che integra in prosa latina le opere di Ditti, Darete e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure) si chiude con il racconto dell'omicidio di Ulisse per mano di Telegono.

Proposta per Guido giudice, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, vol. I, pp. 453-66, pp. 456-57.

³ Per l'identificazione dell'autore dell'*Historia destructionis Troiae* con il poeta siciliano della corte di Federico II di Svevia vd. *ivi*, p. 455.

È naturale chiedersi a questo punto se Dante conoscesse la versione della morte di Ulisse riportata nell'*Ephemeris* di Ditti e nell'*Historia* di Guido della Colonne. Secondo una folta e autorevole parte degli studiosi l'autore della *Commedia* non ebbe alcuna familiarità con questi testi⁴. L'argomento addotto da Nardi a fondamento di questa tesi è che se Dante avesse conosciuto la versione dell'omicidio di Ulisse per mano di Telegono non avrebbe inventato la storia della navigazione di Ulisse al di là delle colonne d'Ercole, dal momento che «una più precisa conoscenza dei casi di Ulisse da parte di Dante avrebbe probabilmente inceppato il libero slancio della sua fantasia creatrice»⁵. Tra i grandi dantisti del secolo scorso Antonino Pagliaro è stato uno dei pochi a esprimersi apertamente a favore di una conoscenza diretta di Ditti, Darete e Guido delle Colonne da parte di Dante, facendo notare come le notizie intorno a Ulisse diffuse da questi autori fossero «nozioni culturali elementari e diffuse»⁶.

⁴ Vd. NARDI, *La tragedia*, p. 154; G. PADOAN, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, p. 8, n. 4; p. 179, n. 24; M. PAZZAGLIA, *Il canto di Ulisse e le sue fonti classiche e medievali*, in ID., *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 97-133, p. 108; B. BASILE, *Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse. Lettura di "Inferno" XXVI*, «Rivista di studi danteschi», 5 (2005), pp. 225-52, p. 237; L. PERTILE, *Inferno XXVI: morte di Ulisse e rovina dell'Odissea*, «Letteratura italiana antica», 20 (2019), pp. 171-90, p. 183.

⁵ NARDI, *La tragedia*, p. 126.

⁶ Vd. PAGLIARO, *Ulisse*, p. 399; sulla stessa linea F. FORTI, «*Curiositas*» o «*fol hardement*»? in ID., *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Pàtron, 1977, pp. 161-206, p. 165, n. 17. Che Dante avesse conoscenza diretta dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne è idea condivisa anche da Giorgio Inglese: vd. G. INGLESE, *Una pagina di Guido delle Colonne e l'Enea dantesco (con una postilla a Inf. II 23 "per lo loco santo")*, «La Cultura», 35 (1997), pp. 403-33; ID., *Storia e Comedia: Enea*, in ID., *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 123-64. Una conoscenza diretta di Ditti, Darete

Il giudizio di Pagliaro ricalca quello celebre di Benvenuto da Imola, che, essendo più vicino all'età di Dante, è ancora più attendibile

e dell'*Historia* di Guido delle Colonne da parte di Dante è presupposta anche in D. THOMPSON, *Dante's Epic Journeys*, Baltimore-London, 1974, pp. 33-58, pp. 49-50; A. JANNUCCI, *Ulysses "folle volo": the Burden of History*, «Medioevo Romanzo», 3 (1976), pp. 410-45, pp. 410-11; D'A.S. AVALLE, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, in ID., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 209-33, p. 211, e in M. PICONE, *Canto XXVI*, in *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 359-73, p. 359. In tempi più recenti, oltre che in R. LANSING, *Ulisse, Elia, Dante. Lettura del canto XXVI dell'"Inferno"*, «Letteratura italiana antica», 20 (2019), pp. 191-200, p. 196, la tesi del contatto diretto di Dante con la tradizione medievale della materia troiana è stata sostenuta da studiosi di formazione piuttosto eccentrica rispetto agli studi danteschi: la storica Carla Forti, il grecista Giovanni Cerri e la filologa classica Valentina Prosperi: vd. C. FORTI, *Ulisse dal "nostos" al "folle volo": fonti classiche e tradizione medievale in Inf. XXVI*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 9 (2006), pp. 9-24; G. CERRI, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo, 2007, p. 70; PROSPERI, *Omero sconfitto*, pp. 42-66. Meno preoccupati rispetto ai dantisti di professione di postulare un *pedigree* il più illustre possibile (cioè tendenzialmente classico) alle fonti di Dante, questi studiosi hanno sottolineato quanto sia altamente improbabile che l'autore della *Commedia* fosse all'oscuro di una tradizione di così ampio dominio nella sua cultura. Sulla scorta di un'indicazione di AVALLE, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, pp. 209-11, Valentina Prosperi ha sostenuto che il resoconto della morte di Ulisse per mano di Telegono fosse facilmente accessibile a Dante attraverso la nota di Servio a *Aen.* II 44 (vd. PROSPERI, *Omero sconfitto*, pp. 42-43). In realtà, come rilevato in G. CERRI, *Dante e Ulisse: un'esegesi medievale delle testimonianze antiche*, in *L'antico e la sua eredità*, a cura di U. CRISCUOLO, Napoli, M. D'Auria, 2004, pp. 87-134, p. 90, n. 8; nonché in G. GORNI, *Né Bice, né monna Vanna. Circe nel canto di Ulisse ("Inferno" XXVI)*, in ID., *Guido Cavalcanti. Dante e il suo primo amico*, Roma, Aracne, 2009, pp. 107-25, pp. 114-15, la chiosa in questione compare solo nel cosiddetto *Servius auctus* o Servio Danielino, la cui circolazione fu assai limitata nel Medioevo. È più plausibile a mio parere che l'autore della *Commedia* conoscesse la storia dell'uccisione di Ulisse per mano di Telegono attraverso l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne (per cui vd. *infra*).

nell'indicare la fisionomia del contesto culturale in cui fu composta la *Commedia*. Come è noto, Benvenuto, che scrive intorno al 1379-1383⁷, nell'ultima chiosa al canto XXVI dell'*Inferno* afferma con vigore di non credere all'opinione secondo cui Dante non avrebbe conosciuto la versione della morte di Ulisse trasmessa da Ditti e Guido delle Colonne:

Dixerunt ergo aliqui et famosi quod Dantes non vidit Homerum et quod expresse erravit; *nam, ut tradit Dites graecus et Dares phrygius in troiana historia, Ulyxes fuit interfectus a Telegono filio suo naturali* [...]. Verumtamen quicquid dicatur, nulla persuasione possum adduci ad credendum, quod autor ignoraverit illud quod sciunt etiam pueri et ignari; ideo dico, quod hoc potius autor de industria finxit, et licuit sibi fingere de novo⁸.

Benvenuto si dice restio ad ammettere che Dante ignorasse una nozione così diffusa da essere conosciuta anche dai fanciulli e dagli ignoranti. Più probabile dunque, afferma Benvenuto, che Dante avesse innovato deliberatamente («de industria finxit»). Con il riferimento ai

⁷ Per i commenti antichi alla *Commedia* mi rifaccio alle datazioni proposte in S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004. Corsivi miei.

⁸ BENVENUTO DA IMOLA, commento a *Inf.* XXVI 136-42. Tutti i commenti danteschi sono citati dal portale del Dartmouth Dante Project (<https://dante.dartmouth.edu>). Come ho avuto modo di arguire a partire dal commento dell'Imolese a *Par.* XXXIII 94-96, Benvenuto fa il nome di Darete Frigio pur citando dall'*Historia* di Guido delle Colonne, che nel prologo era presentata in effetti come una compilazione di Ditti e Darete: vd. V. VITALE, "*Poca favilla gran fiamma seconda*": appunti sugli *Argonauti di Dante II*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIV, 646 (2017), pp. 161-85, p. 164. Ciò sembra confermato proprio dal passo qui citato sull'uccisione di Ulisse, dal momento che l'episodio è narrato in realtà solo in Ditti e Guido delle Colonne, non in Darete.

«pueri et ignari», Benvenuto testimoniava una diffusione anche popolare della materia troiana nella versione di Ditti e Darete, materia che è in effetti trattata (oltre che nei diffusissimi rifacimenti anche in volgare italiano del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure) in numerosi cantari del Tre-Quattrocento⁹. Riferimenti a Ditti e Darete affiorano inoltre anche in numerosi altri commenti trecenteschi alla *Commedia*, ad esempio in quelli di Guido da Pisa, Pietro Alighieri, Guglielmo Maramauro e Francesco da Buti.

Tra questi è particolarmente rilevante la testimonianza del figlio di Dante, Pietro, il quale nella terza redazione del suo commento (composto intorno al 1358-1364), indicando in Claudiano la fonte del viaggio transoceanico di Ulisse verso la terra dei morti, notava come l'invenzione del padre non collimasse con la versione più diffusa della morte dell'eroe greco: «quamvis communiter teneatur quod scribit Dares et Dites, scilicet quod Telagon, filius dicti Ulixis natus ex dicta Circe, illum occidit sagiptando inscienter, et hoc casu dicemus hic auctor licentia poetica hoc finxisse»¹⁰. Già per Pietro dunque, come poi sosterrà Benvenuto, Dante aveva variato intenzionalmente (per «licentia poetica») la ricostruzione corrente della morte di Ulisse. Lo stesso argomento si trovava del resto già nella prima redazione del commento di Pietro, composto nel 1340-1341, a circa un ventennio dalla scomparsa di Dante: «Et licet Dictys et Ovidius de Tristibus scribant Ulyxem mortuum et incognite sagittatum per Telegonum ejus filium naturalem, quem habuit de Circe infrascripta, tamen iste auctor fingit eum esse mortuum per hunc modum»¹¹.

⁹ Vd. PROSPERI, *Omero sconfitto*, pp. 49-52.

¹⁰ PIETRO ALIGHIERI (terza redazione), commento a *Inf.* XXVI 112-42. Le tesi della natura liberamente fittizia del naufragio di Ulisse nella *Commedia* sarà ripresa anche nel commento di Francesco da Buti a *Inf.* XXVI 79-94.

¹¹ PIETRO ALIGHIERI (prima redazione), commento a *Inf.* XXVI 90-93. Il rinvio alla morte di Ulisse per mano di Telegono non manca neppure nella seconda redazione

Aderendo alla linea di ricerca inaugurata da Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola, dopo aver richiamato alcuni indizi testuali che mi paiono comprovare una conoscenza diretta dell'*Historia* di Guido delle Colonne da parte di Dante, nella seconda parte di questo intervento cercherò di mostrare che la versione della morte di Ulisse per mano di Telegono rappresentò addirittura un punto di partenza non secondario per l'invenzione di *Inferno* XXVI. In conclusione avizzerò la proposta secondo cui Dante costruì la navigazione di Ulisse nelle acque sterminate dell'oceano almeno parzialmente come capovolgimento mirato della fine dell'eroe greco narrata nella *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne.

Per affrontare il primo punto sarà necessario accennare brevemente all'altro viaggio per mare che ha un ruolo fondamentale nella *Commedia* di Dante: quello degli Argonauti. Come è noto, in due terzine dei canti II e XXXIII del *Paradiso* Dante ricorre all'impresa degli Argonauti come termine di paragone per il viaggio della *Commedia*. In una ricerca su questo tema, ho tentato di individuare le ragioni di una scelta poetica per nulla scontata, anche alla luce del fatto che il capitano degli Argonauti, Giasone, è condannato come seduttore nel canto XVIII dell'*Inferno*¹².

del commento di Pietro (1357-1358 circa), dove il grado di veridicità del racconto di *Inf.* XXVI è misurato diversamente in rapporto alle fonti medievali (Ditti Cretese, Guido delle Colonne) e a quelle classiche (Orazio e Claudiano): «Hoc autem, quod auctor dicit de tali morte dicti Ulixis, potest esse figmentum et potest esse veritas. Potest enim esse figmentum si verum est quod scribit Dictis et Dares, scilicet quod Thelagon, filius ipsius Ulixis et dicte Circes, eum occidit casualiter et inscienter sagittando. Nam sub fictione licet sibi ut poete hoc dicere [...]. Potest esse veritas, actenta cupiditate ipsius Ulixis in habendum experientiam mundanarum rerum et novitatum. Unde Oratius in sua *Poetria* ex verbi Homeri de eo loquens ait: Dic mihi, Musa [...].», (PIETRO ALIGHIERI (seconda redazione), commento a *Inf.* XXVI 136-41). Si noti qui *in nuce* la coscienza della contrapposizione tra versione classica e versione medievale del personaggio di Ulisse.

¹² Mi permetto di rinviare a V. VITALE, "Poca favilla gran fiamma seconda": appunti sugli Argonauti di Dante I, «Giornale Storico della Letteratura

Perché Dante sceglie di associare sistematicamente sé stesso autore della *Commedia* proprio a Giasone? La ragione di questa scelta è legata a mio parere al significato storico degli Argonauti che emerge dalla tradizione medievale della materia troiana. In effetti Darete e Guido delle Colonne presentano la spedizione degli Argonauti come il primo antefatto della guerra di Troia. In viaggio verso la Colchide, i greci capitanati da Giasone approdano sulle coste di Troia e chiedono ospitalità al re Laomedonte, che si affretta però a scacciarli per timore che si abituino a farvi scalo. Adontatisi per la mancata accoglienza di Laomedonte, dopo la conquista del vello d'oro alcuni Argonauti attaccano e saccheggiano Troia. A questo punto i Troiani reagiscono con il rapimento di Elena, causa della seconda e più celebre distruzione della città frigia.

Nel racconto di Darete e di Guido delle Colonne, la spedizione degli Argonauti era dunque l'antefatto originario non solo della guerra di Troia, ma anche della fondazione di Roma per opera del profugo Enea, e quindi – in ultima istanza – dell'Impero romano. Ma per Dante l'Impero romano, in particolare quello di Augusto, corrispondeva al momento della storia in cui l'umanità aveva raggiunto il grado più alto di felicità terrena. Come è noto, giusta la dottrina esposta nel quarto libro del *Convivio* e nella *Monarchia* l'Impero era stato voluto da Dio per preparare l'avvento di Cristo nella storia. Non è quindi improbabile che Dante considerasse l'impresa degli Argonauti come un fatto provvidenziale, all'origine della catena di eventi che avrebbe propiziato l'avvento dell'Impero universale di Roma. E in effetti una traccia di questa interpretazione affiora nell'*Epistola* V, con cui Dante esortò i principi italiani a riconoscere la dignità imperiale di Enrico VII in occasione della sua discesa in Italia:

Italiana», CXXXIV, 645 (2017), pp. 1-37; ID., “*Poca favilla gran fiamma seconda*” II, pp. 161-85; ID., *Il vello d'oro e l'agnello di Dio nel “Paradiso” di Dante*, «Bollettino di italianistica», 2 (2017), pp. 38-61; ID., “*Se tu segui tua stella*”: postille sugli *Argonauti di Dante*, «Le tre corone», 5 (2018), pp. 89-112.

facile predestinatio hec etiam leviter intuentibus innotescet. Nam si *a prima scintillula huius ignis* revolvamus preterita, *ex quo scilicet Argis hospitalitas est a Frigibus denegata*, et usque ad Octaviani triumphos mundi gesta revisere vacet; nonnulla eorum videbimus humane virtutis omnino culmina transcendisse, et Deum per homines, tanquam per celos novos, aliquid operatum fuisse (Dante, *Ep.* V 8)¹³.

L'episodio dell'allontanamento degli Argonauti dalle coste dei Frigi è descritto qui come scintilla originaria di quel grande fuoco che coincide con l'avvento definitivo dell'imperatore cristiano.

Una lettura in chiave filo-imperiale della spedizione degli Argonauti era già stata adottata da Guido delle Colonne nell'*Historia destructionis Troiae*. All'inizio del secondo libro dell'*Historia* si fa notare come un così minuto antecedente storico (l'ospitalità negata agli Argonauti da Laomedonte) avesse originato una sequenza tanto lunga di tragedie e di lutti. Eppure tante disgrazie rientrano secondo Guido in un disegno divino, perché dalla distruzione di Troia e dalla conseguente fuga di Enea sarebbe nata Roma *caput mundi*. Dopo aver narrato la prima distruzione di Troia, in apertura del quinto libro si torna a meditare su come da eventi apparentemente irrilevanti possano sorgere conseguenze immani e nefaste. In questo secondo passo Guido ricorre alla metafora della «modica scintilla»¹⁴ da cui nasce un grande incendio.

¹³ Cito le epistole dantesche da DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. VILLA, in ID., *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, *Convivio, Monarchia, Epistole, Ecloghe*, a cura di G. FIORAVANTI, C. GIUNTA, D. QUAGLIONI, C. VILLA, G. ALBANESE, Milano, Mondadori, 2014, vol. II, pp. 1417-1592. Mio il corsivo; così nel séguito, salvo indicazione contraria.

¹⁴ GUIDO DE COLUMNIS, *Historia destructionis Troiae*, edited by N.E. GRIFFIN, Cambridge (Massachusetts), The Mediaeval Academy of America, 1936, p. 43. Per una dimostrazione più particolareggiata della presenza di questo brano nella quinta epistola di Dante mi permetto di rinviare a VITALE, "Poca favilla gran fiamma seconda" II, pp. 25-37.

La «modica scintilla» di Guido è a mio parere uno degli antecedenti diretti della «prima scintillula» della quinta epistola di Dante. Alla luce di riscontri tanto puntuali, che non coinvolgono altri testi troiani circolanti nel Medioevo, e principalmente in virtù dell'affinità ideologica filo-romana e filo-imperiale in cui essi sono inseriti, mi sembra legittimo ipotizzare che l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne fornì un contributo diretto al pensiero storico-politico di Dante.

La ricerca delle fonti degli Argonauti di Dante ha ricadute anche sulla questione delle fonti dell'Ulisse di Dante. Come è stato notato da vari studiosi, nella *Commedia* Dante costruisce una sorta di opposizione speculare tra l'ultimo viaggio di Ulisse e la spedizione degli Argonauti. Si tratta di un'antitesi valorizzata in chiave metatestuale, come pietra di paragone per la scrittura della *Commedia*. La navigazione di Ulisse è ciò che la *Commedia* rischia di essere ma non è: ne costituisce un anti-modello; per converso, quello degli Argonauti è un termine di paragone positivo sia per il viaggio di Dante nell'aldilà, sia per il viaggio testuale del poema sacro¹⁵.

Anche la simmetria tra Ulisse e Argonauti nella *Commedia* risente di suggestioni dell'*Historia* di Guido delle Colonne. In effetti, verso la fine del primo libro, tra il racconto della costruzione della nave Argo e quello della partenza di Giasone, Guido inserisce un ampio *excursus* sul più illustre membro della spedizione, Ercole. Dopo averne evocato alcune imprese, l'autore dell'*Historia* si sofferma soprattutto sulla collocazione presso Cadice («Gades») delle colonne con cui Ercole aveva fissato i termini occidentali del mondo. La nozione dell'impossibilità di navigare al di là delle colonne d'Ercole è riportata qui con parole assai vicine a quelle celebri di *Inf.* XXVI: «Hunc locum angustum a quo primum hoc Mediterraneum mare dilabitur nostri hodie navigantes Stri-

¹⁵ Per l'opposizione tra viaggio di Ulisse oltre le colonne d'Ercole e impresa degli Argonauti nella *Commedia* rimando a VITALE, «*Se tu segui tua stella*», pp. 104-6; in particolare alla bibliografia critica indicata in nota.

ctum Sibile nominant sive Secte, et locus ille in quo predicte columpne Herculis sunt affixe dicitur Sarracenicæ lingua Saphy, quidam locus a quo sufficit ultra non ire» (Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiæ* I)¹⁶. In effetti il passo è fortemente indiziato come precedente diretto di una terzina memorabile del canto di Ulisse: «acciò che l'uom più oltre non si metta; | da la man destra mi lasciai Sibilia, | da l'altra già m'avea lasciata Setta» (*Inf.* XXVI 109-11)¹⁷. Come ho avuto modo di sostenere in altre sedi¹⁸, alla luce di queste corrispondenze vi sono elementi concreti non solo per considerare assai probabile che Dante conoscesse la tradizione medievale della materia troiana, ma anche per ammettere che sia la scelta degli Argonauti come simbolo del *Paradiso* sia il racconto della morte di Ulisse nella *Commedia* dipendano da una ripresa mirata dell'*Historia* di Guido delle Colonne.

È assai notevole per il mio discorso che la versione dantesca della morte di Ulisse non è semplicemente diversa, ma costituisce un rovesciamento quasi geometrico rispetto a quella fornita dall'*Historia*. Nella *Commedia* Ulisse non si perita di mettere a repentaglio la vita sua e dei compagni avventurandosi nell'«alto mare aperto» (*Inf.* XXVI 100), ossia nell'oceano profondissimo e sconfinato. Come nota Gorni¹⁹, l'Ulisse di Dante è animato da una sorta di claustrofobia compulsiva, che lo costringe a evadere senza tregua da ogni luogo, quasi anelando spasmodicamente a un'illimitatezza spaziale. Fuggito dall'isoletta di Circe, l'eroe

¹⁶ GUIDO DE COLUMNIS, *Historia destructionis Troiæ*, p. 10.

¹⁷ Vd. VITALE, «*Se tu segui tua stella*», pp. 106-10. Cito la *Commedia* da DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007. Il passo dell'*Historia* di Guido è addotto ivi da Inglese a commento di questa stessa terzina.

¹⁸ Vd. *supra* n. 12 in particolare VITALE, «*Se tu segui tua stella*», pp. 105-20.

¹⁹ Vd. G. GORNI, *I "riguardi" di Ercole e l'"arto passo" di Ulisse*, «Letteratura italiana antica», 1 (2000), pp. 43-58, pp. 48-51. Proprio in virtù delle considerazioni sulla «claustrofobia» di Ulisse Gorni congettura per *Inf.* XXVI 132 la lezione «arto passo» (*che vale 'passo stretto'*) invece di «alto passo».

greco oltrepassa anche la «foce *stretta* | dove Ercule segnò li suo' riguardi» (*Inf.* XXVI 107-8), lasciandosi alle spalle il chiuso del Mediterraneo.

Viceversa, pur di scampare dalla morte, in Guido delle Colonne Ulisse non esita a rinchiudersi in una fortezza guardata da un manipolo di armigeri e difesa da alte mura:

Cuius rei causa Ulixes valde perterritus Thelamacum filium suum capi fecit et eum mandavit fideli custodia detineri. Ipse vero elegit sibi locum in quo posset secure manere in quorundam suorum secretariorum fidelissima comitiva. *Vallavit enim locum ipsum muris altis et fortibus, ad quem non nisi per pontem quendam volticium haberi poterat accessus.* Statuit eciam quod ad eum nullus accederet nisi esset aliquis de suis secretariis supradictis

(Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae* XXXV)²⁰.

Alla vastità immensa dell'«*alto* mare aperto» corrisponde l'angustia di un fortilizio isolato dal resto del mondo per mezzo di «*muris altis et fortibus*». Il mito dantesco di Ulisse sembra costruito, dunque, per rovesciamento della versione narrata nell'*Historia* di Guido.

La coscienza di questo rapporto testuale traspare d'altro canto già da un passo del commento di Benvenuto immediatamente contiguo a quello citato sopra: «Iste siquidem Telegonus quaerens patrem Ulyxem, laboriosa inquisitione pervenit ad unum castellum in quo Ulyxes stabat cum continua et magna custodia, quia praesciverat quod erat interficiendus a filio»²¹. Con il suo Ulisse, continua Benvenuto, Dante intendeva mostrare che l'eroe greco avrebbe preferito vivere poco ma gloriosamente, piuttosto che a lungo e con disonore: «Videtur enim ex fictione ista velle concludere quod vir magnanimus,

²⁰ GUIDO DE COLUMNIS, *Historia destructionis Troiae*, p. 270.

²¹ BENVENUTO DA IMOLA, commento a *Inf.* XXVI 136-42; così la citaz. successiva.

animosus, qualis fuit Ulyxes, non parcit vitae, periculo vel labori, ut possit habere experientiam rerum, et potius eligit vivere gloriose per paucum tempus quam diu ignominiose». Non mi pare sia stato notato finora che l'osservazione di Benvenuto non è affatto generica, ma dialoga in modo preciso ancorché implicito con la versione di Ditti e Guido delle Colonne, secondo cui pur di evitare la morte Ulisse si sarebbe rinchiuso in un luogo angusto e appartato, rinunciando alla gloria dell'*experientia rerum*.

Quale significato attribuire, in definitiva, a un siffatto capovolgimento? Non è improbabile a mio parere che Dante credesse, come i suoi contemporanei, alla storicità della morte di Ulisse nella versione tramandata da Ditti e Guido delle Colonne. L'autore della *Commedia* era avvertito nel contempo della polemica anti-omerica su cui si fondano le loro opere. Nel prologo della sua *Historia* Guido proclama in effetti senza ambagi di voler ristabilire la verità storica contro le mistificazioni di Omero: «Homerus apud Grecos eius ystorie puram et simplicem veritatem in versuta vestigia variavit, fingens multa que non fuerunt et que fuerunt aliter transformando. Introduxit enim deos quos coluit antiqua gentilitas impugnasse Troianos et cum eis fuisse velut viventes homines debellatos»²². Come è noto, nelle opere di Ditti, Darete e Guido delle Colonne l'intento programmatico di sconfessare le fole dei poeti pagani si traduce, in concreto, nello stravolgimento del destino di alcuni celebri personaggi: il pio Enea diventa un traditore della patria, Achille un guerriero vigliacco morto per amore, e così via.

Dante non poteva non cogliere la contraddizione tra la versione 'medievale' della morte di Ulisse e l'immagine di un Ulisse inappagabile ricercatore di conoscenza desumibile da classici latini come Orazio (*Ars poetica* 141-42; *Epist.* 1 2 17-31) e Cicerone (*De Finibus* 5 18 49). È improbabile, in altri termini, che all'autore della *Commedia* sfuggisse

²² GUIDO DE COLUMNIS, *Historia destructionis Troiae*, p. 4. La polemica contro Omero riaffiora anche nel libro XXVI e nell'epilogo dell'*Historia* di Guido.

la natura anti-omerica e anti-classica del resoconto della morte di Ulisse reputato universalmente veridico nell'orizzonte della sua cultura. In questa luce, appare plausibile che, inventando un mito nuovo tramite il rovesciamento della presunta verità storica, Dante tendesse ad approssimarsi (quasi per *divinatio*) alla versione omerica e classica della morte di Ulisse.

Presenze cartografiche nella *Commedia* dantesca: lo spazio marino

Giovanna Corazza

La valorizzazione della geografia reale quale componente di primo piano della Commedia dantesca consente di ipotizzare l'innovativa presenza, tra le fonti del poema, di testimoni cartografici, utilizzati sia come dispositivo di verifica degli assetti territoriali, sia come stimolo ideativo per la costruzione letteraria di un immaginario spaziale. I pochi reperti superstiti attestano la circolazione, nell'età di Dante, di una varietà tipologica di mappe, verosimilmente parte integrante della sua formazione e capaci di influire in profondità sulla modellazione poetica delle strutture terrestri. L'ambiente marino favorisce l'emergere di una 'traccia' cartografica di massimo rilievo, come dimostra la celebre localizzazione di Marsiglia a Par. IX 82-93, condotta mediante il sovrapporsi di immagini tratte da generi cartografici a scala diversa.

*

A closer focus on the real geography as a prominent component of Dante's Comedy allows us to postulate the innovative presence of cartographic tools among the poem's sources, used both as devices to verify the territorial configuration and as inspirations to form a literary spatial imagery. The few surviving cartographic finds testify the circulation of various types of map during Dante's age, most likely an integral part of his formation, which could have deeply influenced the poetical representation of earth morphologies. The marine environment permits a noteworthy cartographic outline to emerge: the way in which Dante locates Mar-

seilles in the famous passage in Par. IX 82-93 gives clear evidence of a superimposition of dissimilar maps on a different scale.

Lo scenario primario della *Commedia* si articola, come è noto, attraverso le topografie dei tre regni oltremondani sottratti all'esperienza. Tuttavia, accanto alla geografia immaginaria dell'Eterno, affiora nel poema un'altra geografia, reale e contingente, conoscibile e condivisa, relativa ai territori abitati dagli esseri viventi, evocata in modo indiretto nelle parole di Dante personaggio e dei suoi interlocutori, oppure termine di comparazione entro la ricca casistica della *similitudo*. Si tratta di inserti densamente visuali, di alta concentrazione espressiva, distribuiti con uniformità lungo le tre cantiche ad accompagnare il viaggio ultraterreno, che consentono – accanto alle vicende della storia – il radicarsi della prospettiva escatologica nella realtà umana e nel presente. Al di là di ogni considerazione circa la funzionalità della componente geografica alla logica compositiva del poema, appare evidente l'interesse specifico dell'autore per questa dimensione, che lo porta a definire un ritratto vivido, benché frammentario e parziale, dell'Italia e dell'Europa del Trecento. È un'immagine innovativa, programmaticamente realistica, coerente al criterio di verità che fonda il 'poema sacro', sincronica, basata sulla precisione del dettaglio e sull'aderenza alle morfologie, costruita, laddove possibile, mediante la valorizzazione dell'esperienza diretta e oculare.

L'elaborazione del tema geografico nella *Commedia* mostra una complessità senza precedenti nella produzione letteraria medievale, e deve essere considerata, per le modalità con cui è attuata e per la ricchezza dei suoi significati, una delle forme più rilevanti dello sperimentalismo dantesco. In essa si riverbera lo sviluppo delle conoscenze e dell'approccio stesso al territorio maturato dalla civiltà europea fra XIII e XIV secolo, attraverso la spinta espansiva demografica ed economica, la conquista all'antropizzazione di più ampie superfici, l'incremento della mobilità terrestre e marittima a ogni raggio. La centralità dell'esperienza urbana e comunale, inoltre, favorisce la messa a punto di

saperi tecnici, volti all'ottimizzazione produttiva delle risorse del territorio e alla sua efficiente percorribilità mediante un'accorta analisi degli assetti morfo-geografici. La genesi del poema affonda dunque le sue radici in un orientamento generale della cultura, del quale costituisce una delle espressioni più avanzate, fondato sulla rinnovata attenzione per la concretezza del dato ambientale e sulla fiducia nell'effettiva rappresentabilità dello spazio terrestre.

Tra le fonti eterogenee cui Dante attinge per modellare le sue geografie terrene, alcuni aspetti della costruzione topografica inducono a ipotizzare l'impiego di cartografie. Osserviamo innanzitutto che la concezione di Inferno e Purgatorio come luoghi fisici del globo terracqueo, accanto all'apparire dei beati nella successione concentrica dei corpi eteri, parte dell'universo materiale, presuppone la coscienza non solo della struttura generale del cosmo, ma anche degli assetti superficiali e idrografici dell'ecumene in accordo alla cultura del tempo. In questo quadro, la definizione degli ambiti territoriali è spesso condotta da una prospettiva elevata, a scala variabile, attraverso punti di riferimento in reciproco rapporto spaziale, costituiti da oggetti geografici – soprattutto orografie, fiumi, città – quali estremi segmentali o perimetrali, secondo una modalità accostabile alla prassi della confinazione, momento essenziale della vita amministrativa del Comune medievale. La localizzazione assoluta e relativa degli elementi, sempre coerente se non esatta, non sembra ricavabile soltanto da una percezione diretta del territorio, né soltanto da una fonte scritta, come appare, ad esempio, per la Pianura Padana a *Inf.* XXVIII 73-75, il Mediterraneo a *Inf.* XXVIII 82-84, la Romagna a *Purg.* XIV 91-92, il Regno di Napoli a *Par.* VIII 61-63. Consideriamo poi la precisione topografica relativa all'itinerario mediterraneo di Ulisse a *Inf.* XXVI 103-111, oppure al sistema fluvio-lacuale del Garda e del Mincio a *Inf.* XX 61-78, o ancora all'ubicazione di Assisi a *Par.* XI 43-51. Del resto, un'esperienza condivisa da chiunque si accosti alla *Commedia* è l'opportunità, e talvolta la necessità, di ricorrere all'ausilio di una carta per comprenderne appieno i rinvii geografici. I lettori moderni, abituati a un'immagine mentale univoca

dello spazio terrestre, frutto della cartografia matematica o più recentemente satellitare, tendono ad accogliere con naturalezza la relazione di complementarità tra versi danteschi e rappresentazione cartografica. Essa è invece tutt'altro che scontata, sia per i caratteri della cartografia medievale, empirica e interpretativa, sia per la novità rappresentata dal ricorso a questi materiali in un'opera di ambizioni elevatissime e culminante nella *visio Dei*, circostanza che vale a segnalare la novità dei suoi contenuti nell'orizzonte letterario coevo.

L'indagine circa la presenza di cartografie fra gli strumenti danteschi si presenta tuttavia problematica a causa di una sostanziale carenza documentaria. Non solo non possediamo alcuna notizia diretta o indiretta circa l'utilizzo di mappe da parte del poeta, il quale non ne cita mai né afferma di essersene servito, ma ci imbattiamo nella drammatica rarefazione dei testimoni cartografici, tale da ostacolare i raffronti puntuali. La circostanza si inserisce nella dispersione generalizzata dei prodotti grafici e pittorici dell'età medievale, che colpì in particolare la cartografia, coinvolgendo soprattutto il materiale destinato all'uso pratico, soggetto a logorio e obsolescenza, e più in generale le carte sciolte, prive della salvaguardia che ha preservato le mappe tracciate sulle pagine dei libri. La cartografia nella *Commedia* è dunque rilevabile solo nei termini di un'impronta interna al testo, e sollecita per questo la pluralità e il contrasto delle valutazioni critiche: si tratta, peraltro, di un'impronta fortissima.

In generale il dantismo, al di là di sporadiche analisi su aspetti specifici, non ha approfondito adeguatamente il rapporto della scrittura dantesca con l'immagine cartografica, sottovalutando il potenziale critico ed ermeneutico di questa inchiesta¹. Gli studiosi di geografia

¹ Si vedano tuttavia gli studi recenti di T.J. CACHEY JR., *Appunti su alcuni aspetti metaletterari della "Commedia" di Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. MARCOZZI, Ravenna, Longo, 2017, pp. 107-16; ID., *La "Commedia" come 'mappamundi'*, «Le forme e la storia», n.s. 9 (2016), 2, pp. 49-73; ID.,

antica hanno forse espresso un maggiore interesse per il tema in senso storiografico, seppure con incertezze e divergenze circa l'identificazione delle categorie di mappe di cui il poeta avrebbe usufruito². La ricostruzione più persuasiva, congruente alla composita poetica della *Commedia*, riconosce nell'opera l'impiego sincretico di generi cartografici plurimi, accessibili fra Due e Trecento, non alternativi sul piano della cultura dello spazio, ma complementari e compresenti in quanto orientati a funzionalità distinte. Da questa varietà di documenti Dante avrebbe tratto modalità generali di spazializzazione, spunti ideati-

Cosmology, geography and cartography, in *Dante in Context*, edited by Z.G. BARAŃSKI and L. PERTILE, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 221-40; ID., *Cartographic Dante. A note on Dante and the Greek Mediterranean*, in *Dante and the Greeks*, ed. J.M. ZIOLKOWSKI, Washington, Dumbarton Oaks, 2014, pp. 197-226; ID., *Between Petrarch and Dante. Prolegomenon to a critical discourse*, in *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, edited by Z.G. BARAŃSKI and T.J. CACHEY JR., Notre Dame (IN), University of Notre Dame Press, 2009, pp. 3-49; ID., *Cartografie dantesche: mappando Malebolge*, in *Dante, oggi / 2*, «Critica del testo», XIV (2011), n. 2, pp. 229-60.

² Importanti contributi specifici sono stati proposti, in tempi diversi, dai geografi P. REVELLI (*L'Italia nella Divina Commedia*, Milano, Treves, 1922), A. MORI (*La geografia nell'opera di Dante*, in Atti dell'VIII Congresso Geografico Italiano, Firenze, 29 marzo-6 aprile 1921, Firenze, Flli Alinari, 1922-1923, I, pp. 271-299; ID., *Scritti geografici scelti e ordinati a cura di Giuseppe Caraci*, Pisa, C. Cursi Editore, 1960, in particolare *L'ultimo viaggio di Ulisse. Osservazioni sul canto XXVI dell'"Inferno"* [1909], pp. 55-64, e *La Geografia in Dante* [1921], pp. 119-31); O. BALDACCI (ID., *Dante lettore di geocarte e portolani*, in «Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», s. 9, 12, 2001, pp. 173-9; ID., *La cultura geografica nel Medioevo*, in *Optima hereditas. Sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milano, Scheiwiller, 1992, pp. 483-524; ID., *Carte Geografiche*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, I, [1970] 1984, e *Geografia*, ivi, III, [1971] 1984, *ad voces*; ID., *I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca*, «Cultura e scuola», 13-14, 1965, pp. 213-25), M. AZZARI (*Natura e paesaggio nella Divina Commedia*, Phasar, Firenze, 2012).

vi specifici, dati utili alla verifica delle localizzazioni. Senza stabilire nessi troppo stringenti – improbabili e indimostrabili – nei confronti di singoli manufatti, possiamo ripercorrere l’orizzonte delle tipologie geo-iconografiche che Dante verosimilmente conosceva e che hanno potuto fornire un contributo essenziale alla costruzione di un denso immaginario territoriale, elaborato e risemantizzato nella prassi poetica secondo modalità ancora non del tutto esplorate.

Consideriamo in primo luogo il diagramma dell’ecumene tripartito T-O, sorta di grado zero della cartografia medievale: una semplificazione astratta che raffigura, in forma circolare e con l’Est in alto, la totalità della terra emersa, di cui le lettere T e O sintetizzano la macroidrografia. L’asta inferiore verticale corrisponde al Mediterraneo, l’asta superiore orizzontale all’asse ideale tracciato dal Tanai (il Don) e dal Nilo, la O alla distesa dell’Oceano *pater aquarum* che cinge l’ecumene. L’Asia presenta un’estensione doppia rispetto all’Europa e all’Africa; i tre continenti convergono a Gerusalemme, in conformità al dettato scritturale che vuole la città ubicata al centro delle nazioni³. Il modello, nato probabilmente negli ambienti scolastici della tarda antichità, ebbe larga fortuna e si rivela ancora vitale nell’età della stampa⁴ [Fig. 1]. Corredo

³ «Haec dicit Dominus Deus: Ista est Ierusalem! In medio gentium posui eam et in circuitu eius terras» (*Ez.* 5 5).

⁴ Vd. D. WOODWARD, *Medieval Mappaemundi*, in *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, edited by J.B. HARLEY and D. WOODWARD, Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 286-370; A. CANTILE, *Lineamenti di storia della cartografia italiana*, Roma, Geoweb, 2013, I, pp. 97-108 e 150-3; M. HOOGLIET, *Pictura et Scriptura. Textes, images et herméneutique des mappaemundi (XIII^e-XVI^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 31-54; D. LECOQ, *L’image e la terre à travers les mappemondes des XII^e et XIII^e siècles*, in *Terres Médiévales*, sous la direction de B. RIBÉMONT, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 203-36; N. HISCOCK, *Mapping the Macrocosm: christian platonist thought behind medieval maps and plans*, in *The art, science, and technology of medieval travel*, eds. R. BORK and A. KANN, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2008, pp. 115-26. Per i rapporti con

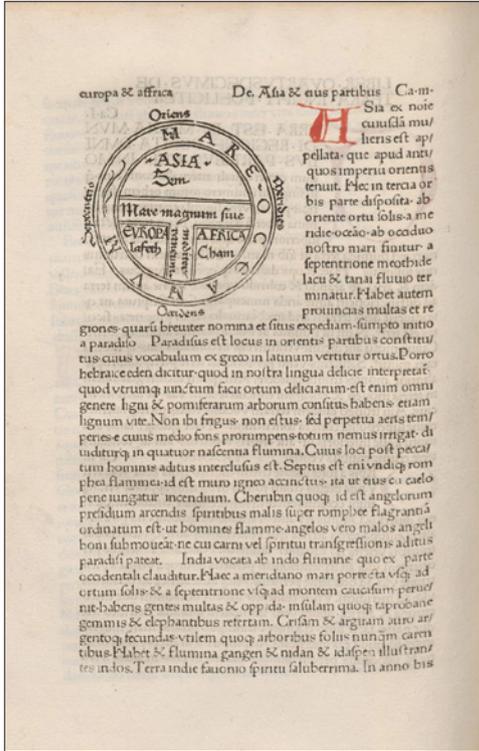


Fig. 1 - ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, Ausburg, Gunther Zainer, 1472 (*editio princeps*), 181v; Zürich, ETH-Bibliothek Zürich, Rar. 3044 (©ETH-Bibliothek Zürich)

visuale canonico della descrizione catalogica *de orbe* in Orosio, *Hist.* I 1-106, e Isidoro, *Etym.* XIV I-IX, ricorre nell'enciclopedismo medievale e nei testimoni di Sallustio, Lucano, Solino, variamente rielaborato e integrato dall'indicazione dei punti cardinali, dei climi prevalenti in

la cartografia antica P. GAUTIER DALCHÉ, *L'héritage antique de la cartographie médiévale: les problèmes et les acquis*, in *Cartography in Antiquity and the Middle Ages. Fresh perspectives, new methods*, eds. R.J.A. TALBERT and R.W. UNGER, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. 29-66.

ciascuna delle aree continentali, dei figli di Noè, Sem, Cam, Jafet, biblici progenitori delle stirpi terrestri.

Lo schema T-O, benché spesso non percepibile con immediatezza, informa la struttura dei grandi mappamondi circolari: carte murali, di ingenti dimensioni e alto impatto visivo, destinate all'esposizione pubblica in ambienti legati all'*ecclesia* (chiese, cenobi o *scholae*). Questi oggetti, ricchi di significazioni, sono concepiti quali strumenti di una «pedagogia informale»⁵, volta a proporre un'immagine integrale della realtà umana nel suo radicamento spazio-temporale terreno e nella proiezione escatologica della Salvezza.

Il disco dell'ecumene, spesso inscritto nel corpo stesso di Cristo, definito dal volto, dai piedi e dalle mani aperte ai quattro punti cardinali, appare disseminato di una molteplicità di oggetti geografici quali fiumi, catene montuose, città, topografie reali e leggendarie, accanto a elementi della storia antica e contemporanea, delle Scritture, del mito classico, del meraviglioso medievale. La figura geografica non mira alla fedeltà morfologica, ma all'evidenza concettuale del sussistere simultaneo, nell'*imago mundi*, dell'universale e del particolare e alla rammemorazione didattica della disposizione generale del mondo abitato. L'obiettivo è invitare alla contemplazione del Creato e, nel contempo, fornire un'immagine coerente e concretamente fruibile dello spazio terrestre, capace di orientare l'osservatore anche in senso pratico, come prova una delle iscrizioni marginali del perduto mappamondo di Ebstorf: «non parvam prestat legentibus utilitatem, viantibus directionem rerumque viarum gratissime speculationis dilectionem»⁶.

⁵ D. TERKLA, *Informal Catechesis and the Hereford mappa mundi*, in *The art, science, and technology of medieval travel*, edited by R. BORK and A. KANN, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2008, pp. 127-41.

⁶ Il mappamondo di Ebstorf, dal diametro superiore ai tre metri e mezzo, distrutto in un bombardamento sulla Sassonia nel 1943, ci è noto soltanto attraverso un fototipo in 25 tavole in bianco e nero di E. SOMMERBRODT del 1891 (ID., *Die Ebstorfer Weltkarte. Text und Tafeln*, Hannover, Hahn,

A causa delle dimensioni e della fragilità dei manufatti, sono scarsissimi i reperti sopravvissuti prossimi all'età dantesca, nessuno dei quali verosimilmente ricade entro il perimetro esperienziale del poeta. Il mappamondo dell'Archivio Capitolare di Vercelli [Fig. 2], frammentario e guasto, è forse l'esemplare più antico, databile fra il XII e il XIII sec.⁷, mentre il mappamondo custodito nella cattedrale inglese di Hereford [Fig. 3], posteriore di un secolo circa e di misura quasi doppia, rimane l'unico esemplare integro oggi esistente⁸.

Il tipo ricorre anche a scala libraria, dove, nonostante le dimensioni, conserva lo stesso spessore informativo: il mappamondo duecentesco detto del Salterio [Fig. 4] mostra, in una minuscola estensione, struttura e contenuti analoghi alla monumentale carta di Ebstorf. Queste figurazioni, ampiamente diffuse, definiscono uno schema primario della cultura spaziale nella quale Dante si forma, autentico standard del basso Medioevo europeo. Esse forse operano nella *Commedia* anche quale modello per la costruzione di un caleidoscopio visivo dove si trovano affiancati protagonisti della Bibbia, del mito classico, della

1891), tradotto da K. MILLER in una ricostruzione litografica del 1896, successivamente colorata (ID., *Monialium Ebstorfensium mappa mundi mir kurze Erklärung der Weltkarte des Frauenklosters Ebstorf vom Jahre 1284*, Köln, Bachem, 1896; ID., *Mappaemundi. Die ältesten Weltkarten*, V, *Die Ebstorfkarte*, Stuttgart, Roth, 1896). Vd. J. WILKE, *Die Ebstorfer Weltkarte*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2001; P. GAUTIER DALCHÉ, *À propos de la mappamonde d'Ebstorf*, «Médiévaux», 55 (2008), pp. 163-70. Un'équipe della Leuphana Universität di Lünenburg ha recentemente curato un'edizione digitale del mappamondo in lingua tedesca: *HyperEbsKart*, gmail <http://www2.leuphana.de/ebskart/index.html#O9999/>.

⁷ La prima analisi scientifica di questa geoiconografia è di C.F. CAPELLO, *Il mappamondo medioevale di Vercelli (1191-1218?)*, Torino, Fanton, 1976.

⁸ Vd. *The Hereford world map. Medieval world maps and their context*, ed. by P.D.A. HARVEY, London, The British Library, 2006; S.D. WESTREM, *The Hereford map. A transcription and translation of the legends with commentary*, Turnhout, Brepols, 2001.



Fig. 2 - Mappamondo di Vercelli, sec. XII-XIII; pergamena, cm 84×72; Vercelli, Archivio Capitolare (©2018 A. Dagli Orti/Scala, Firenze)

cronaca contemporanea, confluenti in un dispositivo narrativo unico e sincronico, solo in apparenza caotico, in realtà saldamente inscritto in una prospettiva cosmica e dotato di una precisa organizzazione interna, specchio dell'ordinamento divino del Creato.

Dal primo Trecento è attestata una categoria di ecumeni circolari morfologicamente più aggiornate ed esatte, finalizzate non alla peda-



FIG. 3 - Mappamondo di Hereford, 1290 ca.; pergamena, cm 165×135; Hereford, Hereford Cathedral (©2018 De Agostini Picture Library/Scala, Firenze)

gogia ma alla conoscenza del territorio, e dunque prive di elementi narrativi, sacri o fantastici, e integrate dalla cartografia nautica nell'accuratezza dei profili costieri. Sono esempi di alto livello qualitativo il planisfero di Pietro Vesconte, parte dell'apparato cartografico del *Liber secretorum* di Marino Sanudo [Fig. 5], databile al 1320-1321, e il planisfero allegato, fra il 1328-29 e i primissimi anni Trenta, alla *Chronologia magna* di Paolino da Venezia nel Parigino latino 4939 [Fig. 6].

Risalta in entrambi lo sforzo di restituzione corretta dell'oro-idrografia delle aree interne, dove le carte nautiche non potevano fornire alcuna notizia. Malgrado la fattura delle immagini sia posteriore alla





FIG. 5 - PIETRO VESCONTE, Planisfero, 1320-1321 ca.; pergamena, cm 60x47,6; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1362 A, 1v-2r (©2019 Biblioteca Apostolica Vaticana)

(Nella pagina precedente, p. 125)

FIG. 4 - Mappamondo detto del Salterio, sec. XIII; pergamena, cm 14,3x9,5; London, British Library, Add. 28681, 9r (©British Library)



FIG. 6 - PAOLINO DA VENEZIA, *Mapa mundi*, 1328-1329; pergamena, diam. cm 32; Paris, Bibl. Nationale de France, Lat. 4939, 9r (©Bibliothèque Nationale de France)

(Nella pagina successiva, p. 128)

FIG. 7 - Oxford, Bodleian Library, Douce 319, 8r, sec. XIV *in.*; pergamena, diam. cm 17,5 (©Bodleian Library)



Commedia, esse costituiscono il punto più elevato di una tipologia che doveva già circolare, attestata, ad esempio, dal piccolo planisfero [Fig. 7], orientato con il Sud in alto, presente in un codice del *Trésor* di Brunetto copiato in Italia agli inizi del Trecento.

In questi prodotti si riflette la coniugazione, centrale nella spazialità del poema, tra l'immagine fisica particolareggiata dell'Europa mediterranea e la visualizzazione generale della Terra come un globo solido. Anche le acque oceaniche, che nei mappamondi 'narrativi' appaiono ridotte a un segno stilizzato attorno al disco dell'ecumene, sono rappresentate qui con una consistenza più rilevata, propria di uno spazio reale e percorso: pensiamo alle rotte atlantiche oltre lo Stretto di Gibilterra, verso l'Inghilterra e il Mare del Nord, o all'esplorazione del litorale africano nord-occidentale. Dante, ad ogni modo, esprime perfettamente la consapevolezza del suo tempo circa il carattere convenzionale della forma circolare attribuita alla terra emersa, un espediente della tradizione iconografica che non ne riproduce l'effettiva figura, estesa, in base alla scienza coeva, per 180° in longitudine e per 67° circa in latitudine in uno dei due quarti dell'emisfero boreale, secondo la sagoma approssimativa di una mezzaluna o *semilunium* (*Questio XIX* 51).

La scala ravvicinata e l'abbondanza di toponimi puntuali propri delle geografie della *Commedia* rimandano, tuttavia, a tipologie cartografiche più dettagliate rispetto alle figurazioni troppo generali dei planisferi circolari: *in primis* le carte nautiche, che, accanto al testo portolanico, accompagnarono l'espansione bassomedievale del movimento marittimo⁹. Nonostante siano ascrivibili al Duecento i più antichi

⁹Vd. in particolare T. CAMPBELL, *Portolan charts from the late thirteenth century to 1500*, in *Cartography*, pp. 371-463; U. TUCCI, *La pratica della navigazione*, in *Il mare. Storia di Venezia*, XII, a cura di A. TENENTI e U. TUCCI, Roma, Treccani, 1991, pp. 527-59; E. VAGNON, *Cartes marines et réseaux à la fin du Moyen Âges*, in *Espaces et Réseaux en Méditerranée (VI^e-XVI^e siècle)*, I, *La configuration des réseaux*, sous la direction de D. COULON, C. PICARD, D. VALÉRIAN, Paris, Editions Bouchène, 2007, pp. 293-308.



FIG. 8 - Carta Pisana, sec. XIII; pergamena, cm 104×50; Paris, Bibl. Nationale de France, GE B-1118 RES (©Bibliothèque Nationale de France)

testimoni pervenutici, ovvero la Carta Pisana [Fig. 8], realizzata forse a Genova, e la Carta di Cortona [Fig. 9], questa prassi cartografica risale a un'epoca certamente anteriore, benché difficile da precisare¹⁰. La prima mappa di cronologia sicura è la carta del Mediterraneo orientale di Pietro Vesconte [Fig. 10], firmata e datata al 1311, e il XIV secolo segna l'infittirsi delle testimonianze accanto alla messa in atto di una tecnica esecutiva più raffinata. Strumenti pratici di una modalità di navigazione prevalentemente di cabotaggio, in contatto visivo con il litorale, le carte marine riportano il profilo costiero, i nomi sequenziali

¹⁰ Vd. in particolare P. GAUTIER DALCHÉ, *D'une technique à une culture: carte nautique et portulan au XII et XIII siècle*, in *L'uomo e il mare nella cultura occidentale: da Ulisse a Cristoforo Colombo*. Atti del Convegno (Genova, 1-4 giugno 1992), Genova, Società ligure di Storia Patria, II, pp. 285-312.



FIG. 9 - Carta di Cortona, sec. XIII; pergamena, cm 60×47; Cortona, Bibl. del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona, Membranacei 105 (©2018 De Agostini Picture Library/ Scala, Firenze)

dei centri rivieraschi e un intreccio di linee direzionali originate da due o più rose dei venti, estranee al contenuto topografico ma necessarie per la determinazione e il controllo della rotta¹¹.

¹¹ Vd. “*Mundus novus*”. *Amerigo Vespucci e la sua eredità. Studi e ricerche su Amerigo Vespucci e la sua epoca*. Atti del Convegno conclusivo delle celebrazioni vespucciane (Roma, 29-31 maggio 2006), a cura di I. LUZZANA CARACI e A. D'ASCENZO, Genova, Brigati, 2007, in particolare C. ASTENGO,

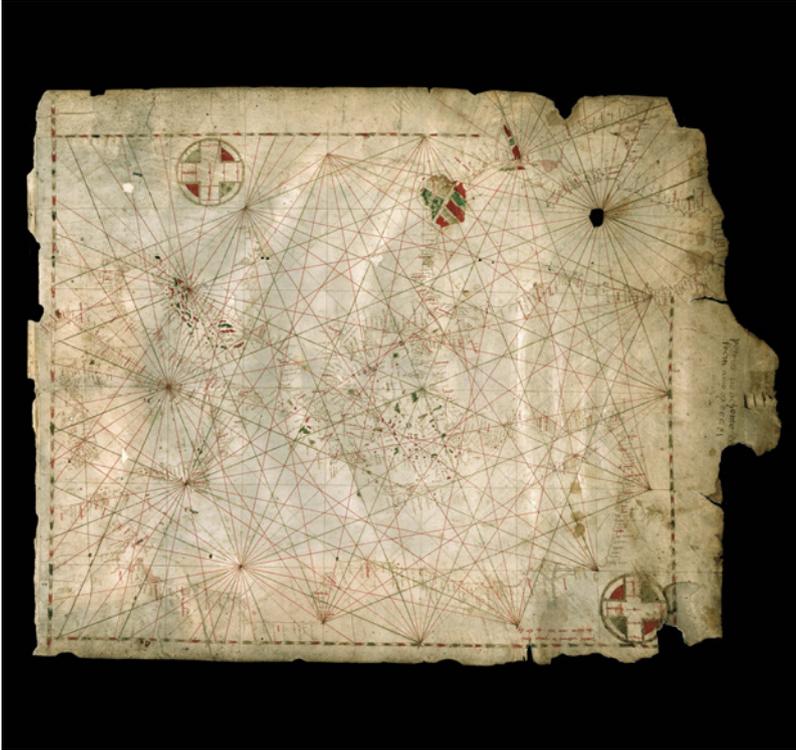


FIG. 10 - PIETRO VESCONTE, carta nautica del mar Mediterraneo orientale, del mar Nero e del mar d'Azof, 1311; pergamena, cm 63x48; Firenze, Archivio di Stato, Carte nautiche 1 (©Archivio di Stato di Firenze)

Alla spiccata precisione empirica della morfologia litoranea, che costituisce la peculiarità del genere cartografico, corrisponde il vuoto informativo circa le zone interne. Non dovette comunque mancare, fra Due e Trecento, una cartografia d'entroterra, di analogia impostazione realistica e concreta, funzionale all'incremento della mobilità

La cartografia nautica medievale. Problemi vecchi e nuove ricerche, pp. 211-23, e V. VALERIO, *Geometria euclidea per la navigazione. Origine e uso della «raxon de marteloio»*, pp. 143-62.

continentale e alle diverse forme del controllo culturale dello spazio, attestata da mappe territoriali a scala variabile, dalla corografia peninsulare alla pianta urbana. Le sopravvivenze trecentesche non sono numerose, ma frequenti soprattutto per l'area italice e arricchite da sempre nuove acquisizioni¹². Il sondaggio di questa tipologia di mappe può rivelarsi particolarmente produttivo in rapporto alla *Commedia*, quale supporto di scenari ambientali che si mostrano, nel poema, fo-

¹² Vd. P.D.A. HARVEY, *Local and regional cartography in Medieval Europe*, in *Cartography*, pp. 464-501; CANTILE, *Lineamenti*, pp. 121-30; N. BOULOUX, *Cartes territoriales et cartes régionales en Italie au XIV^e siècle*, in *Aufsicht, Ansicht, Einsicht. Neue Perspektiven auf die Kartographie an der Schwelle zur frühen Neuzeit*, Hg. T. MICHALSKY, F. SCHMIEDER, G. ENGEL, Berlin, Trafo, 2009, pp. 263-81; P. GAUTIER DALCHÉ, *Les diagrammes topographiques dans les manuscrits des classiques latins (Lucain, Solin, Salluste)*, in *La tradition vive. Mélange d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz*, réunis par P. LARDET, Paris-Turnhout, Brepols, 2003, pp. 291-306. Vanno menzionate almeno la pianta di Talamone del 1306 ca. (Siena, Archivio di Stato di Siena, Caleffo Nero, Capitoli 3, cc. 25v-26r); la silloge di carte italice nei codici di PAOLINO DA VENEZIA, realizzate fra gli anni Venti e Trenta del Trecento a partire da testimoni anteriori non identificabili, comprendente le due mappe della Penisola (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1960, c. 266v e cc. 267v-268r), il tracciato del Po dalle sorgenti a Ficarolo (Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. Z 399, c. 99r), la duplice redazione dell'iconografia padana con la pianta di Ferrara (Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. Z 399, c. 98v; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1960), la pianta di Venezia (Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. Z 399, c. 7r) e quella, più astratta e di impostazione letteraria, di Roma (Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. Z 399, c. 98r; Paris, Bibl. Nationale de France, Lat. 4939, c. 27r; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1960, c. 270v); le straordinarie corografie di OPICINO DE CANISTRIS, databili alla terza decade del XIV secolo, relative all'area settentrionale e lombarda, sistematicamente sovrapposte a carte nautiche a scala diversa (ad esempio Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1993, cc. 3r, 3v, 4v; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6435, c. 84v, dove è tracciata la pianta di Pavia).

calizzati in prevalenza su territori interni. Nondimeno, è l'organizzazione poetica dello spazio marino che rende possibile individuare un esempio, evidente e per molti aspetti paradigmatico, dell'uso dantesco di cartografie.

A *Par. IX* 82-93 Folco da Marsiglia, nel cielo di Venere, localizza la sua città natale attraverso una lunga ricognizione topografica a scala crescente e progressiva, in cui la cartografia affiora quale autentico ipotesto:

«La maggior valle in che l'acqua si spanda»,
 incominciaro allor le sue parole,
 «fuor di quel mar che la terra inghirlanda,
 tra ' discordanti liti contra 'l sole
 tanto sen va, che fa meridiano
 là dove l'orizzonte pria far suole.

FIG. 11 - *Buggea* e Marsiglia sulla Carta Pisana (©Bibliothèque Nationale de France)



Di quella valle fu' io litorano
tra Ebro e Macra, che per cammin corto
parte lo Genovese dal Toscano.
Ad un occaso quasi e ad un orto
Buggea siede e la terra ond'io fui,
che fé del sangue suo già caldo il porto».

La visualizzazione d'insieme proviene dalla tradizione dei mappamondi circolari, nei quali l'Oceano, come un serto anulare, stringe le terre emerse e affluisce, attraverso lo Stretto di Gibilterra, nel più esteso bacino del Mediterraneo. Se lo sviluppo di questo mare per una longitudine di 90° tra Cadice e Gerusalemme è nozione comune della cosmologia coeva, la definizione dell'arco costiero dalla Catalogna alla Lunigiana sembra tratta dalla cartografia marina, che segnalava le foci dei fiumi quali ragguagli importanti per la navigazione litoranea. Tuttavia, il posizionamento di Marsiglia e di *Buggea* rispetto al cammino del Sole, «ad un occaso quasi e ad un orto», risulta impossibile senza il supporto di una carta nautica. *Buggea* o Béjaïa sulla costa algerina, un tempo florido emporio commerciale di rilievo non inferiore a Marsiglia¹³, si trova, infatti, quasi sullo stesso meridiano di questa, con una differenza effettiva misurabile in circa due gradi e mezzo in longitudine. La posizione reciproca delle due città emerge chiaramente nella Carta Pisana [Fig. 11], dove sono registrati entrambi i toponimi e, in modo ancora più nitido, nella mappa di Giovanni da Carignano del

¹³ Vd. D. VALÉRIAN, *Bougie: pôle maghrébin, échelle méditerranéenne*, in *La configuration*, pp. 57-79; D. AÏSSANI, D. VALÉRIAN, *I rapporti tra Pisa e Béjaïa (Bugia) in età medievale: un contributo essenziale alla costruzione della 'mediterraneità'*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, a cura di M. TANGHERONI, Milano, Skira, 2003, pp. 235-43. Per una ricostruzione analitica della storia economica dell'insediamento vd. D. VALÉRIAN, *Bougie, port maghrébin, 1067-1510*, Rome, École française de Rome, 2006.

primo Trecento [Fig. 12], nota grazie a una riproduzione fotografica dall'originale perduto nel 1943.

Il passo illumina il ruolo della cartografia nell'officina letteraria della *Commedia*: strumento per la costruzione di un quadro geografico quanto più possibile aderente alla realtà dei luoghi, e insieme immagine interiorizzata, suggestione e modello narrativo per l'elaborazione di una moderna carta del mondo plasmata attraverso il linguaggio della poesia.



FIG. 12 - GIOVANNI DA CARIGNANO, carta nautica del mar Mediterraneo, del mar Nero e del mar Baltico fino al golfo di Finlandia, sec. XIV (primo quarto?); riproduzione fotografica b/n ante 1943, cm 134x90; Firenze, Archivio di Stato, Carte nautiche 2 (©Archivio di Stato di Firenze)

**«Per mezza Toscana si spazia un fiumicel»
(*Purg.* XIV 17-18)**

**La Firenze di Dante, l'Arno e il mare: storia
di un'aspirazione e di una metafora dolente**

Giampaolo Francesconi

*Il contributo offre una lettura di *Purg.* XIV a partire dal rapporto di Dante con Firenze e dal progressivo distanziamento che il poeta assunse rispetto ai motivi economici e sociali che avevano favorito la crescita della sua città, dei quali l'Arno fu un vettore privilegiato.*

*

*This article contributes a reading of *Purg.* XIV based on Dante's relationship with the city of Florence and how the poet distanced himself from the economic and social grounds that had favoured his city's growth, thanks to the River Arno.*

Firenze e Dante. L'accostamento è assoluto. Firenze e Dante hanno, del resto, lo stigma della piena sovrapponibilità, fino a costituire una sorta di endiadi dell'immaginario¹. Sono davvero, e sono stati pur con

¹ Anche Franco Cardini, in un'introduzione alla ristampa di un volume sulla prosa fiorentina dell'età di Dante, aveva richiamato il rapporto inscindibile, per noi moderni, fra Dante e Firenze: «Dante e Firenze sono, per noi moderni – e dal secolo scorso – un binomio inscindibile; così come, sempre per noi, la Firenze tra fine del XIII e primi del XIV secolo è la “Firenze di Dante”» (F. CARDINI, *Introduzione a Dante e Firenze. Prose antiche*, con note illustrative ed appendici di O. ZENATTI [1902], Firenze, Sansoni, 1984). Proprio con queste parole inizia il saggio, uscito nel frattempo, di E. BRILLI,

declinazioni, significati e ricezioni variabili nel corso del tempo, i due termini irrinunciabili di uno stesso concetto². Firenze evoca Dante e Dante evoca Firenze. Sin qui nulla di nuovo e, soprattutto, nulla di nuovo nell'ambito di un'accreditata cerchia di cultori delle discipline medievistiche e critico-filologiche. L'eco dell'immediatezza, tuttavia, assume un profilo meno scontato, addirittura insidioso, se dalla brillantezza della superficie si passa alla riottosità più nascosta di quel legame, alla sua dimensione storica e profetica, così come è restituita dalla stessa *Commedia*³.

Ecco che il rapporto di Dante con Firenze e di Firenze con Dante si amplifica e si complica, si disperde in una pluralità di mancate risposte, di risposte insoddisfacenti o, addirittura, paradossali⁴. Ma soprattutto si constata il sopravvento dei contrasti, delle opposizioni e, persino,

Dante, Firenze e l'esilio, in *Dante*, a cura di R. REA e J. STEINBERG, Roma, Carocci, 2020, pp. 199-217.

² Basterebbe, in tal senso, se non rischiasse di profilarsi come un esercizio scontato, anche solo scorrere la bellissima voce *Firenze* dell'*Enciclopedia dantesca*, redatta da E. SESTAN, U. PROCACCI, E. RAGNI e P.V. MENGALDO. Possono tornare utili, in una direzione non troppo diversa, anche le considerazioni di M. BARBI, *Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 1-27.

³ Evidenziava questi aspetti già R. MERCURI, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, 1. *Le origini, il Duecento, il Trecento, La storia e gli autori*, Torino, Einaudi («Biblioteca di Repubblica»), 2007, pp. 285-592, pp. 285-314.

⁴ Eugenio Ragni ha notato con chiarezza il rapporto fluttuante e ondivago che nell'opera dantesca occupa Firenze, per cui si passa dalla dimensione poco più che scenografica delle *Rime* e della *Vita Nova*, a quella quasi idealizzata e nostalgica del *Convivio*, fino a quella storica e contrastata della *Commedia*, in cui Firenze assume quasi il ruolo di centro ideale (E. RAGNI, *Firenze nell'opera dantesca*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, II, pp. 920-27).

delle contraddizioni. L'ultimo lavoro importante, in ordine di tempo, su questi aspetti, quello di Elisa Brilli, *Firenze e il poeta. Dante fra teologia e politica* del 2012, non solo si muove entro questa linea interpretativa, ma pone tra le sue premesse fondamentali proprio la necessità di meglio inquadrare la storicità interna del sistema-*Commedia* e di rendere evidenti i caratteri culturali del realismo fiorentino⁵. Quale fosse, in altre parole, la tessitura storica del poema dantesco e in quale misura fosse connessa con la drammatica vicenda politica e personale del suo autore, fino a distinguere per la materia fiorentina un «coefficiente ulteriore di 'realtà'» rispetto al consolidato realismo figurale auerbachiano⁶. Questioni, anche queste, certo non nuove, nuove semmai in alcuni dei risultati, ma che troveremmo anzi di lunghissima durata e di lunga lena problematica se solo tornassimo a sfogliare uno dei classici degli studi di filologia e di critica dantesca della fine dell'Ottocento come il *Dante ne' tempi di Dante* di Isidoro Del Lungo⁷. Sarebbe un esercizio vano quello di entrare nella *selva* della storiografia; sarà forse meno inutile ricordare che il rapporto fra Dante e Firenze è complesso, inevitabilmente complesso, e che quella complessità si declina lungo le dorsali del contrasto, della nostalgia e dell'anacronismo⁸.

⁵ E. BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012, pp. 21 sgg.

⁶ Ivi, p. 23.

⁷ I. DEL LUNGO, *Dante ne' tempi di Dante. Ritratti e studi*, Bologna, Zanichelli, 1888.

⁸ Il ruolo continuo, controverso, ambivalente di Firenze, quasi da personaggio o «deuteragonista», è stato anche di recente ricordato da BRILLI, *Dante, Firenze*. In un rapporto che era stato molto intenso in giovinezza, addirittura caratterizzato dall'impegno militare e politico, vd. M. BERISSO, *Introduzione*, in *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. BERISSO, Milano, BUR, 2016, pp. 5-56, pp. 5-13; G. MILANI, *Dante politico fiorentino*, in *Dante attraverso i documenti*, II. *Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)*, a cura di G. MILANI e A. MONTEFUSCO, «Reti Medievali. Rivista», 18/1 (2017).

È un Dante ‘contro’ quello che viene allontanato da Firenze, è un Dante ‘contro’ quello che scrive il poema ed è un Dante ‘contro’ quello che redige, con ogni probabilità fra il 1312 e il 1313⁹, il suo trattato politico. ‘Contro’ che cosa? Prima di tutto ‘contro’ Firenze e tutto quello che Firenze rappresentava¹⁰. Ma su questo dovremo tornare, e lo faremo proprio percorrendo il corso dell’Arno dal Falterona alla sua foce, alla marina di Pisa; conviene, intanto, in una complessità che si fa crescente, soffermarsi su quel che scriveva Gaetano Salvemini, nel

⁹ La data del 1312-1313 è quella che aveva ipotizzato Gustavo Vinay (G. VINAY, *Interpretazione della “Monarchia” di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1962; ID., *Il punto sulla “Monarchia” di Dante*, «Cultura e Scuola», 4 (1965), 13-4, pp. 5-9. Per le questioni relative alla discussione della cronologia si rimanda a M. SANTAGATA, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, I. *Rime*, *Vita nova*, *De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011, pp. XI-CCXXXII, p. CI. Vd. inoltre D. QUAGLIONI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di D. QUAGLIONI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, II. *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, a cura di G. FIORAVANTI, C. GIUNTA, D. QUAGLIONI, C. VILLA, G. ALBANESE, Milano, Mondadori, 2014, pp. 809-83, pp. 831-37. La questione è stata ripresa da D. QUAGLIONI, *Monarchia*, in *Dante*, pp. 115-26, pp. 117-19.

¹⁰ Per quanto sia necessario contestualizzare questa affermazione, che può apparire perentoria, alla luce di quel «paradigma della contingenza» recentemente richiamato da M. TAVONI, *Dante e il “paradigma critico della contingenza”*, «Dante Studies», 136 (2018), pp. 201-12), alla luce della rilettura progressiva della vicenda biografica e della storia intellettuale dantesca offerta da U. Carpi nel suo fondamentale volume del 2004 (U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004), e in quello postumo del 2013 (*L’“Inferno” dei guelfi e i principi del “Purgatorio”*, Milano, Franco Angeli, 2013, in particolare pp. 91 sgg.), fino alle più recenti considerazioni di Marco Veglia (M. VEGLIA, *Dante leggero. Dal priorato alla “Commedia”*, Roma Carocci, 2017), crediamo non sia inammissibile sostenere il profilo di una tale contrarietà. Vd., inoltre, P. PELLEGRINI, *Dante tra Romagna e Lombardia. Studi di linguistica e di filologia italiana*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2016, pp. 39-88.

1957, in un intervento offerto per gli *Studi in onore di Armando Saporì*, dal titolo *Firenze ai tempi di Dante*:

Quel piccolo cantuccio della Toscana nord-orientale, che fa capo a Firenze, non produsse solamente tra la metà del secolo XIII e la prima metà del XVI uomini d'affari che accumularono ricchezze non più sognate dopo di essi; produsse anche una stupefacente messe di genii in tutte le manifestazioni del pensiero: da Giotto e Dante a Leonardo e Michelangelo; poi mezzo secolo – la seconda metà del cinquecento – occupato da asteroidi; poi nella prima metà del Seicento un altro astro di primissima grandezza, Galileo; poi niente più che asteroidi. La sola Atene antica ha dato nella storia una simile esplosione di genialità. Atene e Firenze sono due misteri storici. Dante fa parte del mistero fiorentino. Per quei due misteri nessuna spiegazione sarà probabilmente trovata mai¹¹.

Per Salvemini, per l'autore di *Magnati e popolani*, per lo storico che, sullo scorcio dell'Ottocento, aveva profondamente rinnovato il metodo d'indagine delle dinamiche sociali e delle lotte di parte, Firenze era un «mistero storico»¹². E Dante stava dentro lo stesso mistero. Un mistero, concludeva apoditticamente in quel passaggio, per il quale «nessuna spiegazione sarà probabilmente trovata mai». Gaetano Salvemini aveva studiato da vicino la composizione sociale e la lotta politica dell'età di

¹¹ G. SALVEMINI, *Firenze ai tempi di Dante*, in *Studi in onore di Armando Saporì*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino 1957, I, pp. 467-82, p. 482 (ora ristampato in *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1972).

¹² Su Gaetano Salvemini medievista si veda il saggio di E. ARTIFONI, *Salvemini e il Medioevo. Storici italiani fra Otto e Novecento*, Napoli Liguori, 1990. Per una rassegna bio-bibliografica e critica, vd. G. FRANCESCONI-S. VITALI, *Il medioevo di Gaetano Salvemini*, «Storia di Firenze. Il portale per la storia della città», 2011, <http://www.storiadifirenze.org>.

Dante, aveva addirittura creato le basi per la radicale rilettura che ne avrebbe dato Nicola Ottokar ne *Il Comune di Firenze alla fine del Duecento* del 1926¹³, eppure non era riuscito a trovare una spiegazione al mistero fiorentino. Un mistero, nella lettura salveminiiana e nel dibattito che da decenni impegna la storiografia, che si intesse di una esplosione demografica e di una crescita economica repentina, spettacolare e, per molti versi, difficile da spiegare¹⁴. Perché Firenze non possedeva condizioni di partenza più vantaggiose rispetto ad altre città della Toscana duecentesca, anzi la sua collocazione interna, la sua distanza dal mare, avrebbe dovuto costituire un limite. E, invece, pur mancando di quelle precondizioni favorevoli che una città come Pisa possedeva e che l'avevano già resa grande, era riuscita a diventare una metropoli e ad assumere un ruolo egemone negli equilibri politici regionali¹⁵.

¹³ N. OTTOKAR, *Il Comune di Firenze alla fine del Duecento*, Torino, Einaudi, 1974.

¹⁴ Conviene partire, intanto, dalla riflessione che qualche anno fa aveva offerto J.-C. MAIRE VIGUEUR, *Il problema storiografico: Firenze come modello (e mito) di regime popolare*, in *Magnati e popolani nell'Italia comunale*. Atti del Quindicesimo convegno di studi (Pistoia, 15-18 maggio 1995), Pistoia, Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, 1997, pp. 1-16. Negli studi più recenti meritano di essere ricordati i contributi di W.R. DAY, *Population growth and productivity: rural-urban migration and the expansion of the manufacturing sector in thirteenth century Florence*, in *Labour and labour markets between town and countryside (Middle Ages – 19th Century)*, a cura di B. BLONDÉ, E. VANHAUTE, M. GARLAND, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 82-110; di E. FAINI, *Firenze nell'età romanica (1000-1211). L'espansione urbana, lo sviluppo istituzionale, il rapporto con il territorio*, Firenze, Olschki, 2010. Una riflessione comparativa è presente in G. FRANCESCONI, *Pistoia e Firenze in età comunale. I diversi destini di due città della Toscana interna*, in *La Pistoia comunale nel contesto toscano ed europeo (secoli XII-XIV)*, a cura di P. GUALTIERI, Pistoia, Società pistoiese di storia patria, 2008, pp. 73-100.

¹⁵ Per la differenza nelle condizioni di partenza con una città marinara come Pisa, vd. M. MITTERAUER, J. MORRISSEY, *Pisa nel Medioevo. Potenza sul mare e motore di cultura*, Roma, Viella, 2015. Per la Firenze di primo Trecento, in

La Firenze duecentesca è stata una città da primato, in tutti i sensi: è stata capace di creare ricchezze immense, di controllare e gestire un doppio contado, con l'inclusione di quello fiesolano, di vivere una dinamica sociale *sui generis*, con la progressiva signorilizzazione del *comitatus*, già lungo il secolo XII, e il conseguente arrivo in città di ceti sociali che sarebbero andati ad animare i nuovi settori dell'artigianato, del cambio e della mercatura¹⁶. Un fenomeno, quest'ultimo, tipico della città comunale italiana, ma che a Firenze riuscì ad assumere una curvatura molto marcata, con una sorta di ricambio radicale ai vertici della società cittadina. Furono questi, in estrema sintesi, i canali di quella crescita impetuosa che avrebbe condotto la Firenze di primo Trecento a raggiungere una popolazione di circa 120.000 abitanti e a poggiare su un sistema produttivo e bancario e su un sistema educativo che Giovanni Villani avrebbe esaltato, con tanto di ancoraggi numerici e statistici, nel capitolo XI 94 della sua *Cronica*¹⁷.

una bibliografia che rischia di essere difficilmente controllabile, si veda R. GOLDTHWAITE, *L'economia della Firenze Rinascimentale*, Bologna, Il Mulino, 2013. Vd., inoltre, le considerazioni di G. FRANCESCONI, *Frugoni, Villani e Firenze. Un incontro "inquietante" e inevitabile*, in A. FRUGONI, *Villani, Cronica, XI, 94*, a cura di G. FRANCESCONI, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2015, pp. 7-43.

¹⁶ Dopo gli studi pionieristici di J. PLESNER, *L'emigrazione dalla campagna alla città libera di Firenze nel XIII secolo*, Firenze, Papafava, 1979, più di recente il fenomeno è stato studiato con nuove prospettive da M.E. CORTESE, *Signori, castelli, città. L'aristocrazia del territorio fiorentino tra X e XII secolo*, Firenze, Olschki, 2007 pp. 209 sgg.; FAINI, *Firenze nell'età romanica*, pp. 127 sgg. Vd. anche J. NAJEMY, *Storia di Firenze. 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 116-21. In una prospettiva culturale, vd. M. PICONE, *Le città toscane*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare*, Roma, Salerno editrice, 2001, I/2, pp. 695-734.

¹⁷ FRANCESCONI, *Frugoni, Villani e Firenze*. Vd. anche le considerazioni che avevano svolto sulla Firenze dell'apogeo comunale, G. CHERUBINI, *La Firenze di Dante e di Giovanni Villani*, in *Scritti toscani. L'urbanesimo medievale e la mezzadria*, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 49-51; GOLDTHWAITE, *L'economia*

La Firenze duecentesca, quella in cui Dante aveva vissuto prima dell'esilio¹⁸, aveva costruito le premesse della sua forza, del suo dinamismo e dell'internazionalità delle sue relazioni mercantili e bancarie nel secolo precedente. Quella crescita era partita da lontano, era stata scandita da una progressiva e rapida acquisizione del suo *districtus* e dal precoce controllo di una dorsale viaria, anomala e contesa, ma dalle enormi potenzialità economiche¹⁹. Quella dorsale era costituita dal basso corso del fiume Arno, sul quale si erano giocate molto presto, dagli anni Quaranta del 1100, proprio gli anni evocati dal racconto paradisiaco dell'avo Cacciaguada, le possibilità di ambire ad una scala più ampia, che sarebbe stata naturalmente preclusa ad una città dell'interno e che solo gli orizzonti marini avrebbero potuto davvero garantire²⁰. L'Arno per Firenze era stato

della Firenze rinascimentale, pp. 388-89 e 482-83; NAJEMY, *Storia di Firenze*, pp. 120-25.

¹⁸ Il contesto politico e sociale della Firenze di fine Duecento, nello specifico le divisioni che avevano spaccato la città, è stato di recente ricostruito da S. DIACCIATI, *Dante nella politica del comune di Firenze alla fine del Duecento*, in *Il gioioso ritornare. Dante a Bologna nei 750 anni dalla nascita*, a cura di M. GIANANTE, Bologna, Il Chiostro dei Celestini, 2018, pp. 27-41.

¹⁹ Vd. su questo fenomeno decisivo, complesso e per Firenze studiato non in modo organico, D. DE ROSA, *Alle origini della Repubblica fiorentina. Dai consoli al "primo Popolo" (1172-1260)*, Firenze, Arnaud, 1995, pp. 67-96; FAINI, *Firenze nell'età romanica*, pp. 320 sgg. Per una situazione più circoscritta, ma di particolare rilievo nella costruzione del *districtus* fiorentino, vd. G. FRANCESCONI, *La signoria monastica: ipotesi e modelli di funzionamento. Il monastero di Santa Maria di Rosano (secoli XI-XIII)*, in "Lontano dalle città". *Il Valdarno di Sopra nei secoli XII e XIII*. Atti del convegno, Monteverchi-Figline Valdarno, 9-11 novembre 2001, a cura di G. PINTO e P. PIRILLO, Roma, Viella, 2005, pp. 29-65.

²⁰ Sul tema della navigazione fluviale sull'Arno e sulla sua portata strategica per le economie cittadine la storiografia è diversificata: si veda intanto P. MORELLI, *La navigazione fluviale nel Valdarno inferiore durante il Medioevo*, in *Incolti, fiumi, paludi. Utilizzazione delle risorse naturali nella Toscana medievale e moderna*, a cura di A. MALVOLTI e G. PINTO, Firenze, Olschki, 2003, pp.

sin da quasi subito, e con una spiccata consapevolezza, proprio questo: il tramite e il rivelatore di un'ambizione sontuosa. Quella stessa ambizione della grandezza, che Giorgio Vasari, alla metà del secolo XVI, avrebbe finemente individuato come il corroborante dei successi fiorentini²¹.

Proprio nella Valdarno inferiore, del resto, Firenze aveva impiegato le sue risorse migliori, fra il 1143 e il 1154, per contendere a Pistoia e a Lucca il controllo della navigazione e dei relativi spazi egemonici²². L'Arno e le vie fluviali che conducevano al porto Pisano divennero, in quella fase politica ed economica, il vettore più robusto dello sviluppo cittadino, consentendo l'ampliamento delle prospettive commerciali, accompagnando la crescita delle attività artigianali e tracciando, allo stesso tempo, il decollo di una storia latente e ricorrente, quella della silenziosa e ossessiva 'aspirazione' al mare della cittàagliata²³. Una

95-104; sul rapporto fra Firenze e l'Arno, vd. F. SALVESTRINI, *Libera città su fiume regale. Firenze e l'Arno dall'Antichità al Quattrocento*, Firenze, Nardini, 2005; in una prospettiva di controllo politico e strategico, vd. FRANCESCONI, *Pistoia e Firenze in età comunale*, pp. 88-91; G. FRANCESCONI, *Sui bordi del Padule "de Guisciana" fra pescaie, porti e terre comuni. Un luogo di tensioni e di paradossi del Duecento toscano*, «Bulettno Storico Pistoiese», 116 (2014), pp. 31-50.

²¹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, a cura di L. BELLOSI, Torino, Einaudi, 1991, pp. 528-37. Per una discussione di questo passaggio vasariano, vd. FRANCESCONI, *Frugoni, Villani e Firenze*, pp. 27-28.

²² Per le contese sull'Arno rimane sempre significativo R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*. I. *Le origini*, Firenze, Sansoni, 1972; II. *Guelphi e Ghibellini*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 639 sgg. Su questi aspetti rimando ad un mio contributo di qualche anno fa, FRANCESCONI, *Pistoia e Firenze in età comunale*, pp. 89-90.

²³ Per il rapporto con il Valdarno inferiore, vd. G. PINTO, *Il Valdarno inferiore tra geografia e storia*, in *Il Valdarno inferiore terra di confine nel Medioevo*. Atti del convegno di studi (30 settembre-2 ottobre 2005), a cura di A. MALVOLTI e G. PINTO, Firenze, Olschki, 2008, pp. 1-15; per il rapporto con la navigazione fluviale, CH.M. DE LA RONCIÈRE, *Firenze e le sue campagne nel Trecento*.

storia sofferta, intessuta di mancanza e di un senso di minorità, che si sarebbe, in qualche modo, potuta ricomporre soltanto con la conquista pisana del 1406²⁴.

L'Arno può assumere, allora, la fisionomia di un potente rivelatore, dal profilo variabile, come il suo corso bizzarro e torrentizio: la Firenze comunale lo aveva curato, custodito, usato per le sue gualchiere, per profittare della sua energia e per arrivare al mare, seguendone la corrente²⁵; Dante, da parte sua, sembra averlo risalito, quasi sempre, in senso contrario, dalla foce alla sorgente, controcorrente. Di un Dante 'contro corrente' aveva parlato, qualche anno fa, proprio Lino Pertile, in una *lectio* scaligera, in cui il tragitto biografico e letterario del poeta era stato interpretato alla luce di uno scontro assoluto di valori rispetto a quelli sui quali la 'sua' Firenze aveva costruito la ricchezza e la grandezza²⁶. Quello di Pertile è un Dante che separa la politica dalla morale,

Mercanti, produzione, traffici, Firenze, Olschki, 2005, pp. 41-56. Alcuni degli esiti commerciali sono discussi da S. TOGNETTI, *Produzioni, traffici e mercati (secoli XIII-XIV)*, in *Il Valdarno inferiore terra di confine*, pp. 127-50.

²⁴ Vd. *Firenze e Pisa dopo il 1406. La creazione di un nuovo spazio regionale*. Atti del convegno di studi (Firenze, 27-28 settembre 2008), a cura di S. TOGNETTI, Firenze, Olschki, 2010.

²⁵ Si vedano i contributi di P. PIRILLO, *Il fiume come investimento: i mulini e i porti sull'Arno della Badia a Settimo (secc. XIII-XIV)*, «Rivista di Storia dell'Agricoltura», 29 (1989), 2, pp. 19-43; G. PAPACCIO, *I mulini del Comune di Firenze: uso e gestione nella città trecentesca*, in *La città e il fiume*. I Seminario di storia della città (Roma, 24-26 maggio 2001), a cura di C. TRAVAGLINI, Rome, École Française de Rome, 2008, pp. 61-79; SALVESTRINI, *Libera città su fiume regale, passim*.

²⁶ L. PERTILE, *Dante contro corrente*, in *Lectura Dantis Scaligera, 2009-2015*, a cura di E. SANDAL, Padova, Editrice Antenore, 2016, pp. 3-28. Di converso, per l'economia fiorentina fra Duecento e Trecento, sono ancora utili le note di G. CHERUBINI, *Dante e le attività economiche del tempo suo*, «Rivista di Storia dell'Agricoltura», 29 (1989), 2, pp. 3-18.

che non crede che la ricchezza e il potere possano rendere gli uomini felici, che non condivide la fiducia nel progresso dei suoi concittadini. Dovremo guardare meglio, allora, dentro i termini di questa contrarietà assoluta di valori e nel gioco complesso di quelle correnti che proprio lungo l'Arno si erano tradotte in alcune delle terzine più risentite che Dante abbia dedicato alla sua città e alle genti della sua regione²⁷.

Firenze, lo ha rilevato Elisa Brilli, costituisce nella *Commedia* la materia che sembra avere la «presa più diretta sul reale»²⁸, per quanto non sia la trasposizione immediata della storia, ma appartenga anch'essa alla memoria, e ad una memoria certamente condizionata, non meno rielaborata e filtrata di ogni altra memoria confluita nel poema. Un monumento memoriale, dunque, quello dedicato alla propria città costruito *in itinere*, per accostamenti successivi, secondo le esigenze compositive che le vicende dell'esilio via via offrivano e dettavano²⁹.

E potremmo aggiungere che il patrimonio memoriale al quale Dante attingeva, al di là della sua partizione e dei suoi blocchi temporali di riferimento³⁰, poggiava su un unico denominatore comune, un *fil rouge*, pur in un'orditura variabile, che aderiva alle categorie dell'estrema radicalità e del più acuto risentimento. I due elementi congiunti, d'altra parte, che nella sua lettura avevano generato la crisi fiorentina erano l'espansionismo territoriale nel contado e l'inefficacia del potere imperiale, che solo avrebbe potuto contenerlo. Firenze e il Dante della *Commedia*, si chiarirà *in progress*, hanno già perduto quella sovrappo-

²⁷ Si veda PERTILE, *Dante contro corrente, passim*. Il rapporto fra spiegazione e profezia, fra dimensione della storia e prospettiva etica è ricco di spunti nell'interpretazione di G. BARBERI SQUAROTTI, *Il tragico cristiano. Da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 43-71.

²⁸ BRILLI, *Firenze e il profeta*, p. 24.

²⁹ Il rapporto di Dante con Firenze, nella progressione quantitativa e qualitativa delle tre cantiche, era già stato colto da RAGNI, *Firenze nell'opera dantesca*.

³⁰ BRILLI, *Firenze e il profeta*, pp. 29 sgg.

bilità dalla quale siamo partiti, fino a raggiungere l'asse di una distanza critica, oppositiva, assoluta.

Che in *Purg.* XIV tocca una delle sue vette più alte, più dolorose e più diffuse sul piano comparativo, con un'apertura che si allarga alle altre città della regione. Ma non a tutte, a quelle che si distendevano lungo il corso dell'Arno³¹. Firenze si era costruita sulle potenzialità dell'Arno e Dante ne declinava, in questo *locus* del poema, i mali per tappe dolenti proprio lungo il suo corso. È sul parallelismo contrastivo di questo processo che si riconosce una parte significativa dell'anacronismo dantesco, di quel suo additare una distanza perentoria dal modello politico ed economico che la sua città aveva incarnato con una forza assoluta, fino a divenirne una sorta di modello e di paradigma storiografico³². L'avarizia, la cupidigia e la superbia della «città partita» si allargavano, ora, ben oltre le sue mura, fino a toccare tutte le genti di Toscana³³. Firenze assumeva su di sé il carico di un esempio corrosivo, che con il suo mal vivere la ragione politica aveva, in qualche modo, infettato anche i nemici, così come Pistoia era stata l'origine di ogni sedizione e di ogni divisione partigiana³⁴.

³¹ CARPI, *La nobiltà di Dante*, pp. 465-79 e pp. 671-705. Si vedano, ora, le considerazioni di M. TAVONI, *Un paesaggio memoriale ricorrente nella Divina Commedia: i fiumi che decorrono dal versante destro e sinistro dell'Appennino*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 92 (2017), 1, pp. 50-65.

³² Di una Firenze modello storiografico abbiamo già detto con il rimando al contributo di MAIRE VIGUEUR, *Il problema storiografico*.

³³ Di questi aspetti si era occupato F. BRUNI, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 73 sgg.

³⁴ Per la funzione diffusiva delle divisioni faziose pistoiesi, vd. G. FRANCESCONI, «Come l'una pecora malata corrompe tutta la greggia». *La faziosità pistoiese di fine Duecento come linguaggio del dominio e dell'infamia*, in *Pistoia violenta. Faide e conflitti sociali in una città italiana dall'età comunale allo Stato moderno*, a cura di G. FRANCESCONI e L. MANNORI, Pistoia, Società pistoiese di storia patria, 2017, pp. 31-50.

Il canto degli invidiosi si apre con un colloquio tra due anime penitenti, secondo un modulo inconsueto nella *Commedia*, come ha notato Riccardo Brusca³⁵, in cui all'avanzare del pellegrino corrisponde la curiosità di uno dei due «spirti». In questa inversione di ruoli che lascia intravedere un Dante quasi reticente, si apre la necessità del riconoscimento³⁶, impostato attorno ad un «salto asindetico», attraverso il quale si delinea una complicata identificazione fra il *viator* e il fiume:

Per mezza Toscana si spazia
un fiumicel che nasce in Falterona,
e cento miglia di corso nol sazia.
Di sovr'esso rech'io questa persona³⁷.

Dante si lascia riconoscere per mezzo del *fiumicel* che attraversa la Toscana e *di sovr'esso* aggiunge, da una località sita sulle sue sponde, conduco questo mio corpo³⁸: ricorre ad un artificio retorico, una *tàpinosis*, per rivelare la propria origine a Guido del Duca³⁹. Dichiarata la

³⁵ R. BRUSCAGLI, *Misure retoriche e reali del canto XIV del "Purgatorio"*, «Studi danteschi», 66 (1984), pp. 115-39, pp. 121-22.

³⁶ Sul riconoscimento in letteratura, vd. P. BOITANI, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014.

³⁷ *Purg.* XIV 16-19. L'autopresentazione su base geografica rimanda a quella già utilizzata in *Inf.* V, nel momento in cui Francesca intende rivelare la sua identità a Dante: «Siede la terra dove nata fui | su la marina dove 'l Po discende | per aver pace co' seguaci sui» (vv. 97-99).

³⁸ Per accostamento il pensiero corre alla pagina del *De vulgari eloquentia* (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, I, pp. 1065-1547, I VI 3). Vd. anche E. FENZI, *Dante ghibellino*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2019, p. 24 sgg.

³⁹ V. DE ANGELIS, *Gli invidiosi e l'ingresso nella cornice dell'ira*, in *Esperimenti danteschi, Purgatorio 2009*, a cura di B. QUADRIO, Genova, Marietti, 2010, pp. 135-46.

sua patria di origine perché il suo nome non ha ancora raggiunto una fama sufficiente «ché 'l nome mio ancor molto non suona». Dante, dunque, è ancora la città che lo ha fatto, come accadeva per il *civis* delle città comunali e come era accaduto nella straordinaria presentazione *per absentiam* di Pia de' Tolomei del V del *Purgatorio*⁴⁰. Dante rispetto alle anime dei due romagnoli, Guido e Rinieri da Calboli, ancora prima che Dante persona è un toscano nato sull'Arno e un fiorentino, in un crescendo identificativo con il fiume che sembra rimandare all'analogha necessità di autopresentazione di *Inf.* XXIII, quando di fronte all'incalzare di Catalano de' Malavolti e di Loderingo degli Andalò, dopo averne colta la parlata «tosca», così come era avvenuto con Farinata, con Ciampolo, con Ugolino, Dante aveva replicato:

I' fui nato e cresciuto
sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa⁴¹.

⁴⁰ *Purg.* V 133-34 («ricorditi di me, che son la Pia; | Siena mi fé, disfecemi Maremma»): a questo proposito, vd. G. FRANCESCONI, “*Homines et cives Pistorienses*”. *Cittadinanza e spazio urbano a Pistoia nella prima età comunale, in Appartenere alla città. Cittadini e cittadinanza a Pistoia dall'età comunale all'Ottocento*, a cura di G. FRANCESCONI e L. MANNORI, Pistoia, Società pistoiese di storia patria, 2020, pp. 59-76, pp. 59-61. Ma si potrebbe riandare anche ai versi bellissimi e dolenti con cui Francesca da Rimini inizia la sua autopresentazione in *Inf.* V 97-99. E, ancora, si potrebbe evocare, con qualche forzatura in più, l'incontro fra i due mantovani Virgilio e Sordello di *Purg.* VI 72-75 («Mantua...», e l'ombra, tutta in sé romita, | surse ver' lui ove pria stava, | dicendo: “O Mantoano, io son Sordello | de la tua terra!”; e l'un l'altro abbracciava»). Vd. anche J. LARNER, *Signorie di Romagna*, Cesena, Società editrice «Il Ponte Vecchio», 2008, pp. 21 e 28; C.E. HONESS, *Politics*, in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, edited by Z. BARAŃSKI and S. GILSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 192-207.

⁴¹ *Inf.* XXIII 94-95. Vd. anche L. PERTILE, *Un esperimento eroicomico*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di S. INVERNIZZI, Genova, Marietti, 2011, pp. 157-72.

Già di fronte agli ipocriti il pellegrino si era presentato e autodefinito attraverso la sua città e il suo fiume, in un rispecchiamento inscindibile, di cui non sembrava volerne tacere il senso di filiazione e di appartenenza. La fama della città e del fiume risuonano ancor prima della sua stessa identità, la marcano e la definiscono. L'equazione esistenziale io lirico-città di provenienza si colora prima di una totale pienezza identificativa e diviene, quindi, la spinta per una delle più dolorose rassegne dei mali del suo tempo. Dopo una maledizione di ascendenza biblica, con il libro di Giobbe sullo sfondo, «ben è che 'l nome di tal valle pèra» – che la valle nella quale scorre il fiume muoia – per bocca di una delle due anime romagnole, ancora ignote nella loro anagrafe, Dante avvia una *digressio* in forma di *descriptio*, per riprendere le parole di un commentatore come Benvenuto da Imola, in grado di trasformare il territorio della valle dell'Arno in una topografia 'imbestiata', sul modello dei quattro tristi fiumi infernali (Acheronte, Stige, Flegetonte e Cocito)⁴². Un crescendo per «pelaghi cupi» la cui metamorfosi tragica trasfigura i casentinesi in porci, gli aretini in cani, i fiorentini in lupi e i pisani in volpi:

Tra brutti porci, più degni di galle
che d'altro cibo fatto in uman uso

⁴² Vd. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al Canto XIV* in DANTE, *Divina Commedia. Purgatorio*, commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1994, pp. 403-9. Vd., inoltre, G. LEDDA, *La "Commedia" e il bestiario dell'aldilà: osservazioni sugli animali del "Purgatorio"*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, a cura di A. COTTIGNOLI, D. DOMINI, G. GRUPPIONI, Ravenna, Longo, 2008, pp. 139-59; G. LEDDA, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2019, pp. 177 sgg. Sul ruolo della bestialità, in una più ampia cornice di ordine etico e filosofico, si veda P. FALZONE, *Dante e la nozione aristotelica di bestialità*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. CRIMI e L. MARCOZZI, Roma, Carocci, 2013, pp. 62-78.

dirizza prima il suo povero calle.
 Botoli trova poi, venendo giuso,
 ringhiosi più che non chiede lor possa,
 e da lor disdegnosa torce il muso.
 Vassi caggendo; e quant'ella più 'ngrossa
 tanto più trova di can farsi lupi
 la maladetta e sventurata fossa⁴³.

Che nel bestiario geografico di *Purg.* XIV agiscano modelli classici come Lucano o il Virgilio delle *Egloghe*, che vi sia una mutazione dei simboli araldici delle città interessate negli emblemi dei loro vizi, rimane il fatto che siamo di fronte ad uno dei passaggi più violenti che Dante abbia dedicato alla sua e alle altre città della Toscana⁴⁴. Un affondo che sembra assumere la potenza di ciò che è senza ritorno, definitivo, perduto. Quegli uomini mutati in belve, secondo una simbologia già presente nelle tre fiere di *Inf.* I, sono uno dei vertici della passione politica di Dante, di una passione politica che diviene tensione etica e che costituisce uno dei luoghi di massima distanza da quella stessa Firenze con cui pochi versi prima si era fatto riconoscere, come fosse la sua stessa carta d'identità⁴⁵. L'imbestiamento si conclude, del resto, con il richiamo alla figura cupa di Fulcieri-belva, quel Fulcieri nipote di Rinieri da Calboli che era stato podestà di Firenze nel 1302 e aveva concluso le persecuzioni contro i Bianchi iniziate da

⁴³ *Purg.* XIV 43-51.

⁴⁴ Va in questa direzione la lettura di E. PASQUINI, *Canto XIV. Iconografia dei vizi e mitografia delle virtù*, in *Cento canti per cento anni*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2014, II/1, pp. 400-19, pp. 405-12.

⁴⁵ CARPI, *La nobiltà di Dante*, pp. 671 sgg. E nonostante Carpi stesso ammonisse di non guardare ai luoghi di questo canto con gli occhi che «avevano guardato da Firenze o guarderanno da Verona» (p. 687).

Cante dei Gabrielli⁴⁶, in un acme assoluto di furore e di risentimento politico. In un cortocircuito della memoria che rasenta la rabbia e la follia dell'*exul immeritus*.

L'imbestiamento della valle dell'Arno, con Firenze al centro in una sorta di equidistanza nociva fra la sorgente e la foce, assume il profilo di una linea di demarcazione fra il bene e il male, fra l'ordine e il disordine, fra il tempo della «cortesia» e della concordia e quello della ricchezza, del potere sfrenato e della cupidigia «che mai non empie la bramosa voglia». Perché proprio l'Arno aveva condotto Firenze al mare, perché proprio l'Arno era stato uno dei vettori privilegiati della sua crescita, perché proprio l'Arno aveva condotto Firenze laddove Dante non era più in grado di riconoscerla. Verrebbe da dire che Dante non avesse perdonato ai suoi concittadini quel loro sfrenato desiderio di bagnare Firenze con il mare, perché ancora una volta, parafrasando uno straordinario romanzo di Anna Maria Ortese, quel che lui sembrava loro rinfacciare con violenza era proprio questo e, cioè, che «il mare non bagna Firenze»⁴⁷.

L'Arno era stata la maledizione reale e metaforica che aveva cambiato la 'sua' città, quella ordinata dell'avo Cacciaguida, quella dove si stava «in pace, sobria e pudica, dentro da la cerchia antica», quella non ancora contaminata da una cittadinanza mista, dal «puzzo del villan d'Aguglion, di quel da Signa»⁴⁸: da quella crescita di popolazione e di

⁴⁶ Su Fulcieri, vd. A. VASINA, *Calboli, Fulcieri da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, consultato online.

⁴⁷ A.M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano Adelphi, 2008 (1953).

⁴⁸ *Par.* XVI 49-56. Si tratta di un motivo centrale dell'ideologia dantesca, della progressiva distanza di Dante da Firenze e di un oggetto di riflessione costante da parte dei dantisti e dei medievisti, già dalle pagine di I. DEL LUNGO, *La gente nuova in Firenze ai tempi di Dante*, «Rassegna nazionale», 3 (1882), pp. 1-132. Basti poi il rimando a R. MORGHEN, *Il canto XVI del "Paradiso" e le origini della famiglia di Dante*, in *Dante profeta tra la storia e l'eterno*,

ricchezza che Dante stigmatizzava come i mali supremi della società del suo tempo, da quella società che lo aveva escluso e che lo aveva reso un uomo ‘contro’.

Il grande discorso di Guido del Duca, che struttura tutta la parte centrale di *Purg.* XIV, culmina e si condensa nei due grandi versi in cui sono richiamati «le donne e’ cavalier, li affanni e li agi che ne ’nvogliava amore e cortesia»⁴⁹. Il valore e la cortesia di un tempo, di un tempo vagheggiato che rimontava agli esordi della vita comunale, è ciò che rendeva Dante ostile alle degenerazioni della società e della politica di primo Trecento⁵⁰. È questo lo shock emotivo, esistenziale, ideologico che governa le opere dell’esilio e la *Commedia*. Ed è anche il motivo di un’antinomia difficilmente aggirabile perché la nostalgia che guida il poeta a sognare la Firenze del secolo XII è malamente sorretta dalle ragioni della storia: perché proprio nella Firenze di Cacciaguida la cit-

Milano, Jaca Book, 1983, pp. 39-57; CARPI, *La nobiltà di Dante*, pp. 13 sgg. e 141 sgg.; R. CHELLINI, *Il sedicesimo canto del “Paradiso”: fonti, nuovi documenti e nuove prospettive d’interpretazione*, «Medioevo e Rinascimento», 17 (2003), pp. 49-94; G. CHIECCHI, *Il canto XVI del “Paradiso”*, in *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis scaligera 2008-2009*, a cura di E. SANDAL, Padova, Antenore, 2011, pp. 81-105.

⁴⁹ *Purg.* XIV 109-10. Con i rimandi necessari a *Inf.* V 71 e *Inf.* XVI 116.

⁵⁰ In una prospettiva di discussione generale sulla politica comunale d’inizio Trecento, vd. G. FRANCESCONI, *I signori, quale potere? Tempi e forme di un’esperienza politica “costituzionale” e “rivoluzionaria”*, in *Signorie cittadine nell’Italia comunale*, a cura di J.-C. MAIRE VIGUEUR, Roma, Viella, 2013, pp. 327-46. Per quanto il punto di vista dantesco sia eterodosso, si dovrà tenere di conto di alcune considerazioni di O. CAPITANI, *Dal comune alla signoria*, in *Storia d’Italia. IV. Comuni e Signorie: istituzioni, società e lotte per l’egemonia*, Torino, Utet, 1981, pp. 135-75, pp. 139-41; ID., *Dante e la società comunale*, «La Cultura», 2 (2013), pp. 217-36. Vd. anche M. ZABBIA, *Dalla propaganda alla periodizzazione. L’invenzione del “buon tempo antico”*, «Buletto del Istituto Storico Italiano per il Medioevo», 107 (2005), pp. 247-82.

tà aveva avviato il movimento che l'avrebbe condotta alla ricchezza e alla grandezza dell'età di Dante. Quella Firenze, in realtà, guardava già avanti, bramava di essere bagnata dal mare, e di bagnare con il mare i suoi successi e i primati che avrebbe raggiunto.

Il Dante oppositivo e conservatore della *Commedia* non ci offre risposte che si possano restituire con le ragioni della storia, con la successione di quegli eventi che si erano sgranati anche lungo il corso dell'Arno⁵¹. Dante si colora riottosamente di contrarietà per l'ingiustizia subita, ma il suo livore non è dettato da un odio privato, da una frustrazione personale, la sua distanza abissale e dolorosa da Firenze si gioca sul legame fra libertà e razionalità⁵². Solo l'ordine, la ragione e la legge possono salvare l'individuo e le comunità: il cedimento di Firenze e del suo sistema è stato quello di non aver rispettato la legge, di aver smesso di obbedire alla norma morale, che era, questa sì, fondata sui valori della *nobilitas*, del rispetto della cortesia e della cultura⁵³. Quella città che non avrebbe mai dovuto farsi bagnare dal mare, come scrive anche nell'*Ep.* XII, non era più in grado di rispettare la sua fama e il suo

⁵¹ Conviene richiamare, ogni volta che si voglia tenere insieme la storia e la poesia di Dante, le raccomandazioni di Cesare Vasoli, ribadite da M. MIGLIO, *Snodi della biografia dantesca*, in "Per correre miglior acque...". *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno editrice, 2001, I, pp. 41-55, p. 41.

⁵² P. FALZONE, *Intorno a Dante filosofo etico*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2018, pp. 365-91, pp. 370-75.

⁵³ Ernesto Sestan aveva già proposto una lettura che poneva Dante e Firenze su piani ben distinti e ben distanti: «Tutto, la sua austera tempra morale, la sua formazione culturale e dottrinale, ispirata al razionalismo della scolastica, tutto portava Dante ad abbracciare una politica di principi, a disdegnare e a rifiutare una politica d'interessi» (E. SESTAN, *Dante e Firenze*, in ID., *Italia medievale*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 270-91).

onore e, soprattutto, non era più in grado di riconoscere e di dare il giusto merito al suo impegno nello studio «hoc sudor et labor continuatus in studio»⁵⁴. Non si addiceva, insomma, ad un uomo familiare con la filosofia una così sconsiderata bassezza di cuore⁵⁵. Dante e Firenze non si riconoscevano più, perché Firenze si era bagnata nel mare e il sale del successo aveva prodotto un'irrimediabile mutazione antropologica.

⁵⁴ DANTE, *Ep.* XII (DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. VILLA, in ID., *Opere*, II, pp. 1491-1493). Conviene, qui, ricordare l'attacco di *Par.* XXV. Vd. E. PASQUINI, *Variazioni sul testo della "Commedia"*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti, colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a cura di M. SPEDICATO e M. LEONE, Montepulciano, Edizioni di Grifo, 2014, pp. 319-29, a proposito delle opere dantesche come «palinodie». Sul *corpus* delle lettere, si veda A. MONTEFUSCO, *Le "Epistole" di Dante: un approccio al corpus*, «Critica del Testo», 14 (2011), 1, pp. 401-57; ID., *Epistole*, in *Dante*, pp. 127-48. pp. 142-44. Si veda ora *Le lettere di Dante. Ambienti culturali, contesti storici e circolazione di saperi*, a cura di G. MILANI e A. MONTEFUSCO, Berlino, De Gruyters, 2019 e nello specifico, G. MILANI, *Il punto di non ritorno. Note sull'epistola all'amico fiorentino*, pp. 531-50.

⁵⁵ La distanza e il disconoscimento fra Dante e Firenze era, in fondo, già annunciato nell'incontro con Brunetto Latini: l'allievo e il maestro erano accomunati dall'amore per la cultura e da un destino comune, quello di un inevitabile esilio di fronte all'ignoranza e alla barbarie di concittadini che «vecchia fama nel mondo li chiama orbi» (*Inf.* XV 67), per cui a entrambi non era conveniente, etimologicamente conveniente, avere a che fare con gente che non poteva riconoscere i valori di rettitudine e di moralità che appartenevano loro («ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi | si disconvien fruttare al dolce fico», *Inf.* XV 65-66). Vd. anche M. PASTORE STOCCHI, *Delusione e giustizia nel canto XV dell'"Inferno"*, in ID., *Il lume d'esta stella. Ricerche dantesche*, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 115-40, pp. 136-9; A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il maestro di morale*, in EAD., *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'"Inferno" di Dante*, Napoli, Liguori, 1979, pp. 111-37.

«In piccioletta barca, desiderosi d'ascoltar».
L'aspra e soave musica del mare
nella *Divina Commedia*

Anne-Gaëlle Cuif

Sin dalla genesi della letteratura occidentale, il mare è investito da una dimensione sonora e musicale innegabile e inimitabile, che esprime un profondo senso metafisico. Come metafora dell'esistenza, come medietà psicagogica e veicolo poetico, il flusso marino produce una specie di 'musica' che stimola l'essere nella sua conquista ontologica. Dalle sonorità angoscianti delle acque odissee, alla miracolosa e salvifica navigazione liturgica descritta da Ambrogio, passando per l'oceano di bellezza' evocato nel Timeo, l'esperienza uditiva del mare guida la conquista della plenitudo spirituale. Così, dopo aver attraversato l'infernale 'mare-lamento' e il purgatoriale 'mare-canto', Dante perviene al paradisiaco 'mare-incanto'. Studieremo in questo intervento le tre dimensioni metafisiche e terapeutiche dell'esperienza uditivo-marina rappresentata nella Commedia, e che sono: l'esperienza angosciosa del rumore marino nell'Inferno; la trasformazione dell'acqua infernale in «miglior acque» nel Purgatorio, in cui il viator affronta l'irresistibile canto della «dolce serena»; infine, l'esperienza estatica del mare di luce paradisiaco, in cui l'anima sperimenta una dolcezza di natura 'sinfonica' e salvifica.

*

Since the genesis of Western literature, the sea possesses an undeniable and inimitable sound and musical dimension, which expresses a deep metaphysical sense. As a metaphor for existence, as a psychagogical medium and poetic vehicle, the pelagic flow produces a kind of 'music' that stimulates the being in its ontological conquest. From the distressing sounds of the Odyssey waters,

to the miraculous and liturgical navigation described by Ambrose, passing through the 'ocean of beauty' evoked in the Timaeus, the auditory experience of the sea guides the quest for a spiritual plenitude. Thus, after crossing the infernal 'sea-lament' and the purgatorial 'sea-song', Dante arrives at the heavenly 'sea-enchantment'. In this article we intend to study the three metaphysical and therapeutic dimensions of the auditory-marine experience represented in the Comedy, and which are: the agonizing experience of marine noise in the Hell; the transformation of infernal waters into «migliori acque» in the Purgatory, in which the viator faces the irresistible song of the «dolce serena» finally, the ecstatic experience of the heavenly sea of light, in which the soul experiences a sweetness of a 'symphonic' and soteriological nature.

Nella topografia metafisica che Dante disegna nella *Commedia*, l'elemento marino e, in modo più generico, l'elemento acqueo, si manifestano come agenti di una conquista ontologica e di una trasformazione trascendentale. Secondo Saverio Guida, «il gran mar dell'essere» funziona come «un noema-immagine» che è «portatore d'un significato simbolico, d'un senso trascendentale»¹. In effetti, la rappresentazione del mare traduce un'aspirazione spirituale collettiva e raffigura una «volontà positiva di trasformazione»². Come luogo per eccellenza di

¹ «[...] un senso trascendentale, sia nel mondo classico pagano sia in quello medievale cristiano lo ha in effetti sottratto per un lungo periodo al dominio delle scienze naturali, idrologiche e sperimentali per proiettarlo in una dimensione etica, filosofica, religiosa, fantastica» (S. GUIDA, F. LATELLA, *Il mare come dimensione metaforica nella letteratura italiana del Due e Trecento*, in *Filologia romanza e cultura medievale*, a cura di A. FASSÒ, L. FORMISANO, M. MANCINI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, I, pp. 363-85, p. 363). Vd. «onde si muovono a diversi porti | per lo gran mar de l'essere, e ciascuna | con istinto a lei dato che la porti» (DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 2016, *Par.* I 112-14).

² «Nel ricorso della metafora mare/mondo è pertanto da scorgere non soltanto un'eredità espressiva, ma il contrassegno di una tradizione speculativa che aveva raggiunto il suo culmine proprio nel Duecento e nel Trecento;

tutte le metamorfosi, il mare interviene quindi come vettore ontologico: secondo Erminia Ardissino, «si tratta per Dante di un mare da percorrere con il superamento di una condizione di limiti, vincendo il rapporto con l'elemento terrestre, attuando il 'trasumanar' del suo essere»³. Questa funzione trascendentale del mare viene dimostrata oltretutto tramite l'esperienza uditiva, atta a stimolare il costante processo psichico e intellettuale che si attua nella mente del pellegrino, mentre attraversa la lettura delle tre cantiche. Dal rumore angosciante dello Stige, che ricorda i terrificanti pericoli del mare odisseo, alla deliziosa diffusione della melodia paradisiaca e alla sinfonia concorde dei beati, passando attraverso le «miglior acque» nel primo canto del *Purgatorio*, la sonorità e la musicalità del mare intervengono come agenti epifanici che stimolano l'anima, tramite tre esperienze caratteristiche: esse sono l'esperienza aspra dell'angoscia rappresentata dalle acque infernali; l'esperienza dolce del mare purgatoriale, che forma uno spazio liturgico e salvifico; ed infine l'esperienza soave di un 'mare' di luce, di bellezza e di musica che, tramite l'esperienza contemplativa, costituisce il veicolo del «trasumanar» paradisiaco.

Il «lago del cor» costituisce il primo elemento acqueo evocato nell'*Inferno* e la sua presenza, sia visiva, sia sonora, è particolarmente significativa. Apparentemente immobile e tranquilla, quest'acqua mentale accoglie la percossa di una paura ontologica provocata dalla vista della «selva aspra». In seguito, l'anima diviene subito «queta»

la proiezione di un'esperienza spirituale che aveva a suo fondamento un'aspirazione oltremondana, e insieme il riflesso di quella volontà positiva di trasformazione dell'orbe terracqueo che aveva investito le strutture di base della società italiana e che ambiva a mutare – nella sostanza, nella forma, nello scopo e nella direzione – la condotta della folla dei credenti» (GUIDA-LATELLA, *Il mare come dimensione metaforica*, p. 378).

³ E. ARDISSINO, *Mitiche navigazioni "nel gran mar de l'essere"*, in *L'umana "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2016, pp. 123-35, p. 131.

dalla vista del sole sorgente e esce come «fuor del pelago», emergendo dall'acqua «perigliosa» che raffigura il suo stato d'incoscienza⁴. Designato come «pelago», e quindi come una massa acquee, il mare raffigura in questo caso l'implacabile sentimento di paura e di morte che pervade l'anima del pellegrino, nel momento in cui si avvicina all'ingresso dell'inferno. Lo Stige viene qualificato come «fiumana ove 'l mar non ha vanto» (*Inf.* II 108) e l'inferno è rievocato all'ingresso del purgatorio, con il «mar sì crudele» (*Purg.* I 3)⁵. Le «sucide onde» (*Inf.* VIII 10) si distinguono dal piacevole ricordo della «marina dove 'l Po discende» (*Inf.* V 98)⁶.

Tuttavia, la dimensione sonora del mare viene evocata solo a partire dal canto V, come espressione di una profonda angoscia ontologica⁷. In effetti, questo spazio alterna il silenzio dovuto al 'mutismo' della luce e anche dell'intelletto, e il «muggiare» di una tempesta marina, che raffigura una confusione mentale e un estremo sconvolgimento psichico⁸. Il mare non è inteso solo come *topos*, ma anche come materia sonora: Dante evoca la disarmoniosa «bufera infernal» (v. 31) che forma un concerto cacofonico composto di «strida», di «compianto», di

⁴ «Allor fu la paura un poco queta, | che nel lago del cor m'era durata | la notte ch'i' passai con tanta pieta. | E come quei che con lena affannata, | uscito fuor del pelago a la riva, | si volge a l'acqua perigliosa e guata, | così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, | si volse a retro a rimirar lo passo | che non lasciò già mai persona viva» (*Inf.* I 19-27).

⁵ «che lascia dietro a sé mar sì crudele | e canterò di quel secondo regno» (*Purg.* I 3-4); «non vedi tu la morte che 'l combatte | su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?» (*Inf.* II 107-8).

⁶ «Siede la terra dove nata fui | su la marina dove 'l Po discende | per aver pace co' seguaci sui» (*Inf.* V 97-99).

⁷ «Or incomincian le dolenti note | a farmisi sentire; or son venuto | là dove molto pianto mi percuote» (*Inf.* V 25-27).

⁸ «Io venni in loco d'ogne luce muto, | che muggia come fa mar per tempesta, | se da contrari venti è combattuto» (*Inf.* V 28-30).

«lamento» e di «bestemmie» (vv. 35-36) che esprimono un malessere profondo⁹. Secondo Benvenuto da Imola, questa doglianza cacofonica è causata dall'impetuosità dei desideri fisici, alimentati dal *ventus libidinis*¹⁰. Il fenomeno sonoro illustra quindi un fenomeno psichico che si rispecchia anche nel carattere del linguaggio: come ricordato da Dante in *Par.* XI, le anime che abitano la «palude pingue» dell'inferno si esprimono con «sì aspre lingue» (vv. 70-72) e si oppongono al parlare «soave e benigno» degli abitanti del paradiso (*Purg.* XIX 44)¹¹. Così, nell'*Inferno*, l'elemento acqueo designa una materia sonora atta ad esprimere la profonda disperazione esistenziale dell'essere umano in ricerca della propria identità e del suo legame con il mondo fisico e metafisico. Il mare costituisce quindi un *topos* uditivo che traduce uno stato mentale patologico e che possiede una funzione essenziale nell'itinerario mentale del *viator*.

Eppure, nell'ultimo canto dell'*Inferno*, la metafora acqua subisce una trasformazione: «per suono è noto | d'un ruscelletto che quivi discende | per la buca d'un sasso» (*Inf.* XXXIX 129-31) e funziona come un segnale che guida il pellegrino verso «le cose belle | che porta 'l ciel» (vv. 137-38). In effetti, prima ancora della vista del ruscello, l'evocazione della sonorità dell'acqua e della sua particolare nitidezza annuncia la presenza delle «migliori acque» del *Purgatorio*, un elemento poetico e musicale che permet-

⁹ «La bufera infernal, che mai non resta, | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta. | Quando giungon davanti a la ruina, | quivi le strida, il compianto, il lamento; | bestemmian quivi la virtù divina» (*Inf.* V 31-36).

¹⁰ «*Di qua, di là, di su, di giù li mena: scilicet ille ventus libidinis, quia amor trahit procum post vagam suam ad templum, ad hortum, ad nuptias, ad funera, ad montem, ad fontem, et quocumque illa pergit, infelix sequitur eam*» (BENVENUTO DA IMOLA, commento a *Inf.* V 40-43).

¹¹ «quand'io udi' «Venite; qui si varca» | parlare in modo soave e benigno, | qual non si sente in questa mortal marca» (*Purg.* XIX 43-45).

te alla «navicella dell'ingegno» di «salire al ciel» (*Purg.* I 1-6)¹². Inoltre, il paesaggio marino si converte nella raffigurazione di una spiaggia deserta e pacata: Dante non cammina più «in mezzo mar» ma «lunghezzo mare», tale un pellegrino «che va col cuore e col corpo dimora» (*Purg.* II 10-12)¹³. In questo spazio litorale, scenario di una prima apparizione angelica (*Purg.* II 29), il mare tace e lascia l'anima del pellegrino in un silenzio che favorisce il rito della sua purificazione. Ora si sente solo l'eco distante del mare, una lontana e dolce risacca che echeggia nel «tremolar de la marina» (v. 117)¹⁴. Dante evoca inoltre il molle ondeggiare dell'«umil pianta» nell'acqua del «lito deserto» (vv. 130-36)¹⁵. In questo paesaggio impregnato di delicatezza visiva e sonora, il movimento carezzevole del giunco nell'acqua accoglie l'atto salvifico operato da Virgilio con un «soa-

¹² «Per correr miglior acque alza le vele | omai la navicella del mio ingegno, | che lascia dietro a sé mar sì crudele; | e canterò di quel secondo regno | dove l'umano spirito si purga | e di salire al ciel diventa degno» (*Purg.* I 1-6). Vd. CHIAVACCI LEONARDI, commento a *Purg.* I 1: «il primo verso, intessuto di consonanti liquide, significanti leggerezza, dà anche il timbro musicale a tutto il canto».

¹³ «Noi eravam lunghezzo mare ancora, | come gente che pensa a suo cammino, | che va col cuore e col corpo dimora. | Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino, | per li grossi vapor Marte rosseggia | giù nel ponente sovra 'l suol marino | cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia, | un lume per lo mar venir sì ratto, | che 'l muover suo nessun volar pareggia» (*Purg.* II 10-18).

¹⁴ «L'alba vinceva l'ora mattutina | che fuggia innanzi, sì che di lontano | conobbi il tremolar de la marina» (*Purg.* I 115-17).

¹⁵ «Venimmo poi in sul lito diserto, | che mai non vide navicar sue acque | omo, che di tornar sia poscia esperto. | Quivi mi cinse sì com'altrui piacque: | oh meraviglia! ché qual elli scelse | l'umile pianta, cotal si rinacque | subitamente là onde l'avelse» (*Purg.* I 130-36); vd. CHIAVACCI LEONARDI, commento a *Purg.* I 10: «*Questa isoletta...*: per indicare la strada ai due, Catone descrive – con una delicatezza che sorprende sulla sua bocca – la riva estrema dell'isola. Si veda l'andamento incantato e leggero del verso [...] *là giù colà...*: il verso, fatto di brevi e accentate parole, imita nel suono il leggero battito dell'onda sulla riva».

ve» gesto, accompagnato dalle sonorità dolci e liquide degli ultimi versi¹⁶. Il «muggio» di dolore che si sentiva in *Inferno* lascia posto all'esperienza della dolcezza sonora e visiva istituendo, secondo Chiavacci Leonardi, un nuovo «tono sperimentale» e significativo¹⁷.

La rappresentazione del mare è quindi fondamentalmente catartica: immagine espiatoria in *Inferno*, essa diventa strumento di purificazione salvifica e balsamo analgesico nel *Purgatorio*. Nel nuovo orizzonte che apre questa cantica, i pellegrini sono invitati ad «aprir lo core a l'acque de la pace | che da l'eterno fonte son diffuse» (*Purg.* XV 131-32). Le acque nuove sono costituite dalle varie preghiere che uniscono le anime dei purganti i quali sono «affissi, | pur come nave ch'a la spiaggia arriva» (*Purg.* XVII 77-78). Questa visione rievoca il terzo giorno dell'*Esamerone*, in cui Ambrogio paragona la folla dei credenti ad una distesa marina, accumulando le metafore visive e sonore:

Vidit ergo deus quia bonum mare. Etsi pulchra sit species huius elementi, vel cum surgentibus albescit cumulis ac verticibus undarum et cautes nivea rorant asparagine vel cum aequore crispanti clementioribus auris et blando serenae tranquillitatis purpurescentem praefert colorem, qui eminus spectantibus frequenter offunditur, quando non violentis fluctibus vicina tundit litora, sed velut pacificis ambit et salutat amplexibus – quam dulcis sonus, quam jocundus fragor, quam grata et consona resultatio – ego tamen non oculis extimatum creaturae decorem arbitror, sed secundum rationem operationis iudicio operatoris convenire et congruere definitum. (*Hexameron, Dies III c. 5 21*)

¹⁶ «ambo le mani in su l'erbetta sparte | soavemente 'l mio maestro pose: | ond'io, che fui accorto di sua arte» (*Purg.* I 124-26).

¹⁷ Vd. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione a Purg.* I, p. 2: «il dolce colore azzurro che lo definisce si estende a coprire tutto l'orizzonte, intonando così la cantica della speranza e della ritrovata pace del cuore, della sicura salita verso il compimento di ogni umano desiderio».

In Ambrogio, la varietà musicale del mare rappresenta l'intima e invisibile fenomenologia della fede. L'armonioso suono delle onde corrisponde alla moltitudine delle voci salmodianti, e forma un'unisona aspirazione alla salvezza:

Quid enumerem insulas, quas velut monilia plerumque praetecit [...] ut cum undarum leniter adluentium sono certent cantus psallentium, plaudant insaluae tranquillo fluctuum sanctorum choro, hymnis sanctorum personent. Unde mihi ut omnem pelagi pulchritudinem comprehendum quam vidit operator? [...] Quid aliud ille concentus undarum nisi quidam concentus est plebis? Unde bene mari plerumque comparatur ecclesia, quae primo ingredientis populi agmine totis vetibus undas vomit, deinde in oratione totius plebis tamquam undis refluentibus stridit, cum responsoriis psalmodiarum cantus virorum mulierum virginum paruulorum consonus undarum fragor resultat. Nam illud quid dicam, quod unda peccatum abluat et sancti spiritus aura salutaris aspirat? (*Hexameron, Dies III c. 5 23*)

Alla stessa maniera, nel *Purgatorio*, la salmodia unisona si manifesta come un agente federatore¹⁸: nel canto XVI, le voci che cantano l'*Agnus Dei* si esprimono in «un modo, | sì che pareva tra esse ogni concordia» (vv. 20-21). Ora questo canto possiede, come indicato da Dante, una funzione catartica (*Purg. XXIII 64-66*):

tutta esta gente che piangendo canta
per seguitar la gola oltra misura
in fame e 'n sete qui si rifà santa.

¹⁸ «Le metafore marine sono poi particolarmente impiegate per indicare la scrittura poetica, tanto che la loro insistita presenza ha consentito di parlare della *Commedia* come di un'opera-nave, un 'poema del ritorno e della riconquista' alla stregua dell'*Odissea*» (ARDISSINO, *Mitiche navigazioni*, p. 125).

Il mare designa quindi un luogo di transizione necessario alla purificazione: l'incanto musicale favorisce una migliore 'navigazione' che attrae l'insieme dei fedeli «forte, | sì come nave pinta da buon vento» (*Purg.* XXIV 2-3). L'idea della nave dei fedeli e del mare musicale, da Ambrogio a Dante, converte l'immagine classica del mare angoscioso in quella di agente salvifico. Così, l'esperienza salvifica del canto liturgico possiede anche una funzione di incentivo ed è guidata da una specie di 'timoniere' anagogico: come «ammiraglio» angelico (*Purg.* XXX 58), Beatrice si esprime con durezza ma sa anche adottare il «modo soave e benigno» dell'angelo (*Purg.* XIX 44, che rimanda a *Inf.* II 56, «soave e piana»). La dolcezza di questo timoniere divino è dotata di una forza estrema, anzi, è la sua soavità che costituisce la sua forza, e vince le acque impetuose dei falsi desideri.

Tuttavia, questo 'mare' liturgico composto da inni e da lamenti viene perturbato da un agente marino fantastico: si tratta dell'irresistibile sirena che interrompe per un attimo l'incanto ipnotico delle preghiere. In *Purg.* XIX «'l parlar così disciolto» (v. 16) della «femmina balba» (v. 7) si trasforma miracolosamente in un canto intensamente piacevole che fa di lei una «dolce serena» (v. 19). Nelle due terzine a lei dedicate, riecheggiano le allitterazioni sibilanti che creano un fascino intenso (vv. 16-24):

Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.
“Io son”, cantava, “io son dolce serena,
che ' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!
Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!”

La dolcezza della sirena non si riferisce a un dato sonoro preciso ma alla potenza generica con la quale i desideri illusori si proiettano irresistibilmente nella mente umana¹⁹. Il carattere marino di questa creatura rafforza l'idea di assalto mentale con il quale essa 'inonda' letteralmente l'immaginazione del pellegrino. Dante raddoppia questo effetto grazie all'iterazione dell'«Io son» e alla ripetizione delle consonanti sibilanti, nasali e occlusive: la *vis imaginativa* crea la propria musica e intrappola l'uditore nel gioco dell'incanto che produce.

Tuttavia, nel 'grande mare' della coscienza viene istillata un'acqua di ben altra natura: si tratta dell'acqua della pace divina, che scaturisce da una «fontana salda e certa, | che tanto dal voler di Dio riprende» (*Purg.* XXVIII 124-25), con un suono che ispira «novella fede» (v. 86)²⁰. In questo luogo, Dante evoca una «melodia dolce» che percorre «l'aere luminoso» (*Purg.* XXIX 23-24) con il «dolce suon per canti [...] inteso» (v. 36)²¹. Emerge da questo nuovo elemento acqueo una rinnovata forza del canto, non più nociva ma benefica. Matelda si sostituisce allora

¹⁹ «Nec seducat alludens cupiditas, more Sirenum nescio qua dulcedine vigiliam rationis mortificans» (DANTE, *Ep.* IV. *Al Pistoiese in Esilio* 13. Si cita da *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI, M. RINALDI, Introduzione di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2016); vd. Cic. *De Finibus et malorum* V 18; vd. H. MARX, *Hollowed Names. Vox and Vanitas in the "Purgatorio"*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», 110 (1992), pp. 135-78, p. 156: «The false appropriation of Sacred forms. The 'io son' of the Siren, like the voyage of Ulysses over which she presides to reveal is ultimately no more than herself: and idol animated by the gaze of those whose movement she arrests. Beatrice's 'ben son', by contrast, subjects the act of self-naming to the prize of the upward calling ('ad bravium supernae vocationis' Phil 3.14)».

²⁰ «“L'acqua”, diss'io, “e 'l suon de la foresta | impugnan dentro a me novella fede | di cosa ch'io udi' contraria a questa”» (*Purg.* XXVIII 85-87).

²¹ «E una melodia dolce correva | per l'aere luminoso; onde buon zelo | mi fé riprender l'ardimento d'Eva» (*Purg.* XXIX 22-24).

alla figura della sirena «cantando come donna innamorata» l'inno finale dei purgati che giungono alla beatitudine (*Purg.* XXIX 1-3)²².

Si assiste quindi a una conversione dei luoghi marini e degli atti salvifici che essi accolgono: al «lito deserto» dell'antipurgatorio si sostituisce la «beata riva» dell'Eunoè; l'atto soave di Virgilio sulla spiaggia nuda si trasforma nella dolcezza e la squisitezza ineffabile dell'*Asperges me*, e il movimento delle onde che avvolgono le foglie di giunco viene rievocato dall'abbraccio della «bella donna» che annega la mente per farla rinascere:

Tratto m'avea nel fiume infin la gola
e tirandosi me dietro sen giva
sovresso l'acqua lieve come scola.
Quando fui presso a la beata riva,
"Asperges me" sì dolcemente udissi,
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.
La bella donna ne le braccia aprissi;
abbracciommi la testa e mi sommerse
ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi.
Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro a la danza de le quattro belle;
e ciascuna del braccio mi coperse. (*Purg.* XXXI 94-105)

La purificazione operata grazie all'elemento acqueo è accompagnata da un dato sonoro e più precisamente musicale. Con «un'angelica nota» (*Purg.* XXXII 33), «con più dolce canzone e più profonda» (v. 90), e grazie a un «parlar diffuso» (v. 91), il pellegrino purificato ritorna alla «santissima onda», come l'umile giunco: «rifatto sì come piante novelle | rinovellate di novella fronda» torna «puro e disposto a salire

²² «Cantando come donna innamorata, | continüò col fin di sue parole: | "Beati quorum tecta sunt peccata!"» (*Purg.* XXIX 1-3).

a le stelle» (*Purg.* XXXIII 143-45). Nel *Purgatorio*, la metafora marina costituisce un fluido sia acqueo, sia sonoro, e manifesta il processo di purificazione e di trascendenza che compie il *viator*, che sperimenta una dolcezza salvifica.

Infine, in *Paradiso*, l'elemento marino è trasposto nell'elemento luminoso e uditivo e raffigura il modo di diffondersi di un'ineffabile dolcezza sonora. Come sottolineato dall'Ardisino, «in *Paradiso* Dante vive dentro la luce e il corpo cristallino: si tratta di un'esperienza non solo incredibile ma anche immemorabile e indicibile»²³. In effetti, nel canto III, Dante evoca il riflesso degli spiriti beati, simile a «ver per acque nitide e tranquille» (v. 11)²⁴. In *Par.* V, i beati si muovono «come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura»²⁵. Questi paragoni marini si sostituiscono all'idea angosciante del mare evocato nelle cantiche precedenti. Secondo Giuseppe Giacalone, la peschiera somiglia con un «lago di luce serena» o con un «soave bagno di luce»²⁶. La «peschiera» raffigura una specie di mare metafisico, un liquido amniotico universale in cui la volontà divina infonde segretamente pace²⁷. L'anima del pellegrino,

²³ Vd. ARDISSINO, *Mitiche navigazioni*, p. 132.

²⁴ «Quali per vetri trasparenti e tersi, | o ver per acque nitide e tranquille» (*Par.* III 10-11).

²⁵ «Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura | traggonsi i pesci a ciò che vien di fori | per modo che lo stimin lor pastura» (*Par.* V 100-2).

²⁶ «L'immagine della peschiera è particolarmente geniale: un lago di luce serena. Ma tutto questo non resta puro paesaggio sia pure serenissimamente edonistico; questo soave bagno di luce si qualifica come carità interiore: come gioia della gioia altrui, totale partecipazione alla vita altrui senza alcun residuo» (commento a *Par.* V 100-1, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. GIACALONE, Roma, Signorelli, 1988, vol. III, cit. da Darmouth Dante Project website, in rete: <https://dante.dartmouth.edu/>, ultimo accesso 16 settembre 2020).

²⁷ «Quel mare al qual tutto si move» (*Par.* III 86) e «come ogne dove | in cielo è paradiso» (vv. 88-89).

simile a un pesce, si 'impregna' dell'amore divino e riceve il suo battesimo di *caritas*. Così, il 'mare' paradisiaco raffigura la distesa di un ineffabile amore e la modalità diffusiva con la quale si manifesta trasmette un'intensa dolcezza. Ma il segreto di questa dolcezza è nascosto come «in pelago» e non può esser inteso che tramite un'esperienza interna²⁸.

Quest'ineffabile esperienza è resa possibile dall'esperienza visiva e soprattutto sonora che istituisce l'opera poetica. Per 'navigare' in questo mare di luce e scoprire il segreto di questo amore divino, i lettori della *Commedia*, disposti «in piccioletta barca, | desiderosi d'ascoltar», seguono la 'navè' del poema: questo «legno che cantando varca» permette di accedere a acque non ancora percorse, in particolare grazie al ritmo del verso, «acqua che ritorna eguale» (v. 15)²⁹. L'itinerario poetico di *Paradiso* segna il ritorno dell'anima al «salutevole porto» evocato da Dante nel *Convivio*³⁰. L'esperienza della dolcezza divina viene trasmessa

²⁸ «Però ne la giustizia sempiterna | la vista che riceve il vostro mondo, | com'occhio per lo mare, entro s'interna | che, ben che da la proda veggia il fondo, | in pelago nol vede; e nondimeno | èli, ma cela lui l'esser profondo» (*Par.* XIX 58-63).

²⁹ «O voi che siete in piccioletta barca, | desiderosi d'ascoltar, seguiti | dietro al mio legno che cantando varca, | tornate a riveder li vostri liti: | non vi mettete in pelago, ché forse, | perdendo me, rimarreste smarriti. | L'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (*Par.* II 1-7); «Voi altri pochi che drizzaste il collo | per tempo al pan de li angeli, del quale | vivesi qui ma non sen vien satollo, | metter potete ben per l'alto sale | vostro navigio, servando mio solco | dinanzi a l'acqua che ritorna eguale» (*Par.* II 10-15).

³⁰ «E dice ch'ella fa due cose: l'una, che ella ritorna a Dio, sì come a quello porto onde ella si partio quando venne ad intrare nel mare di questa vita; l'altra si è che ella benedice lo cammino che ha fatto, però che è stato diritto e buono, e senza amaritudine di tempesta. | E qui è da sapere, che, sì come dice Tulio in quello Di Senettute, la naturale morte è quasi a noi porto di lunga navigazione e riposo. Ed è così: [ché], come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento entra in quello; così noi dovemo calare le vele delle nostre mondane operazioni

grazie alla dolcezza del linguaggio poetico che, a sua volta, assume degli attributi acquei. Nel canto XX, il Verbo divino si fa onda: la giustizia divina emana dal canto dell'aquila che suona come un «mormorar di fiume» (v. 19) ed è tramite questo mormorio che la sua «soave medicina» viene amministrata, in modo efficace ed estremamente dolce (v. 141)³¹. In effetti, la mente del pellegrino si confonde nel silenzio della «dolce sinfonia di paradiso» (*Par.* XXI 59) che sigilla nell'anima l'«evangelica dottrina» (*Par.* XXIV 144)³². Esperienza sonora e immagine acqua risultano dunque simultanee e sono connotate da un'intensa dolcezza. L'aggettivo «soave», attribuito al carattere 'medicinale' della parola dell'aquila, racchiude le due nozioni di piacere sensitivo e di operazione salvifica.

Dalla purificazione alla salvezza, l'onda sonora e luminosa agisce come vettore di beatitudine. In effetti, l'esperienza del paradiso è illustrata da un'unica onda armoniosa: la sensazione di beatitudine penetra nell'anima per l'udire e per lo viso» (*Par.* XXVII 6); Dante è rapito dalla meraviglia che suscita il «miro e angelico templo | che solo amore e luce ha per confine» (*Par.* XXVIII 53-54) e che splende nel «lume in forma di rivera | fulvido di fulgor» (*Par.* XXX 61-62), nel quale bevono gli spiriti beati³³. Il *Paradiso* costituisce un flusso unico di luce, d'amore

e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace» (DANTE ALIGHIERI, *Il Convivio*, a cura di G. FIORAVANTI, canzoni a cura di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2019, IV 28 2-3); «onde si muovono a diversi porti | per lo gran mar de l'essere, e ciascuna | con istinto a lei dato che la porti» (*Par.* I 112-14).

³¹ «Udir mi parve un mormorar di fiume | che scende chiaro giù di pietra in pietra, | mostrando l'ubertà del suo cacume» (*Par.* XX 19-21).

³² «E di perché si tace in questa rota | la dolce sinfonia di paradiso, | che giù per l'altre suona sì divota» (*Par.* XXI 58-60); «De la profonda condizion divina | ch'io tocco mo, la mente mi sigilla | più volte l'evangelica dottrina» (*Par.* XXIV 142-44).

³³ «Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo», | cominciò, «gloria!», tutto 'l paradiso, | sì che m'inebriava il dolce canto. | Ciò ch'io vedeva mi semiava

e d'armonia, simile a un oceano di beatitudine in cui viene consolidata la sottile unione dell'anima con il divino. In effetti, il rapimento visivo e sonoro che produce l'infinita dolcezza divina riveste gli attributi di un'unica emanazione di luce e di musica armoniosa: con una «dolcezza ch'esser non pò nota | se non colà dove gioir s'insempra» (*Par.* X 147-48), la Grazia pervade l'anima tramite una «circulata melodia» che si sigilla nel più profondo del cuore (*Par.* XXIII 109)³⁴. Dal mare al poema, dal poema alla diffusione della dolcezza divina, l'onda sonora e luminosa diventa una 'linfa' unica grazie alla quale l'anima del *viator*, dopo aver ricevuto il suo battesimo di luce, può sperimentare e trattenere in sé l'eternità felice che segna il soave traguardo del suo viaggio.

un riso | de l'universo; per che mia ebbrezza | intrava per l'udire e per lo viso» (*Par.* XXVII 1-6); «in questo miro e angelico templo | che solo amore e luce ha per confine» (*Par.* XXVIII 53-54).

³⁴ «Così la circulata melodia | si sigillava, e tutti li altri lumi | facean sonare il nome di Maria» (*Par.* XXIII 109-11); «tin tin sonando con sì dolce nota, | che 'l ben disposto spirto d'amor turge; | così vid'io la gloriosa rota | muoversi e render voce a voce in tempra | e in dolcezza ch'esser non pò nota | se non colà dove gioir s'insempra» (*Par.* X 143-48).

Il messaggio nella bottiglia. Dante e il mare nella poesia del Novecento: da Gozzano a Fortini

Rosend Arqués

A Giorgio Bertone

Nell'ambito del volume monografico dedicato all'argomento Dante e il mare, questo articolo si presenta come un breve viaggio attraverso la poesia italiana del Novecento nel tentativo di incrociare i due elementi dell'argomento stesso nella produzione di alcuni tra i maggiori poeti del periodo: Gozzano, Montale, Sereni, Luzi e Fortini. Grazie a questa non esaustiva indagine sono approdato a delle conclusioni che si possono iscrivere all'interno di alcuni dibattiti tra i più centrali del periodo in questione e che, parallelamente, evidenziano il modo in cui l'opera dantesca viene riusata dai poeti novecenteschi.

*

In the context of the monographic volume dedicated to the subject of Dante and the sea, this article is presented as a brief journey through twentieth-century Italian poetry in an attempt to bring together the two elements of the subject in the production of some of the major poets of the period: Gozzano, Montale, Sereni, Luzi and Fortini. Thanks to this non-exhaustive investigation I have arrived at conclusions that can be inscribed within some of the most central debates of the period in question and that, in parallel, highlight the way in which Dante's work is reused by twentieth-century poets.

1. Il Dantismo moderno e contemporaneo

Non sorprende che Dante sia riapparso all'orizzonte di attesa letterario e culturale della modernità, se solo si considerano i diversi campi in cui opera la sua ricezione, come quello dell'arte, della politica, del linguaggio, per citarne alcuni. Dalla fine del '700 fino ad anni più recenti, artisti di tutti i generi, come pittori (Flaxman, Blake, Dante Gabriel Rossetti, Dalí ecc.), drammaturghi e attori (da Pellico e D'Annunzio a Castellucci e Nekrošius, da Gustavo Modena a Carmelo Bene o Benigni), scultori (Rodin), poeti (Byron, S. George, T.S. Eliot, Mandel'stam ecc.), musicisti classici, rock o pop (Liszt, Zandonai, Parmegiani, Sepultura, Tangerine Dream, Radio Head, V. Capossela ecc.), danzatori (Emo Greco, Carolyn Carlson, Dante in the Elevator), disegnatori di fumetti e manga, cineasti (da David W. Griffith a Peter Greenaway e oltre) hanno attinto all'opera del poeta fiorentino per le loro creazioni artistiche dando così vita a un dantismo popolare, il «Dante Pop», che pur lontano dal canone accademico è comunque un importantissimo fenomeno di risonanza della sua opera nella produzione artistica moderna. Lasciando da parte l'enorme produzione di saggi, letterari, politici, storici e linguistici, che potrebbe raggiungere l'altezza di una montagna, dell'enorme cattedrale gotica della *Commedia*, che, comunque rimane irripetibile – come scriveva Eugenio Montale, un attento lettore di Dante – non restano che alcune briciole: dei personaggi, delle immagini, dei sintagmi significativi, benché minimi. Ma soprattutto è rimasto il grande insegnamento poetico che non ha mai smesso di riverberarsi, pur con significative variazioni di intensità e di presenza. In particolare la persistenza di Dante nei secoli XIX e XX è legata al *Nachleben* di alcuni personaggi, come Francesca da Rimini, Ugolino e pochi altri, che hanno goduto in questi secoli della simpatia o dell'interesse degli artisti e del pubblico; ma anche alla riproposta dell'Inferno come luogo nel quale collocare la realtà odierna, a volte anche simile a un Purgatorio, come *En attendant Godot* di Beckett. Ulisse è il personaggio della *Commedia* che nel '900 ha avuto più fortuna ed è ovvio che qui si parta da lui che è l'eroe del mare per eccellenza. Non a

caso l'immagine del dittico di questo convegno riproduce «Il naufragio della nave di Ulisse»¹ tratto da un anonimo fiorentino del XIV secolo.

2. Dantismo poetico²

La fortuna di Dante nel Ventesimo secolo, più che sul piano di risposdenze lessicali e di calchi esatti, si attesta su quello dell'atmosfera

¹ 1390-1400 ca., Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4776, c. 92r.

² Strumenti per rintracciare i dantismi: L. BLASUCCI, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, «Bollettino della società letteraria di Verona», 174 (1982), 5-6, pp. 43-57, pp. 50-57 [ripubblicato con il titolo *Dantismo e presenze dantesche nella poesia montaliana* in L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 73-86]; Z.G. BARAŃSKI, *The power of influence: aspects of Dante's presence in Twentieth-Century Italian culture*, «Strumenti critici», n.s., 1 (1986), 3, pp. 343-76; A. DOLFI, *Dante e la poesia italiana del Novecento tra III e IV generazione*, in *Dantismo russo e cornice europea*. Atti dei convegni di Alghero-Gressoney (1987), a cura di E. GUIDUBALDI, prefaz. di E. BAZZARELLI, Firenze, Olschki, 1989, vol. II, pp. 137-54; L. SCORRANO, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 149-55; A. NOFERI, *Dante e il Novecento*, in EAD., *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 137-57; A. ANDREOLI, *Dante e la letteratura moderna e contemporanea*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria*, a cura di P. PIERI e G. BENVENUTI, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 9-26; D.M. PEGORARI, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000; R. DE ROOY, *Il poeta che parla ai poeti*, in ID., *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003; C. GHELLI, *Dante e alcuni poeti del Novecento: suggestioni*, in *Musaico per Antonio*. Miscellanea in onore di A. STÄUBLE, a cura di J.-J. MARCHAND, Firenze, Cesati, 2003, pp. 423-43; M. GUGLIELMINETTI, *Dante e il Novecento italiano*, in "Per correr miglior acque..." *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. 1, pp. 515-31; poi, rivisto, in *Lectura Dantis Scaligera: 2005-2007*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 3-18; G. LONARDI, *Con Dante fra i poeti del Novecento. Qualche idea, qualche incontro*, in ID., *Con Dante tra i moderni: dall'Alfieri a Pasolini. Seminari e lezioni. Segue un'appendice di testi*, Verona, Aemme, 2008,

spirituale³ e dell'ideologia poetica⁴. Il fatto che alcuni studiosi siano pervenuti a conclusioni riduttive rispetto alla portata dell'influenza dantesca, si deve probabilmente proprio al loro accanimento nella ricerca di «fairly exact echoes»⁵. In effetti l'imitazione esibita è relativamente rara, dal momento che «is the hardest to integrate successfully into the host composition, or is the kind which is used iconoclastically, ironically, or parodistically»⁶.

Ma perché Dante desta l'interesse dei poeti novecenteschi? Che cosa essi cercavano nella sua opera e in particolare nella *Commedia*? Dai critici sono stati individuati alcuni spunti che ho pensato di raccogliere nei seguenti punti: 1) il parallelismo con la propria contemporaneità,

pp. 41-56; P. PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, pp. 171-99 [nel 2006 seconda edizione ampliata]; F. MOLITERNI, "Visioni" dantesche nella poesia italiana del secondo novecento, «Nuove Lettere», 13 (2008), pp. 97-104; L. SEVERI, *Dante nella poesia italiana del secondo Novecento*, «Critica del testo», 14 (2011), 3, pp. 37-84 [volume monografico dal titolo: «Dante, oggi/ 3. Nel mondo»]; M.A. GRIGNANI, *Dante nella poesia del Novecento*, in *Le conversazioni di Dante 2021*, a cura di D. DE MARTINO, Ravenna, Longo, 2012, pp. 87-94; L. TASSONI, *La memoria di Dante nelle poetiche contemporanee*, in ID., *I silenzi di Dante*, Bologna, Pàtron, 2016, pp. 135-56; *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di P. BERTINI MALGARINI, N. MEROLA, C. VERBARO, Pisa, ETS, 2015, tra cui si segnalano D.M. PEGORARI *L'ermetismo italiano "sub specie Dantis"*, pp. 131-45 e S. CARRAI *La funzione Dante nel dialogo del poeta con i defunti*, pp. 109-20.

³ PEGORARI, *Vocabolario*, p. L.

⁴ S. RAMAT, *Il Novecento e una traccia dantesca*, in *Conferenze in occasione del 7° centenario della battaglia di Colle: 1269-1969*, Castelfiorentino, Società storica della Valdelsa, 1979, p. 98.

⁵ BARAŃSKI, *The power*, p. 344.

⁶ Ivi, p. 357; cfr. anche F. DIACO, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIII (2016), pp. 245-79, p. 248.

che è tutt'uno con il linguaggio con cui si esprime, essendo Dante il più valido interprete dell'uomo civile⁷; 2) «la sintesi di una catastrofe di civiltà»⁸. Come scrive Mandel'stam: «Il tempo per Dante è il contenuto della storia, intesa come un atto unitario e sincronico. [...] La sua attualità è inesauribile, incalcolabile, inestinguibile»⁹; 3) «un'ostinata tensione utopica»¹⁰ che promuove l'azione e mantiene viva la speranza. La poesia, cioè, si fa portatrice di una fede, di un'ideologia, e insegue una finalità conoscitiva a cui si associano spesso volte l'impegno morale e un certo anelito di liberazione; 4) la poesia come punto di incontro/scontro tra coscienza individuale e storia collettiva; 5) un magistero tecnico e stilistico che conduce a una forte sperimentazione espressiva. Afferma ancora Mandel'stam: «Dante è il massimo e indiscusso padrone della materia poetica convertibile e in via di conversione, il più antico e insieme il più energico direttore d'orchestra chimico»¹¹; 6) e infine un modello per l'invenzione di un «percorso poetico [...] forgiato sulla falsariga di quel modello»¹². Su questo ultimo aspetto ha insistito particolarmente E. Pound, il quale, insieme a Eliot, è il maggior responsabile della grande lezione che il dantismo poetico ha impresso su gran parte del Novecento.

Detto ciò, il percorso ermeneutico dovrà comunque muovere innanzitutto dall'accertamento della 'presenza verbale' di Dante, cioè quanto del lessico, dei sintagmi, dei tratti stilistici e retorici della sua opera siano impiegati nelle produzioni dei singoli poeti del Novecento,

⁷ S. VAZZANA, *Il dantismo di Pasolini*, in *Dante nella letteratura del Novecento*, Roma, Bonacci, 1979, pp. 279-89, p. 288.

⁸ SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 39.

⁹ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, Genova, Il melangolo, 1994, cap. 5.

¹⁰ SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 39.

¹¹ MANDEL'STAM, *Conversazione*, cap. 6.

¹² SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 40.

così da stabilire una base concreta sulla quale poi fondare delle analisi più approfondite e complesse¹³. Circa poi l'approccio metodologico, mi sono attenuto alla raccomandazione che Ioli fa giustamente nel suo articolo su Dante in Montale, che si deve cioè aver sempre presente il tipo d'intertestualità emergente dai testi. E l'intertestualità più significativamente presente nelle poesie qui analizzate sembra corrispondere al modello implicito, quello che, secondo la teoria che Doležel esprime nel suo *Heterocosmica*, riflette più compiutamente anche l'intenzionalità dell'autore¹⁴.

3. Dante, il mare, la poesia del '900

Ma veniamo al tema. Non è stato facile, devo ammetterlo, riuscire ad incrociare le voci 'Dante' e 'mare' insieme a tutte le altre semanticamente contigue come 'vela', 'nave', 'vascello', 'prora', 'tempesta', 'porto' ecc., con la poesia novecentesca. Ho fatto ricorso a tutte le mie conoscenze e ai possibili richiami per tentare di tracciare una rotta sufficientemente sicura verso un approdo certo, senza il timore di doverla abbandonare alla prima verifica. È ovvio che Dante c'è dappertutto. Lo hanno asserito tutti quelli che si sono occupati della sua ricezione poetica negli autori del Novecento; ma è anche vero che non è sempre così evidente, e d'altra parte ben poco del legato dantesco riaffiora nella poetica del mare, ad eccezione di Montale, la cui poesia ha comunque delle caratteristiche molto *sui generis* che in parte analizzeremo. Dopo aver letto e riletto quanto ho potuto dei poeti da me scelti per questa analisi, compresi vari studi dedicati soprattutto al loro rapporto con Dante – anche se molto mi manca da leggere e da approfondire – alla fine mi è sembrato di scorgere una

¹³ DIACO, *Le funzioni*, p. 248.

¹⁴ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica, Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

certa affinità nel piccolo *corpus* di testi selezionati, e a poco a poco mi sono convinto dell'esistenza di un nesso che li unisce tutti, un filo rosso che li tiene insieme, una corrente di fondo che attraversando tutte le loro poetiche talora fa emergere in superficie preoccupazioni e sensazioni comuni, in modo più o meno evidente.

Ecco dunque il risultato di questa mia breve ricerca che ha preso in considerazione soltanto alcuni poeti novecenteschi: Guido Gozzano, Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Mario Luzi e Franco Fortini. Sono consapevole che in questa lista mancano molti nomi di altri fondamentali autori, come Campana, Rebora o Caproni. Mi riprometto, più avanti, di allargare l'esame anche ai loro testi. Malgrado ciò, ho tuttavia la sensazione che questa mia ricerca non sia stata inutile. Per quanto all'inizio i testi scelti possano sembrare tra loro privi di connessione, chi avrà la pazienza di continuare questo percorso fino alla fine spero scoprirà insieme a me ciò che li lega e che li inserisce all'interno di un dibattito politico-culturale di tutto rispetto.

4. Guido Gozzano (1883-1916)

Il viaggio per mare ha lo scopo principale di «fuggire l'altro viaggio» (*Felicità*), ma non ha a che fare solo con la fuga dalla morte, bensì con il suo differimento, con il «rimandare il più possibile l'arrivo, l'incontro con l'essenziale»¹⁵. Grazia, la figura femminile de *Le due strade*, e più in generale di *Via del rifugio*, la raccolta in cui è inserita, può allora diventare benissimo l'intermediaria che farà in modo che il passaggio avvenga «per rive calme». Ecco quindi la prima comparsa dei temi della speranza e della frontiera con l'altro, con l'aldilà:

O via della salute, o vergine apparita,
o via tutta fiorita di gioie non mietute,

¹⁵ C. MAGRIS, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. VIII.

forse la buona via saresti al mio passaggio,
un dolce beverage alla malinconia.
O bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte;
discendere alla Morte come per rive calme.
Le due strade 29-34 (Graziella)

Ogni navigazione, per quanto cerchi di evitare o quanto meno spostare in avanti la soglia dell'aldilà, ha comunque come unica meta la morte stessa, come in *La beata riva* 7-8:

Ché l'acqua stessa dei canori approdi
quella è che nutre la palude stigia

Ma è nei versi finali di *Ipotesi* dove troviamo sicuramente le evidenze più chiare del dantismo di Gozzano in riferimento alle immagini marine. Questo componimento si rifà a *Maia*, il poema in ventun canti composto da D'Annunzio in seguito a un suo viaggio in Grecia, nell'estate del 1895. L'autore immagina il suo incontro con un Ulisse ben lontano dall'eroe omerico; piuttosto una specie di lupo solitario che si lancia in una temeraria navigazione, dopo aver abbandonato Itaca per la seconda volta, meritandosi l'epiteto di Re di tempeste (v. 703: «odimi, o Re di tempeste»; vv. 5256-57: «io ti leggerò l'avventura | del Re di Tempeste, Odisseo»). Ulisse incarna sempre di più il simbolo del superuomo, l'eroe instancabile che, anche nella senilità avanzata, osa sfidare il mare da solo, sdegnoso di tutti, alla ricerca di nuove esperienze, intento unicamente a realizzare la sua volontà di potenza. D'Annunzio e i suoi compagni di viaggio sono emozionati e sconvolti per l'incontro con Ulisse, che, anche se durato lo spazio di un attimo, riesce a cambiare la vita del poeta: egli si sente diverso dai suoi compagni, che pure gli sono cari; egli può confidare solo in sé stesso ed è destinato a realizzare imprese eccezionali, come quell'Ulisse di cui ha meritato il simbolico sguardo. Ulisse diventa quindi non solo il simbolo del «superuomo»,

ma anche l'esempio e l'incitamento per tutti gli uomini che non si accontentano della tranquilla normalità della vita ma ne inseguono continuamente la dimensione eroica.

In *Ipotesi* Gozzano, come poeta narratore, spiega a Felicità le gesta di Ulisse facendone una lettura a dir poco insolita, poiché le tratteggia come un «deplorable esempio d'infedeltà maritale», come il poco edificante esempio di un play-boy in crociera. Il sarcasmo, l'ironia di Gozzano puntano a smontare l'Ulisse-superuomo di D'Annunzio, per cui il «Re delle Tempeste», lungi dal seguire «virtute e canoscenza», persegue in tutti i modi le ricchezze terrene, cercando fortuna in America.

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorable esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un *yacht*
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose *cocottes*...

Già vecchio, rivolte le vele
al tetto un giorno lasciato,
fu accolto e fu perdonato
dalla consorte fedele...

Poteva trascorrere i suoi
ultimi giorni sereni,
contento degli ultimi beni
come si vive tra noi...

Ma né dolcezza di figlio,
né lagrime, né pietà
del padre, né il debito amore
per la sua dolce metà

Inf. XXVI 91-106

Inf. XXVI 94-98

- gli spensero dentro l'ardore *Inf.* XXVI 97
della speranza chimerica
- e volse coi tardi compagni *Inf.* XXVI 106
cercando fortuna in America...
– Non si può vivere senza
danari, molti danari...
- Considerate, miei cari *Inf.* XXVI 118
compagni, la vostra semenza! –
Viaggia viaggia viaggia
viaggia nel folle volo *Inf.* XXVI 125
vedevano già scintillare
le stelle dell'altro polo...
viaggia viaggia viaggia
viaggia per l'alto mare: *Inf.* XXVI 132
si videro innanzi levare
un'alta montagna selvaggia... *Inf.* XXVI 133
Non era quel porto illusorio
la California o il Perù,
ma il monte del Purgatorio *Inf.* XXVI 140-145
che trasse la nave all'in giù.
E il mare sovra la prora
si fu rinchiuso in eterno.
E Ulisse piombò nell'Inferno
dove ci resta tuttora...
Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,
se già la Signora vestita di nulla non fosse per via.
Io penso talvolta...
(da *Poesie sparse*)

5. Eugenio Montale (1896-1981)

Il dantismo di Montale è un fatto assodato, come testimoniano tanti lavori critici al riguardo¹⁶. Si tratta tuttavia di un dantismo che non

¹⁶M.S. ASSANTE, “*Sul limite*” del limite: suggestioni dantesche in Montale, in *La funzione Dante*, pp. 367-75; Z.G. BARAŃSKI, *Dante and Montale: the threads of influence*, in *Dante comparisons. Comparative studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, a cura di E. HAYWOOD and B. JONES, Dublin, Irish Academic Press, 1985, pp. 11-48; G. CAMBON, *Alle sorgenti del dantismo montaliano*, in *Dantismo russo e cornice europea*, pp. 173-90; G.A. CAMERINO, *Spazi d'acqua, specchi e parvenze in Montale (con alcuni echi danteschi)*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 26 (1997), 3, pp. 441-50; poi in *Montale: words in time*, a cura di G. TALBOT and D. THOMPSON, Market Harborough, Troubador, 1998; P. CATALDI, *Dante in Ungaretti e in Montale*, in *La funzione Dante*, pp. 121-29; G. CAVALLINI, *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 123; T. DE ROGATIS, *Alle origini del dantismo di Montale*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. GRIGNANI e R. LUPERINI, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 189-201; A. FRATTINI, *Dante in Montale*, «Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero», 1 (1997), 1, pp. 181-93; G. GENCO, *Dante nella poesia di Montale*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 24 (2003), 46, pp. 77-94; R. GIULIO, “*Rendere sensibile l'astratto, corporeo l'immateriale*”. *Dante tra Eliot e Montale*, in *Noi e Dante. Per una conoscenza della Commedia nella modernità*, a cura di C. SANTOLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 121-34; F. GRAZZINI, *Esperienze di lettori novecenteschi d'eccezione: Montale e Pasolini davanti a Dante*, in “*Per correr miglior acque...*”, vol. 2, pp. 899-915; G. IOLI, *Montale e Dante*, «Letture classensi», XIV, Ravenna, Longo, 1984; G. IOLI, *Montale e Dante: lo specchio della citazione*, in EAD., *Per speculum. Da Dante al Novecento*, prefaz. di C. MAGRIS, Milano, Jaca Book, 2012, pp. 175-90; LONARDI, *Con Dante tra i moderni*, pp. 27-40; D.M. PEGORARI, *Il Codice Dante: contemporaneità di un archetipo*, in V. SERMONTI, *Dante per voce sola. Lezioni Sapegno 2011*, con interventi di P. BOITANI e D.M. PEGORARI, laudatio di C. SEGRE, Torino, Nino Aragno, 2012, pp. 59-76; D. MARIANACCI, *Quel dantesco mare di Montale*, in *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, a cura di ID., Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2007, pp. 101-13; C. RICCARDI, *La*

è frutto semplicemente della «memoria involontaria»¹⁷; piuttosto è una specie di risonanza polifonica quella che egli ricrea in modo del tutto originale nelle sue opere. In esse Ioli conta 472 dantismi che provengono dalle tre cantiche in percentuali diverse: 55% dall'*Inferno*, 24% dal *Purgatorio* e 21% dal *Paradiso*. Altri 26 dantismi si riferiscono alle *Rime*, con una percentuale del 62% per le *Petrose*, del 15% per le *Rime dubbie* e del 23% per le *Altre rime*. Ecco cosa scrive Montale in *Esposizione sopra Dante*¹⁸:

Quand'ero giovane e appena mi accostavo alla lettura di Dante, un grande filosofo italiano mi aveva ammonito di stare attento, appunto, alla lettera e di trascurare ogni oscura glossa. Nel poema dantesco, diceva il filosofo, c'è una fabbrica, un'impalcatura che non appartiene al mondo della poesia, ma ha una funzione pratica. [...] È una proposta che ha trovato largo credito in Italia e ne troverà anche in avvenire: ma essa lascia inspiegato il fatto che il poema contiene una somma enorme di corrispondenze, di richiami che la lettera suscita rinviandoci ai suoi echi, ai suoi giochi di specchi, alle sue rifrazioni.

tua impronta verrà di giù: Dante in "Finisterre" dalla "Bufera" a "Gli orecchini": un'intensa concentrazione musicale, in *Flinders Dante Conferences: 2002 and 2004*, a cura di M. BAKER, F. COASSIN, D. GLENN, Adelaide, Lythurum Press, 2005, pp. 172-89; C. SCARPATI, *Montale e Dante*, in *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, a cura di D. COFANO, M.I. GIABAKGI, M. RICCI, R. PALMIERI, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, pp. 169-84; R. WEST, *Wives and lovers in Dante and Eugenio Montale*, in *Metamorphosing Dante. Appropriations, manipulations, and rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di M. GRAGNOLATI, F. CAMILLETI, F. LAMPART, Wien-Berlin, Turia-Kant, 2011, pp. 201-11.

¹⁷ IOLI, *Dante e Montale*, p. 100.

¹⁸ E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, p. 2682.

Qui Montale riflette sull'allegoria dantesca e la sua applicabilità alla poesia moderna. Tuttavia in Dante egli non ricerca soltanto il «correlativo oggettivo»¹⁹, da lui stesso così definito sulla scorta della lezione eliotiana; ciò che è più importante per Montale, come per gli altri poeti moderni, è trovare nell'opera di Dante sia conforto alla tragicità contemporanea sia delle conferme nel percorso di affrancamento linguistico e stilistico, se non addirittura la salvezza. Non c'è infatti poeta del secondo '900, da *Waste Land* in poi, che non sia convinto che l'inferno sia la realtà terrena. Per essi dunque il conforto di Dante è del tutto connaturale.

Negli *Ossi di seppia* Montale si affida alla voce di Dante per far risuonare la sua, e la presenza evocativa del divino poeta si concretizza là dove egli vuole raffigurare la tragicità moderna. «Una 'mareggiata di parole' che sperimentano la petrosità del paesaggio ligure»²⁰.

Il rapporto stabilito da Dante con Virgilio, Montale lo stabilisce con Dante che diventa per lui il mare-maestro. Questo ci dà la chiave di lettura per molti versi di questa prima raccolta, in particolare per quelli che fanno parte della sezione *Mediterraneo*, nei quali il paesaggio fisico e morale è fondato sul rapporto tra l'uomo immobile e il mare mutevole. Nella prima parte di questa sezione c'è la constatazione di una perdita, quella del mare, visto e vissuto nell'infanzia; mentre nella seconda siamo indotti a una riflessione metaletteraria sulla «lingua po-

¹⁹ Scrive Contini nell'*Introduzione alle rime di Dante* (1938), ora in G. CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 11: «È sempre utile tener presente la nostra formazione romantica di moderni, educati al culto estetico di reazioni soggettive che si offrono ignude; per misurare quanto, al confronto, lo stilnovista le rappresentasse, figurativizzasse. Un sistema, per così dire, plastico di rapporti tra cose è il solo modo col quale, per lui, tollerino di ordinatamente esprimersi gli oggetti del suo sogno: quello che recentissimi, e un po' eccentrici, lettori anglosassoni, partendo dalle premesse che si son lette, esprimono con la suggestiva formula del "correlativo oggettivo"».

²⁰ IOLI, *Montale e Dante*, p. 101.

etica come linguaggio residuale, relitto scampato al naufragio di quella che è stata la grande stagione europea, il Simbolismo»²¹.

In *Mediterraneo* la descrizione del paesaggio marino si articola in nove frammenti che, a ben vedere costituiscono un unico poema, e si realizza attraverso il rapporto dialogico tra due attanti: il mare, che è maestro di vita, e l'io lirico. Questi, grazie all'ascolto di quello, impara ad accordare il proprio «balbo parlare» alle sue maestose voci, riuscendo così a superare la propria inadeguatezza. Il rapporto di Montale con il mare in *Ossi di seppia* è stato studiato egregiamente da Sandro Maxia nell'interessantissimo saggio appena citato²², in cui però, e credo inaspettatamente, Dante non è mai citato. Riprendo da questo articolo di Maxia le illuminanti parole che Montale usa per parlare del suo rapporto con il mare in questa sua prima raccolta poetica: «Negli *Ossi di Seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga». Il mare qui è ben lontano dall'essere pura visione statica di un paesaggio naturalistico, è invece fonte cospicua e continua di rinnovamento e di simboli: elimina inutili memorie, supera esperienze morte; è un corpo vasto e diverso e allo stesso tempo fisso²³.

IX

Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna.
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,

²¹ S. MAXIA, «L'esiliato rientrava nel paese incorrotto». *La terra il mare, la costa in «Mediterraneo»*, «Between», 1 (2011), pp. 1-25, p. 2; <https://doi.org/10.13125/2039-6597/131>.

²² MAXIA, *L'esiliato rientrava*, p. 9.

²³ IOLI, *Montale e Dante*, p. 104.

s'adempia lo sbandato mio passare.
 La mia venuta era testimonianza
 di un ordine che in viaggio mi scordai,
 giurano fede queste mie parole
 a un evento impossibile, e lo ignorano.
 Ma sempre che traudii
 la tua dolce risacca su le prode
 sbigottimento mi prese
 quale d'uno scemato di memoria
 quando si risovviene del suo paese.
 Presa la mia lezione
 più che dalla tua gloria
 aperta, dall'ansare
 che quasi non dà suono
 di qualche tuo meriggio desolato,
 a te mi rendo in umiltà. Non sono
 che favilla d' un tirso. Bene lo so: bruciare,
 questo, non altro, è il mio significato.

Nel secondo frammento, oltre a un'evocazione generale del Dante petroso, è significativa la presenza del lessico relativo al canto VII del *Paradiso*, che d'altra parte è comune a tutto il nucleo di frammenti dedicati al mare²⁴. Più espliciti alcuni punti del componimento: là dove il mare costituisce un modello antico a cui attingere, in riferimento alle parole pronunciate da Currado Malaspina in *Purg.* VIII 119 («Non son l'antico, ma di lui discesi»); e nell'*impietro* che rimanda all'impetrato Ugolino di *Inf.* XXXIII 49. Ma forse il riferimento più trasparente è nella rima che unisce fisso e abisso che richiama *Par.* VII 94-96: «Ficca mo l'occhio per entro l'abisso | dell'eterno consiglio, quanto puoi | al mio parlar distrettamente fisso».

²⁴ SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 40.

II

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch' esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane,
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.

Il grande mare, il mare dantesco, è ancora presente in *Incontro* nell'evocazione «dell'altro mare che sovrasta il flutto». Come non scorgere nell'alterità di questo mare un riferimento al «mar che non ha vanto» di *Inf.* II 106-8 («non odi tu la pietà del suo pianto? | non vedi tu la morte che 'l combatte | su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?»), cioè nei versi in cui Beatrice spiega a Virgilio la necessità di aiutare Dante? E senza soffermarci troppo sugli «incappati di corteo» di qualche verso più sotto, che certamente devono molto alla rappresentazione degli ipocriti in *Inf.* XXIII 61-63 («Elli avean cappe con cappucci bassi | dinanzi a li occhi, fatte de la taglia | che in Clugnì per li monaci fassi»), converrà ritornare al passo di *Inf.* II per

sottolineare, alla fine del componimento, la presenza del vocativo *Tu*, riferito a una sorta di moderna Beatrice, che per quanto «sommersa», dovrebbe pregare affinché l'io lirico «discenda altro cammino | che una via di città, | nell'aria persa, innanzi al brulichio | dei vivi». Nel componimento *I morti* il mare è anche il posto in cui «gettammo» la «nostra speranza».

L'onnipresenza del mare si manifesta attraverso l'evocazione da parte di chi se ne sente irrimediabilmente lontano e che per questo sperimenta in sé una perdita, una mancanza, un'incalcolabile deficienza, perché il mare è capace naturalmente di autogenerarsi e di far sentire il suo vigore attraverso il ritmo della sua voce, e mai viene meno la sua vitalità e pienezza. L'io lirico, situato proprio nel limitare fra terra e acqua, non fa che misurare la distanza che lo separa dal mare e dalla speranza, talvolta vana, di raggiungerlo.

6. Vittorio Sereni (1913-1983)

Dante accompagna anche Sereni lungo tutto il suo percorso poetico, «tra crolli di speranza e la sua reviviscenza, tra catastrofe storica e obbligo all'umano»²⁵. È la sua guida intima, il punto fermo delle sue riflessioni sulla crisi della civiltà. Dante è poeta di un tempo di crisi; questa definizione che Sereni attribuisce a Banfi potrebbe benissimo essere sua, così come altre riflessioni che spiegano la singolarità di questa crisi che è «riconduzione al senso positivo della coscienza di questa prospettiva di un nuovo 'tipo di umanità'. Perché positiva non è in sé stessa la crisi bensì la coscienza autentica della crisi». Così che si può cogliere soprattutto «l'evidenza di tutta la struttura e del significato profondo della realtà umana, la spinta costruttiva che ha consentito a Dante di pacificare l'interno contrasto solo con la creazione di un proprio universo»²⁶.

²⁵ SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 16.

²⁶ V. SERENI, *Per Banfi*, in F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 2001, p. 219.

Inverno è la lirica che apre *Frontiera*²⁷, la prima raccolta poetica di Sereni. Il richiamo a Dante è già nel primo verso, che si ripete quasi identico più sotto: «ti volgi e guardi». Si può cogliere un'eco sia da *Inf.* I 24 «si volge a l'acqua perigliosa e guata», sia da *Purg.* III 103-4, nei versi in cui Manfredi si rivolge al pellegrino: «Chiunque | tu se', così andando, volgi 'l viso» a cui fa seguito il gesto dell'interpellato: «Io mi volsi ver' lui e guarda il fiso» (v. 106). Si potrebbe addirittura riconoscere nell'azzurra superficie sulla quale si specchiano le montagne, l'immagine del Cocito gelato dal quale escono «livide» ombre, in particolare nei versi 22-24 di *Inf.* XXXII: «Per ch'io mi volsi, e vidimi davante | e sotto i piedi un lago che per gelo | avea di vetro e non d'acqua sembiante»²⁸. Ma nella trama poetica di Sereni ordita tra «presagio di rovina e sforzo laico di riumanizzazione»²⁹ l'atmosfera invernale appare dolce e pacificata e dalla sua rigidità glaciale nascono degli «armoniosi aspetti» che rinviano, oltre ai già citati versi di *Inf.* XXXII, anche ai «mirabili aspetti» che Dante contempla in Piccarda e nei beati che l'accompagnano («Ne' mirabili aspetti | vostri risplende non so che divino», *Par.* III 58-59).

Inverno

.....

ma se ti volgi e guardi

nubi nel grigio

esprimono le fonti dietro te,

le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.

Opaca un'onda mormorò

chiamandoti: ma ferma – ora

²⁷ V. SERENI, *Frontiera (1935-1940)*, Milano, Corrente, 1941.

²⁸ Un riferimento a *Inf.* XXXII che ritroveremo in *Posto in vacanza*, in cui Sereni parla di «sotto lo sguardo vetrino | tutto diceva addio».

²⁹ SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 16.

nel ghiaccio s'increspò
 poi che ti volgi
 e guardi
 la svelata bellezza dell'inverno.

Armoniosi aspetti sorgono
 in fissità, nel gelo: ed hai
 un gesto vago
 come di fronte a chi ti sorrisse
 di sotto un lago di calma,
 mentre ulula il tuo battello lontano
 laggiù, dove s'addensano le nebbie.

Purtroppo non ho potuto dedicare il tempo che meriterebbe a una composizione assai lunga e di ambientazione anche molto più «marina» qual è *Un posto in vacanza* del libro *Stella variabile*, piena anch'essa di «filigrane dantesche»³⁰. Elenco qui soltanto alcuni riferimenti: «inventriare sguardi» e «sotto lo sguardo vetrino» riecheggiano le «'nvetriate lagrime» di *Inf.* XXXIII 128 che rimandano ancora una volta al Cocito; nella sezione V la situazione ricorda molto da vicino quella degli incontri con le anime dell'Inferno o del Purgatorio, allorquando l'io lirico incontra l'ombra di Vittorini con cui si mette a conversare di posti di mare. Significativo il verso con cui si chiude la sezione: «l'ora del tempo la non più dolce stagione» con cui Sereni riscrive, rovesciandolo, il verso 43 di *Inf.* I («l'ora del tempo e la dolce stagione»).

Enrico IV

Il tempo ha ripreso a camminare:
 sonerie rideste

³⁰ Ivi, p. 19.

di secondi ritmati a batticuore.
Dello stagno al sommo
gorgogliarono bolle:
nella motta scavatosi una soglia
lento un morto riaffiorò.

Amaro sorridendo rimemora:
a suon di corni
a scalpiti su selci.

Poi s'è specchiato
s'è guardato i capelli.

E risprofonda in onde pigre
col tempo
che trascolora in ritmi di pioggia.
(da *Frontiera*)

Questo componimento, inserito nell'*Appendice II* di *Frontiera* nell'edizione delle poesie di Sereni a cura di Dante Isella, è intessuto di riferimenti a Pirandello e a Dante. Circa quest'ultimo, già Scorrano³¹ aveva riconosciuto che la fonte si trova nell'episodio di Ciaccio in *Inf.* VI 37-39, in cui si legge: «Elle giacean per terra tutte quante, | fuor d'una ch'a seder si levò, ratto | ch'ella ci vide passarsi davante». La scena raffigurata da Dante spiegherebbe in parte il riaffioramento del corpo, un'immagine alla quale, per completezza, bisognerebbe associare pure i versi 93-94 dello stesso canto, là dove Dante descrive come Ciaccio «chìnò la testa: | cadde con essa a par de li altri ciechi». In questo modo anche il verso «risprofonda in onde pigre» troverebbe la sua giustificazione. A questo componimento credo si dovrebbe accostare un altro episodio dantesco, quello

³¹ SCORRANO, *Presenza verbale*, p. 49.

degli accidiosi di *Inf.* VII, in cui nel verso 125 troviamo «gorgoglian», un *hapax* che facilmente si lega al sostantivo «bolle», in una corrispondenza perfetta con «gorgogliaron bolle» della poesia di Sereni. La suggestione dantesca potrebbe derivare anche da *Par.* XXX 68 dove troviamo un altro *hapax*, «riprofondare», o anche da *Par.* XXVII 19 e 21 in cui il verbo «trascolorare» è ripetuto due volte. Infine il battere ritmico della pioggia che accompagna il risprofondamento ci riporta alla pioggia insistente di *Inf.* VI (vv. 7, 10, 19, 35, 54, 104).

Ma caduta ogni brezza, navigando
 oltre Marocco all'isola dei Sardi
 una febbre fu in me:
 non più quel folle
 ritmo del ramadàn
 ma un'ansia
 una fretta d'arrivare
 quanto più nella sera
 d'acque stagnanti e basse
 l'onda s'ottenebrava
 rotta da luci fiacche – e
 Gibilterra! un latrato,
 il muso erto d'Europa, della cagna
 che accucciata lì sta sulle zampe davanti:
Tardi, troppo tardi alla festa
 – scherniva la turpe gola –
troppo tardi! e altro di più confuso
 sul male appreso verbo
 della bianca Casablanca.
 (*Male d'Africa* 47-63)

Per il verso 48, è evidente il rinvio a *Inf.* XXVI 103-4: «L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, | fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi»; mentre la «Gibilterra» e la «turpe gola» dei versi 57 e 61 rinviano a la «foce

stretta | dov'Ercule segnò li suoi riguardi». La «febbre» del verso seguente non può che far riferimento all'«ardore» di Ulisse di *Inf.* XXVI 97. E in questo contesto di citazioni non sarebbe affatto strano collegare l'aggettivo *folle* del verso 50 al «folle volo» di Ulisse.

7. Mario Luzi (1914-2005)

Anche Mario Luzi, come gli altri poeti fin qui esaminati sensibile antenna della crisi in cui si dibatte la civiltà, mette Dante «al centro di ogni possibilità di poesia» e diventa per lui l'unico riferimento per riavere la forza «dell'orgoglio della scoperta, dei contatti più freschi e magari più bruschi dell'anima con le circostanze episodiche della vita e, volendo ancora estendere il termine, con l'inferno»³². Luzi, però, considera il suo viaggio attraverso la terribile realtà una sorta di addestramento per attingere altre mete: «i secoli della speranza»³³.

Il personaggio di Ulisse, e con lui il tema marino, compare diverse volte nell'opera luziana. Nella poesia *Per mare*, ad esempio, molti elementi lessicali rinviano a *Inf.* XXVI («sirena», «la barca appruata», «Sardegna», «equipaggio»), ma a differenza dell'Ulisse dantesco, l'incertezza del viaggio «è sublimata dalla speranza delle fede» («È una notte viva...»), perché c'è chi «da un punto oscuro della costa» prega per «i loro uomini in mare».

Per mare

Nel più alto punto
dove scienza è oblio d'ogni sapere
e certezza, mi dicono,
certezza irrefutabile venuta incontro

³² LUZI, *L'inferno e il limbo*, Milano, SE, 1997, p. 25.

³³ Ivi, p. 23.

o nel tempo appeso a un filo
d'un riacquisto d'infanzia,

tra sonno e veglia, tra innocenza e colpa,
dove c'è e non c'è opera nostra voluta e scelta.

«La salute della mente
è là» dice una voce
con cui contendo da anni,
una voce che ora è di sirena.

Si naviga tra Sardegna e Corsica.
C'è un po' di mare
e la barca appruata scarricchia.
L'equipaggio dorme. Ma due
vegliano nella mezzaluce della plancia.
È passato agosto. Siamo alla rottura dei tempi.
È una notte viva.
Viva più di questa notte,
viva tanto da serrarmi la gola
è la muta confidenza
di quelli che riposano
sicuri in mano d'altri
e di questi che non lasciano la manovra e il calcolo

mentre pregano per i loro uomini in mare
da un punto oscuro della costa, mentre arriva
dalla parte del Rodano qualche raffica.

Un concetto simile è espresso anche in questi versi di *I fondamenti invisibili*:

«Tu che vanti la conoscenza del mare e non ce l'hai»
m'avvisa un grido inutilmente burbero

evocando cera nelle orecchie, corpi legati all'albero
«non ignorare la dolcezza, non tradire nessuna memoria,
ma proseguì il tuo viaggio. Fa' la tua parte. E che sia giusta.»

In Luzi il mare, il viaggio, sono sempre legati in qualche modo alla speranza

La notte lava la mente.

Poco dopo si è qui come sai bene,
fila d'anime lungo la cornice,
chi pronto al balzo, chi quasi in catene.

Qualcuno sulla pagina del mare
traccia un segno di vita, figge un punto.
Raramente qualche gabbiano appare.
(da *Onore del vero*)

8. Franco Fortini (1917-1994)

Fortini, dei poeti italiani del secondo dopoguerra³⁴, è sicuramente uno dei più danteschi. Le sue composizioni sono modulate entro due opposte tonalità figurative, stilistiche ed espressive in modo che la cifra dell'intera sua produzione poetica è la presenza simultanea di due registri tra loro antitetici: quello realistico-descrittivo e quello profetico-escatologico; come se in lui agisse la necessità di «voler dichiarare la direzione di un percorso possibile, purché anche il negativo presente e le infamie della realtà vengano sussunte nella prospettiva

³⁴ A. BERARDINELLI, *Il fantasma di Petrarca*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. CORTELLESA, Roma, Bulzoni, 2004, p. 39.

[...] della sperabile Storia a venire»³⁵. Nella sua poetica c'è tutta l'iconografia infernale con cui denuncia la violenza del neocapitalismo e, all'opposto, la letizia paradisiaca e messianica con cui rappresenta la sua idea del futuro.

Al di là della speranza è un poema in sette parti scritto in risposta a Pasolini (*Una polemica in versi*) nel novembre del 1956³⁶, appartenente a un'epoca in cui Fortini lascia lo studio delle *Rime* per spostare il suo interesse sulla *Commedia*. Mentre Pasolini aveva ben presto esaurito la fiducia nei confronti della Storia e si trovava in grandi difficoltà a ricollocarsi nel vuoto che si era venuto a creare, Fortini invece continua a mantenere un solido legame con essa. Alle perplessità e ai dubbi che Pasolini esprime nei versi conclusivi delle *Ceneri di Gramsci* («Ma io, con il cuore cosciente | di chi soltanto nella storia ha vita, | potrò mai più con pura passione operare, | se so che la nostra storia è finita?») si oppone l'incrollabile fede che Fortini dichiara nel verso «la nostra storia non è mai finita» e anche nel verso «Non ti dico speranza. Ma è speranza»³⁷.

La rappresentazione animalistica della speranza, nella parte 3, è probabilmente debitrice a Dante per diversi passi dell'*Inferno*: *Inf.* I 49-50, 58 («Ed una lupa, che di tutte brame | sembrava carca nella sua magrezza, | [...] tal mi fece la bestia senza pace»), XIII 125-26, XXXIII 31 («con cagne magre...»). «Una montagna bruna per la distanza» è invece una citazione letterale di *Inf.* XXVI 133-34 («Quando n'apparve

³⁵ C. CALENDÀ, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, pp. 150-51.

³⁶ A questo proposito, vd. <http://www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/pasolini-e-fortini-una-fraterna-inconciliabilita-di-luana-tritto/>.

³⁷ Sulla speranza in Fortini il fondamentale libro di F. DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.

una montagna, bruna | per la distanza, e parvemi alta tanto»³⁸. Nel breve spazio di questo componimento, l'autore opera due reminiscenze dantesche apparentemente inconciliabili tra loro: da un lato quella del «vasello snelto e leggero» di *Purg.* II 41, adombrato nella vela che spunta sul mare, dall'altra l'estrema esperienza umana di Ulisse del canto XXVI. Una possibile giustificazione potrebbe essere l'impossibilità per l'uomo moderno non solo di navigare nella calma serenità del mare purgatoriale, di cui la barca a vela è sineddoche, ma anche di intraprendere la folle avventura del volo destinato al naufragio e all'insuccesso³⁹. Non rimane che un'attesa infernale, un andirivieni convulso della speranza sempre più prossima alla disperazione.

La polemica con Pasolini muove proprio dalla plausibilità della speranza: mentre l'autore delle *Ceneri di Gramsci* rappresenta la disperazione del naufragio, Fortini evoca la speranza, nella convinzione che, malgrado tutto, essa sia la sola a poterci fornire la zattera a cui ci dobbiamo aggrappare. Ne conseguono i versi con cui si apre la parte 7 del componimento, che contengono una citazione letterale di *Par.* XXIV 64 («Fede è sustanza di cose sperate»):

3.
*Non la speranza ti dico, la cagna
affamata che non si sazia mai
e vagabonda ai confini. Tu sai
quanta con lei si celebra vergogna
quanta con lei viltà.*

*Una volta, sperare era sperare
aria d'amore o d'ozio o di campagna
o d'infanzia risorta o un pianto o un mare*

³⁸ DIACO, *Le funzioni*, p. 266-67.

³⁹ SEVERI, *Dante nella poesia*, p. 16.

*dove spunti una vela, una montagna
bruna per la distanza, una città*

*dove perdersi in pace. Piano, un passo
dopo l'altro, è mutata, spenti i simboli
ridicoli, quei miti blandi limbi.*

*E la speranza ora è convulso passo
di bestia, entro di noi, che viene e va.*

[...]

Anima bella che si frusta! Il fuoco
d'essere abietto e leccare il calcagno,
lo spasimo in protervi versi, il roco
grazie e il devoto alito del lagno
ultimo, tu lo sai bene, non è
se non rovescia furia d'infinito.

[...]

7.

Non ti dico speranza. Ma è speranza.
Questa parola che ti porgo è niente,
la sperde il giorno e me con essa. E niente
ci consola di essere sostanza
delle cose sperate.

9. Conclusioni provvisorie

Per concludere, sia pure in modo non definitivo, questa breve rassegna, che sicuramente avrebbe richiesto un approfondimento maggiore di quanto con mio rammarico le ho potuto dedicare, credo di poter affermare con fondata convinzione che Dante è stato un modello molto presente e un referente imprescindibile per tutta la poesia moderna – in particolare quella ermetica – che si sia interrogata sulla condizione

umana e abbia riflettuto sulla natura dell'uomo sempre in bilico tra disperazione e speranza di riscatto, tra la realtà e l'ideale. Credo di aver individuato nella speranza il filo rosso, o uno dei fili rossi, che collegano – con l'eccezione di Gozzano – tutti i testi qui presentati, pur nelle loro profonde diversità. Alcuni situano il loro punto di vista su un vascello che naviga in un mare non sempre agitato, altri lo collocano su una riva marina o lacustre spesso cedevole, o addirittura inconsistente, dalla quale sono spettatori del momento storico o, più intimamente, del loro io. Tutti comunque contemplanò la possibilità di un futuro di speranza.

Contro il principio della angoscia – afferma Bodei analizzando il concetto di speranza in Ernst Bloch –, la speranza ci mostra il mondo in movimento, in evoluzione. [...] è l'aria che sostiene la ragione, senza la speranza la ragione non potrebbe volare e senza la ragione però la speranza sarebbe cieca [...] la speranza di Bloch non è la speranza di un singolo popolo o di un singolo individuo, in Bloch c'è questo elemento corale e collettivo [...] tutti gli individui e tutti i popoli entrano alternativamente o insieme a cantare questa polifonia, questo accordo che cerca l'unisono⁴⁰.

Anche il mare che spesso è confine, *limes*, separazione, può evocare altrettanto spesso questa pulsione all'unione, all'armonia possibile e auspicata. E chi, se non Dante, che ha scandagliato la materia morale con l'oggettività del più crudo realismo, rappresenta per tutti loro il referente più attendibile, la guida indispensabile al loro percorso?

⁴⁰ Tratto dall'intervista: *Bloch e il principio speranza*, Napoli, Vivarium, 30 giugno 1994.

Nel mare del mito: la *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio

Valentina Rovere

L'enciclopedia latina mitografica Genealogia deorum gentilium di Giovanni Boccaccio è strutturata in una complessa architettura di tredici libri contenenti le parentele tra gli dèi pagani e due libri metodologici (XIV e XV) con la difesa della poesia e dell'autore stesso. I singoli libri sono tra loro collegati in un impianto coeso e coerente tramite la metafora del viaggio per mare, che viene introdotta dal proemio al primo libro e che è quindi ripresa a inizio di ogni trattazione successiva. La metafora dell'opera come viaggio marino, che ha alle spalle una chiara trafilata di ascendenza classica, assume però nell'opera di Boccaccio connotati peculiari: da un lato si possono riconoscere in essa ipotesti chiaramente danteschi e petrarcheschi (in particolare nell'associazione al volo di Dedalo), dall'altro le si deve riconoscere un innovativo valore fortemente strutturale, che associa al criterio cronologico quello spaziale, secondo la modalità del periplo recuperata da Boccaccio a partire da testi letterari da poco tornati in circolazione.

*

Giovanni Boccaccio's Genealogia deorum gentilium is a Latin mythographic encyclopaedia built in a complex architecture of thirteen books with the genealogical relations between the pagan gods plus two methodological books (XIV and XV) with a poetry defence and a defence of the author himself. Every book is connected to the other in a cohesive and coherent system through the metaphor of the sea voyage, which is introduced by the preface to the first book, and which is then resumed at the beginning of each subse-

quent chapter. The metaphor of the work as a sea voyage has a clear classical tradition behind it but takes on peculiar connotations in Boccaccio's work: on one hand, we can recognize both Dante and Petrarch texts underneath it (particularly interesting is the association with Dedalus' flight), on the other, this imagery assumes an innovative and structural value: the chronological criterion is – for the first time in a work like this – deeply linked to the spatial one, according to the periplus strategy used in geographical texts recently returned into circulation.

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*
(Charles Baudelaire, *Le voyage*)

Veri e propri fiumi di inchiostro sono quelli che nel tempo la critica ha dedicato alla duratura e proficua passione di Boccaccio per la geografia: la curiosità del Certaldese per il viaggio e la scoperta si declina fin dagli anni giovanili nell'interesse per testi, mondi letterari e racconti attingibili inizialmente alla scuola di Mazzuoli da Strada a Firenze, presso la raffinata corte angioina dopo il trasferimento a Napoli con il padre¹. Tracce di questa fascinazione geografica imprezio-

¹ Nell'impossibilità di rendere conto della vasta bibliografia dedicata al tema, mi limito a segnalare alcuni studi che possano fare da carta di navigazione per ulteriori approfondimenti. Per un focus specifico su Boccaccio e la geografia si consideri *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il mondo di Giovanni Boccaccio*, a cura di R. MOROSINI, con la collaborazione di A. CANTILE, Firenze, Pagliai, 2010; per un quadro sul panorama degli studi geografici nel Trecento e oltre si vedano N. BOULOUX, *Culture et savoirs géographiques en Italie au 14^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2002 e M. PASTORE STOCCHI, *La cultura geografica dell'umanesimo*, in *Optima hereditas. Sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, a cura di G.

siscono le prime prove in volgare fino a costituire la trama eziologica di un'opera come il *Ninfale fiesolano*, e restano documentate dagli archivi della memoria che oggi ricostruiamo grazie agli zibaldoni. Tra le rotte tracciate nelle novelle del *Decameron*, nella trama delle terzine incatenate o delle sue ottave la penna di Boccaccio indugia spesso in descrizioni prettamente geografiche e riserva un'attenzione particolare a ogni sfumatura dello spazio fisico in cui le diverse vicende sono ambientate. Come accade però per molti aspetti della visione di Boccaccio sul mondo, anche lo sguardo rivolto alla geografia muta di orientamento al mutare della prospettiva stessa dell'autore. Pur ridimensionando quella che è stata definita addirittura come una vera e propria conversione, è innegabile che il secondo arco della parabola biografica e intellettuale del Certaldese sia segnato dal maturare della nuova prospettiva umanistica, guadagnata grazie

AUJAC, Milano, Libri Scheiwiller, 1992, pp. 563-88. A questi deve essere aggiunto il recente volume di R. MOROSINI, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020 che affronta la questione della rappresentazione e funzione del mare nella produzione delle Tre Corone. Come dichiarato nell'*Introduzione* (pp. 9-42), la prospettiva di fondo di Morosini – ben sintetizzata nell'idea di 'filologia mediterranea' – è quella di chiedersi «che ruolo abbiano il mare e la navigazione in una data opera, e in particolare, nell'ambito di questa ricerca, se il mare abbia un ruolo strutturale nell'opera letteraria, ovvero se si costituisca come un (altro) possibile spazio di enunciazione della poetica del poeta e dello scrittore» (p. 19). Nell'articolato capitolo dedicato a Boccaccio (*Boccaccio e il mare. L'invenzione dello spazio narrativo della modernità*, pp. 147-286) viene esplorato il ruolo cruciale del mare oltre che nel *Decameron*, nelle biografie a sfondo marino raccolte nella *Genealogia* a confronto con quelle dei corrispettivi medaglioni del *De mulieribus claris*. Una prima analisi di quella che può essere considerata la 'cornice' dell'enciclopedia mitografica era anticipata in R. MOROSINI, *Boccaccio's Cartography of Poetry, or the Geocritical Navigation of the Genealogy of the Pagan*, in *Ends of Poetry*, a cura di T. HARRISON e G. ANNOVI, «California Italian Studies», 8 (2018), 1, pp. 1-22 (<https://escholarship.org/uc/item/3bf722mr> ultima consultazione 15 luglio 2020).

alle riflessioni proprie e a quelle che andava compiendo nei lunghi dialoghi (in persona e per via epistolare) con il *preceptor* Petrarca. Se già diverso appare l'approccio nel breve resoconto di viaggio *De Canaria*², l'interesse per la geografia risulta chiaramente mutato nelle due opere enciclopediche in latino che contribuirono, insieme agli altri testi eruditi, a forgiare la fortuna dell'autore dalla fine del Trecento fino almeno a tutto il XV secolo. Da un lato si pone l'agile dizionario toponomastico dei luoghi poetici *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris*³.

² Il breve *De Canaria et insulis reliquis ultra Hispaniam noviter repertis* venne messo a punto da Boccaccio tra il 1341 e il 1342 a partire dal resoconto della spedizione alle isole Canarie guidata in quello stesso '41 dal genovese Niccolò da Recco e dal fiorentino Angiolino de' Corbizi. Alcuni mercanti toscani residenti a Siviglia e legati alla compagnia dei Bardi ricevettero notizia di tale viaggio direttamente dal comandante genovese e inviarono la loro relazione a Firenze. Boccaccio, da poco rientrato in Toscana, rielaborò in latino tale lettera in volgare (di cui non sopravvive traccia) mettendo a punto questo breve testo, conservatosi in testimone unico ai ff. 123v-124r dello Zibaldone Magliabechiano (Banco Rari 50 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Il testo di riferimento può leggersi in GIOVANNI BOCCACCIO, *De Canaria et insulis reliquis in Oceano noviter repertis*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1992, vol. V/1, pp. 963-86. Per una revisione testuale, un puntuale commento e l'aggiornamento bibliografico, si consideri la tesi di A. ANASTASIO, *G. Boccaccio, "De Canaria et insulis reliquis in Oceano Noviter repertis"*. Edizione critica, Introduzione e commento, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a. a. 2012-2013 (relatore prof. P. Pontari).

³ GIOVANNI BOCCACCIO, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1998, vol. VIII (= *Mont.*). Oltre alla nota introduttiva e alle note poste in calce all'edizione si considerino l'ancora imprescindibile contributo di M. PASTORE STOCCHI, *Tradizione medievale e gusto umanistico nel "De montibus" del Boccaccio*, Padova, Cedam, 1963 e, per un inquadramento generale sull'opera e sulla sua tradizione C.M. MONTI, *De montibus*, in *Boccaccio autore e copista. Catalogo della*

Dall'altro, l'imponente enciclopedia sugli dèi pagani, la *Genealogia deorum gentilium*⁴.

Quest'opera corrisponde all'impresa più ardua del Boccaccio latino: si tratta infatti di un'enciclopedia mitologica e mitografica strutturata in quindici libri, che ha come obiettivo quello di razionalizzare l'intero patrimonio del sapere antico relativo agli dèi in coerenti e rappresentabili alberi genealogici in cui siano messi in luce i rapporti di discendenza di tutte le divinità antiche. Per ogni mito raccontato la *Genealogia* offre la relativa interpretazione letterale insieme alle diverse interpretazioni allegoriche che nel tempo si sono stratificate, riportando ciascuna informazione alla fonte da cui è stata tratta e valutando, laddove possibile, la bontà delle opinioni contrastanti trasmesse dagli *auctores*. Per molto tempo l'attenzione dei lettori e dei critici si è appuntata sugli ultimi due libri dell'enciclopedia, il quattordicesimo dedicato alla difesa della poesia, il quindicesimo destinato a difendere l'autore da

mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (11 ottobre 2013 – 13 gennaio 2014), a cura di T. DE ROBERTIS, C.M. MONTI, M. PETOLETTI, G. TANTURLI, S. ZAMPONI, Firenze, Mandragora, 2013. Del repertorio toponomastico sono attualmente in corso due diverse edizioni, una a cura di chi scrive e l'altra a cura di Michael Papio e Albert Lloret. Per avere un'idea delle diverse impostazioni seguite si considerino T. DE ROBERTIS, V. ROVERE, *Il "De montibus" di Boccaccio nella biblioteca di S. Spirito*, «Italia medievale e umanistica», LIX (2018), pp. 277-300 e M. PAPIO, A. LLORET, *Notes for a critical edition of the "De montibus" and a few observations on "Rupibus ex dextris"*, «Studi sul Boccaccio», XLVI (2018), pp. 13-50.

⁴Il testo di riferimento per l'opera sugli dèi pagani è quello offerto dall'edizione mondadoriana: GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1998, voll. VII-VIII (= *Gen.*). Per avere un'idea della mole dei dati raccolti in questa enciclopedia e dell'estensione materiale dell'opera, basti dire che nell'edizione mondadoriana dell'*opera omnia* di Giovanni Boccaccio questo è l'unico testo che si dispiega in due volumi e non in un unico tomo.

ogni qualsivoglia genere di accuse. Senza sminuire l'importanza delle molte considerazioni teoriche e metodologiche offerte da Boccaccio in quelle pagine, meritano altrettanta cura i tredici voluminosi libri che dell'opera costituiscono il fulcro effettivo⁵. Proprio guardando alle modalità scelte dall'autore per strutturare i tredici libri con le vere e proprie genealogie emerge il ruolo fondante della geografia, e, ancora più nello specifico, il ruolo del mare.

⁵ L'attenzione verso i due libri finali della *Genealogia* è giustificata almeno per due diverse ragioni. Oltre all'importanza intrinseca di una trattazione teorica tanto sistematica che si pone come naturale punto di partenza per valutazioni di carattere generale su Boccaccio e il suo metodo di lavoro, si deve tener presente la cronologia compositiva ad oggi accertata per l'opera: dispiegandosi lungo almeno due decadi, la *Genealogia* finì infatti per incapsulare e quindi rappresentare le istanze più avanzate della critica e della filologia del Certaldese. Le fasi della composizione dell'opera sono state ricostruite da G. MARTELOTTI, *Le due redazioni delle 'Genealogie' del Boccaccio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951 e G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, G.C. Sansoni, 1955, pp. 1-76; nella loro ultima formulazione – sostanzialmente mai revocata in dubbio dalla critica – vennero presentate nella nota al testo dell'edizione di riferimento dell'opera (*Gen.*, pp. 1585-1609). Boccaccio avrebbe dato avvio all'impresa nella seconda metà degli anni Cinquanta per giungere alla metà del decennio successivo ad una prima sistemazione dell'enciclopedia in bella copia. Nel 1370 portò con sé a Napoli un manoscritto completo in ogni sua parte sia relativamente al testo sia per quanto riguarda il notevole corredo paratestuale. Questo codice passò per le mani del giurista Pietro Piccolo da Monteforte per rientrare quindi a Firenze qualche anno dopo, e lì restare fino ad oggi, presso la Biblioteca Medicea Laurenziana come Pluteo 52.9 (è questa la cosiddetta *redazione A*). Boccaccio continuò a lavorare a quest'opera fino agli ultimi anni della sua vita, accogliendo le modifiche suggerite dallo stesso Pietro Piccolo e implementando il testo in numerosi punti. Di questa versione (nota come *vulgata*) non è sopravvissuta alcuna copia autografa, ma molti testimoni permettono di risalire all'originale perduto (anche se ad oggi un'edizione propriamente critica che tenga conto dell'intera tradizione risulta ancora mancante).

L'opera è aperta da un lungo prologo che riferisce le circostanze di composizione del testo. Il proemio riporta i momenti salienti dell'incontro avvenuto con Donnino da Parma, segretario dell'effettivo committente dell'opera, Ugo IV re di Cipro e Gerusalemme⁶. Boccaccio inscena il dialogo con Donnino riportando le precise richieste del re e adducendo di volta in volta le proprie riluttanze a intraprendere la messa a punto dell'enciclopedia⁷. Vinto alla causa, esplicita quindi i precisi criteri secondo i quali si è infine risolto alla scrittura⁸. Fin da queste mosse programmatiche, l'opera è completamente iscritta all'interno della metafora del viaggio per mare:

⁶ «Si satis ex relatis Domnini Parmensis egregii militis tui vera percepi, Rex inclite, summopere cupis genealogiam deorum gentilium et heroum ex eis iuxta fictiones veterum descendentium, atque cum hac quid sub fabularum tegmine illustres quondam senserint viri, et me a Celsitudine tua quasi expertissimum atque eruditissimum hominem in talibus, selectum tanto operi autorem» (*Gen. I Proh.* 1 1).

⁷ Un'analisi puntuale dell'articolato proemio all'opera può leggersi in C.M. MONTI, "Genealogia" e "De montibus": due parti di un unico progetto, «Studi sul Boccaccio», 44 (2016), pp. 327-66.

⁸ La reticenza insistita di Boccaccio è parte del complesso sistema retorico di cui il Certaldese si serve per ribadire il grande impegno richiesto dall'impresa e, conseguentemente, i meriti che devono essere riconosciuti all'autore che se ne faccia carico; oltre a sottolineare le difficoltà intrinseche e contestualmente i propri limiti e impedimenti, è lui stesso a suggerire che un simile lavoro potrebbe essere condotto in porto solo dal maestro Petrarca: «Verum si tantum regi hoc erat animo, erat onus aptum, si inter mortales ullus est tanto labori sufficiens, viribus preclarissimi viri Francisci Petrarce, cuius ego iam diu auditor sum» (*Gen. I Proh.* 1 20). Che Boccaccio accetti la (presunta) richiesta del re è però suggerito fin dalle prime battute del proemio: «ut eis perlectis [ossia letto il dialogo tra Donnino e l'autore che Boccaccio si accinge a riportare] satis de me iudicium tuum [del re committente dell'opera] videas et temeritatem meam, dum in obedientiam tue Maiestatis devenio» (*Gen. I Proh.* 1 2, corsivo mio). Nelle abitudini quantomeno del Boccaccio latino si registra sempre questa doppia tendenza alla retorica dell'umiltà contestualmente alla rivendicazione della novità e dell'importanza dell'opera che sta per intraprendere o che ha appena compiuto.

Iussu igitur tuo, montanis Certaldi cocleis et sterili solo derelictis⁹,
tenui licet cymba¹⁰ in vertiginosum mare crebrisque implicatum

⁹ Il viaggio inizia in un luogo altamente simbolico, ossia nella natia Certaldo, descritta come luogo montano caratterizzato dalla presenza di formazioni calcaree (*montanis Certaldi cocleis*) e da suolo sterile. Boccaccio potrebbe riferirsi a due diverse caratteristiche del territorio certaldese. Da un lato potrebbe rimandare alla presenza di conchiglie, relitti nientemeno che del diluvio universale, dall'altro alla proprietà dell'acqua del fiume Elsa di trasformare in pietra quanto viene in esso immerso. Entrambe le prospettive sono presentate nella descrizione del fiume patrio offerta da Boccaccio stesso all'interno del *De fluminibus* (corsivo mio): «ELSA fluvius est Tuscie in agro Florentino paulo supra oppidum quod Collis dicitur ad orientem ex loco cui Unci incole dicunt tanta aquarum abundantia effunditur ut mirabile videatur, et circa eius initium quicquid eius in aquas proieceris infra breve dierum spatium lapideo cortice circumdatum comperies, quod postmodum in processu sui cursus non facile facit. Hic suis tantum undis perpetuo cursu in exitum usque clarissimus effluit, imbribus tamen ut ceteri turbatur et augetur. Et cum oppida plura hinc inde labens videat, a dextro modico elatum tumulo Certaldum vetus castrum linquit, cuius ego libens memoriam celebro, sedes quippe et natale solum maiorum meorum fuit antequam illos susciperet Florentia cives. Multas preterea et diversarum spetierum, maritimarum tamen omnium, radens cursu solum detegit concas vacuas et vetustate candidas et ut plurimum aut fractas aut semesas. Quas ego arbitror diluvium illud ingens quo genus humanum fere deletum est, dum agitato aquarum maximo terras circumvolveret fundo, illis reliquit in partibus. Hic demum sub insigni castro Miniatis in Arnun funditur flumen» (*Mont.* V 368). Per una ricostruzione delle ipotesi relative al diluvio universale e per una rassegna degli altri luoghi della produzione di Boccaccio in cui si trovano echi della questione si consideri T.F. GITTES, *Boccaccio's naked muse: eros, culture and the mythopoetic imagination*, Toronto, University of Toronto press, 2008, pp. 78-80. La proprietà dell'Elsa e delle sue acque tanto calcaree è evocata da Beatrice nel canto conclusivo del *Purgatorio*, in cui i pensieri di Dante vengono paragonati agli oggetti incrostati dall'acqua fluviale: «E se stati non fossero acqua d'Elsa | li pensier vani intorno a la tua mente» (*Purg.* XXXIII 67-68).

¹⁰ Le scelte lessicali di Boccaccio nella *Genealogia* rimandano costantemente all'immagine della piccola imbarcazione con cui dovrà compiere l'impresa: in questa metafora vanno identificati la sua persona e le sue capacità di affrontare il compito ricevuto. Sebbene l'analisi sistematica delle occorrenze

scopulis novus descendam nauta, incertus, nunquid opere precium facturus sim, si omnia legero; litora et montuosa etiam nemora, scrobes et antra, si opus sit, peragravero pedibus, ad inferos usque descendero, et, Dedalus alter factus, ad ethera transvolavero; undique in tuum desiderium, non aliter quam si per vastum litus ingentis naufragii fragmenta colligerem sparsas¹¹, per infinita fere volumina deorum gentilium reliquias colligam, quas comperiam, et collectas evo diminutas atque semesas et fere attritas in unum genealogie corpus, quo potero ordine, ut tuo fruaris voto, redigam. (*Gen. I Proh.* 1 40)

Mostrandosi perfettamente consapevole della perdita sostanziale del sapere antico e della dispersione di libri testi e conoscenze, Boccaccio

resti ancora da fare, l'associazione almeno con l'immagine purgatoriale di apertura della seconda cantica andava accertata: considerando la canonica miniatura impiegata nella tradizione illustrata del poema dantesco per questa iniziale del canto, ho verificato un possibile slittamento anche nella *Genealogia* della raffigurazione della barca dell'ingegno. All'interno della tradizione dell'opera di Boccaccio non ho ad oggi potuto identificare alcun manoscritto che confermi anche visivamente questa possibile assimilazione metaforica: se potrà essere confermata, tale corrispondenza dovrà derivare dalla trama interdiscorsiva e intratestuale. Sull'immagine della navicella dantesca si veda almeno S. FINAZZI, *La «navicella» dell'ingegno: genesi di un'immagine dantesca*, «Rivista di Studi Danteschi», 10 (2010), 1, pp. 106-26.

¹¹ La scelta di identificare l'opera genealogica con l'impresa della raccolta dei frammenti sparsi dell'antichità rimanda a un ipotesto chiaramente petrarchesco. Oltre all'evidente riferimento alle rime di Petrarca (basti qui ricordare la trascrizione dell'opera dell'amico nella silloge Chigiana L V 176), Boccaccio poteva recuperare l'immagine dal celebre passo del *Secretum* che richiama esattamente la stessa metafora: «Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo». (*Secr.* III). La metafora è usata da Petrarca anche nella *Fam.* X 1 all'imperatore Carlo IV («magnum fuerit tantarum rerum fragmenta colligere»), meno probabile come fonte intermedia.

parla di un ingente naufragio dal quale si sarebbero salvati solo pochi frammenti sparsi. Questi ultimi andranno faticosamente raccolti sulle spiagge dove si sono arenati, così da poter essere riconsegnati in un'unica entità (*in unum genealogie corpus*), quanto più possibile razionalizzata e completa. L'autore veste dunque i panni di un inedito nocchiero e con una fragile imbarcazione si mette per mare, percorre le coste, disposto ad affrontare ogni genere di scogli e pericoli per giungere a compiere l'impresa richiesta¹².

I modelli alla base della consolidata metafora dell'opera letteraria come viaggio per mare affondano le loro radici nella tradizione classica e si dipanano fittamente fino a giungere alla produzione coeva al Certaldese. Per il Boccaccio editore, copista e commentatore di Dante deve però essere tenuta in grande considerazione la memoria del viaggio ultramondano dell'Alighieri. Soprattutto considerando come proprio nella *Genealogia* Dante venga citato come *auctoritas* almeno relativamente ai luoghi e alle divinità infernali¹³. Il viaggio che Boccaccio

¹² La metafora marina è ripresa proprio nelle mosse finali che chiudono il lungo proemio all'opera, all'interno dell'invocazione alla benevolenza divina: «Sit michi splendens et immobile sydus et navicule dissuetum mare sulcantis gubernaculum regat, et, ut oportunitas exiget, ventis vela concedat, ut eo devehar quo suo nomini sit decus, laus et honor et gloria sempiterna; detrectantibus autem delusio, ignominia, dedecus et eterna damnatio!» (*Gen. I Prob. I 50*).

¹³ Unica eccezione tra le opere enciclopediche latine, la *Genealogia* si caratterizza per l'esplicitazione puntuale della fonte utilizzata di volta in volta da Boccaccio: nella quasi totalità dei casi, è lui stesso a segnalare quale tra gli *auctores* stia prendendo a riferimento e quale versione allegorica stia via via esplicitando. Questo criterio di fondo permette di sapere con certezza quale testo o almeno quale autore sia attivo per ogni proposta di un mito o della sua interpretazione (si pensi all'utilità di questa indicazione per discriminare se la fonte sia stata direttamente il testo antico originario o viceversa un suo collettore medievale; o ancora si pensi ai dati certi che questa griglia di fonti permette di avere rispetto alla biblioteca del Certaldese). Sulla base di

si propone di intraprendere mostra in effetti una chiara eco dantesca: l'autore si dice infatti pronto a discendere *usque ad inferos* per volare poi, nuovo Dedalo, fino *ad ethera*.

La medesima indicazione viene ripetuta quasi letteralmente all'inizio del XIV libro dell'opera, vale a dire alla conclusione della effettiva rassegna delle genealogie degli dèi pagani:

Orci domos opacas et celo remotissimas, animarum sontium sedes, esto titubanti gradu, divina tamen luce previa perambulavimus, et maris amplissimi non solum scabrosa litora, quin imo et insulas, vario sub sole iacentes, indefessa navigatione per circuitum quesivimus omnes, ac insuper eius profundissimos gurgites adeo perspicaci quadam

questi elementi è possibile affermare con sicurezza che l'Alighieri sia stata una fonte per Boccaccio nella *Genealogia* almeno in quattro diversi casi (oltre a essere citato nel XIV libro tra le argomentazioni a difesa della poesia e del suo allegorismo). Si tratta in particolare delle voci relative alla Frode («Huius autem formam noster Dantes Aligerii Florentinus eo in poemate quod florentino scripsit ydiomate, non parvi quidem inter alia poemata momenti sic describit», *Gen.* I 21 2), all'Acheronte («Sane noster Dantes in prima sui poematis parte que Infernus dicitur, aliter de origine huius sentire videtur [...] Dantes autem noster de vero Acheronte infernali intelligit», *Gen.* III 1 5), al fiume Letè («Dantes vero noster illum describit in summitate montis Purgatorii», *Gen.* III 17 2) e a Plutone e alla sua città («In hac civitate scribit Dantes noster obstinatis inferri supplicia», *Gen.* VIII 6 8). Sebbene il numero di occorrenze sia decisamente esiguo rispetto all'innumerabile quantità di dati presenti nell'opera, tuttavia non è per questo meno significativo: è al contrario il pieno e pratico riconoscimento di come Boccaccio considerasse l'autorità dantesca alla pari dei classici latini e greci (nonché di Petrarca e pochi altri moderni). Se si tiene presente come gli interessi danteschi di Boccaccio documentati dall'allestimento delle tre sillogi, dalle *Esposizioni* e dalla raccolta di materiali nello Zibaldone possano essere sovrapposti alla cronologia compositiva della *Genealogia*, si può legittimamente inserire questo peculiare uso della *Commedia* nella più generale ed estesa visione di Boccaccio su Dante e la sua opera.

indagatione sulcavimus, ut Neptuni ceruleas edes atque Prothei senis, et nynpharum choros et thalamos, ac etiam eiusdem pelagi belvas et agmina piscium, et fluminum viderimus capita. Post hec et urbes preclaras, et umbrosa nemora, silvas invias, celsos montes et lubricas valles, atque abscondita rupibus antra, nec non et equora tractu longissima, ac solitudines ipso horrendas nomine peragravimus. Et quasi sumptis Dedali pennis, audaci quodam volatu, in celum usque meditatione delati, Iovis aureum thronum, Solis auream domum, deorum atria, templa ingentia gemmis et auro conspicua, et consistorum Superum mira luce splendidum atque venerabile, et syderum claritates perpetuas et eorum flexus atque reflexus et admirabili compositos ordine motus prospeximus; et undique, clementissime rex, iuxta promissum, veteris naufragii, prout concessum est, desuper fragmenta collegimus, et in unum corpus, qualecunque sit, pro viribus ingenii nostri redegimus. (*Gen. XIV Proh. 1-3*)¹⁴

¹⁴ Questi passi possono essere considerati l'effettiva conclusione dell'opera. Dopo essere sceso fino agli inferi e salito fino alle sedi più remote delle anime in cielo, avendo navigato in lungo e in largo per raccogliere i frammenti antichi delle genealogie pagane, Boccaccio ha organizzato quanto ha potuto trovare in un unico volume, ha illustrato le diverse interpretazioni dei miti e può considerare compiuto il suo viaggio: «Quibus sic peractis, quasi in quesitam a principio stationem seu sinum venerimus, suadebat quietis desiderium, ut in litus ex navigio prosilirem, et, sacro gratiarum deo exhibitori rite peracto, laborum victrici cimbe lauros apponere, et inde in exoptatum ocium ire» (*Gen. XIV Proh. 4*). Repentino è il cambio di proposito che interviene a questo punto: introducendo il periodo successivo con l'avverbio *attamen* che interrompe bruscamente l'imminente e annunciato riposo, Boccaccio si dice convinto a voler assicurare la propria opera dalle possibili accuse dei detrattori; proseguendo con la metafora marina, non ritiene sufficiente essere approdato ad un porto sicuro, essendo invece necessario proteggere la fragile barca da ogni possibile attacco. L'autore comunica così al lettore quanto già anticipato fin dal proemio al primo libro, l'intenzione di comporre due libri a difesa della poesia prima e di sé stesso in seconda battuta.

In questa generale trama dantesca, mi pare significativa la scelta di identificare il proprio viaggio con quello di Dedalo. Oltre che nei due passi citati (*Dedalus alter factus e Et quasi sumptis Dedali pennis*), tale metafora viene ribadita all'interno della *Genealogia* anche nel quarto paragrafo del proemio al libro XI, sempre con le stesse funzioni retoriche: «O utinam ab inferis remearet Dedalus, qui solus homini pennas induere novit, et mortalibus insuetas celi vias ostendere» (*Gen. XI Proh. 4*). Al di là dei riferimenti a Dedalo sparsi all'interno della produzione volgare di Boccaccio, mi sembra indicativo l'accostamento con la XIV egloga del *Bucolicum carmen, Olympia*. Composta intorno al 1367, questa egloga mette in scena l'apparizione della figliuola Olimpia-Violante, morta in tenera età e tornata dal regno celeste a visitare il padre Silvio-Boccaccio¹⁵.

L'intera descrizione del regno ultraterreno offerta da Olimpia è modulata sulle immagini purgatoriali del paradiso terrestre (ivi compresa una riscrittura della processione simbolica del canto XXIX) attraverso cui filtrano quelle classiche dell'età dell'oro. La descrizione dei luoghi si interrompe però inevitabilmente di fronte all'ineffabilità delle bellezze ultraterrene: se Boccaccio vuole davvero conoscere a fondo le meraviglie che lo attendono oltre il velo della morte, deve rivestirsi di penne e volare lui stesso fino a quei luoghi («Induat ut volucres pennas quibus alta volatu | expetat et videat, opus est: sunt cetera frustra», vv. 270-71). Le risponde allora Silvio-Boccaccio che, perché ciò accada, gli servireb-

¹⁵ L'egloga è da mettere in relazione con un'epistola inviata da Boccaccio a Petrarca nello stesso 1367. Nella lettera il Certaldese racconta del suo viaggio verso Venezia, andato a vuoto per la momentanea assenza dell'amico allora a Pavia, ma addolcito dagli incontri con la figlia di Petrarca Francesca-Tullia, il genero Francescuolo da Brossano e la loro figliuola Eletta. La somiglianza tra la nipote di Petrarca e la figlia di Boccaccio gli offre l'occasione per un ricordo accorato della piccola Violante (GIOVANNI BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, a cura di G. AUZZAS, con un contributo di A. CAMPANA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1992, vol. V/1, pp. 634-41).

be un nuovo Dedalo: «Sunt optanda quidem: sed quis michi Dedalus usquam | qui tribuat pennas agiles nectatque lacertis, | ostendatque viam facilem doceatque volatum?» (vv. 272-74). In assenza di Dedalo, risponde e conclude quindi Olimpia, sarà solo una piena vita cristiana a permettere l'accesso a Boccaccio alla dimora celeste, perché solo così verrà concesso alla sua anima di rivestirsi di penne, questa volta d'aquila, per potervi finalmente volare. Se dunque è possibile ammettere un riferimento dantesco in questa immagine, ci si dovrà accostare alla seconda cantica del poema e non certamente a quella infernale, riferirsi cioè al volo dall'esito felice di Dedalo che ben lo distingue dal folle volo nefasto del figlio Icaro¹⁶.

Alle immagini dantesche evocate può poi aggiungersi anche un riferimento alla quarta egloga del *Bucolicum carmen* di Petrarca, intitolata per l'appunto *Dedalus* e nota a Boccaccio almeno dal 1359, quando durante il soggiorno milanese presso la casa dell'amico Petrarca ebbe

¹⁶ Dante si riferisce a Icaro e Dedalo in due luoghi dell'*Inferno*: descrivendo la spaventata reazione al volo di Gerione nel XVII canto («né quando Icaro misero le reni | sentì spennar per la scaldata cera, | gridando il padre a lui “Mala via tieni”», vv. 109-11) e nelle parole dell'alchimista Griffolino d'Arezzo punito nella decima bolgia insieme ai falsari («Vero è ch'i' dissi lui, parlando a gioco: | “I' mi saprei levar per l'aere a volo”; | e quei, ch'avea vaghezza e senno poco, | volle ch'i' li mostrassi l'arte; e solo | perch'io nol feci Dedalo, mi fece | ardere a tal che l'avea per figliuolo», XXIX 112-17). I riferimenti infernali a Dedalo non possono evidentemente sovrapporsi a quelli della *Genealogia*, dato che nella *Commedia* assumono un valore ben diverso dal volo-viaggio positivo che Boccaccio si augura di compiere nella sua enciclopedia mitologica e nella XIV egloga. Non potendo purtroppo verificare il commento di Boccaccio stesso né a questi passi né a quelli purgatoriali richiamati nel *Bucolicum carmen* – le *Esposizioni* si interrompono ai primi versi del canto XVII dell'*Inferno* – ci si deve limitare a verificare la diversa funzione del riferimento al mito cretese nei rispettivi contesti poetici. Come accennato da MOROSINI, *Boccaccio's Cartography*, p. 3, la contrapposizione che andrà invece vagliata, anche rispetto alle riprese lessicali e alla tramatura delle fonti, è piuttosto quella tra il volo dall'esito felice di Boccaccio e quello dannato dell'Ulisse infernale.

addirittura modo di trascriverla per sé. L'egloga prosegue e completa idealmente il discorso iniziato nella precedente, *Amor pastorius*. Nel breve scambio tra *Gallus* e *Tirrenus* (sotto la cui allegoria deve riconoscersi Petrarca stesso), si disquisisce dell'altissimo valore della poesia, privilegio di pochi eletti che sono nati e quindi destinati ad essa (non si dimentichi che Boccaccio attribuisce a sé la medesima vocazione almeno nell'autoepitaffio e proprio nelle mosse finali dell'enciclopedia mitografica)¹⁷. Il poeta laureato rivendica la sua precoce vocazione poetica e per farlo racconta di come proprio Dedalo gli abbia promesso ancor prima della nascita il dono della migliore cetra, e di come pochi anni dopo l'abbia effettivamente recapitata al suo destinatario. In un'opera come la *Genealogia*, che per i suoi contenuti non può che portare a interrogarsi sul valore della poesia classica e sulle modalità corrette della sua fruizione, la scelta di assimilare il proprio volo a quello di Dedalo difficilmente può essere casuale.

Al di là delle possibili stratificazioni dantesche e petrarchesche che andranno verificate con più puntuali e distesi riscontri testuali, resta però fermo un punto: l'enciclopedia sulle genealogie delle divinità pagane è per Boccaccio un viaggio per mare irto di pericoli e difficoltà da compiersi su una fragile imbarcazione. L'autore si rivolge all'antica suggestione metaforica classica dell'opera letteraria come navigazione, e attinge pienamente a questa topica ormai fortemente consolidata e stabilizzata. Come avviene però quando si rapporta con elementi della

¹⁷ Come è noto, Giovanni Boccaccio venne avviato dal padre alla professione della mercatura; a fronte di un primo insuccesso dovette virare sugli studi di diritto, finché, nato alle lettere *ex utero matris*, riuscì infine a dedicarsi alla sua passione più grande, quella per la poesia («studium fuit alma poesis» ribadisce il verso finale dell'autoepitaffio). Data la tarda ora di questo fatale giro di boa, perse però l'occasione di essere un grande poeta: lo ricorda amareggiato e rammaricato lui stesso al termine della *Genealogia*, là dove confessa che «factum est, ut nec negociator sim, nec evaderem canonista, et perderem poetam esse conspicuum» (*Gen.* XV 10 8).

tradizione letteraria, Boccaccio non si limita ad appropriarsene, ma implementa e trasforma anche questo elemento tradizionale in qualcosa di diverso e soprattutto inedito. In particolare, ne fa criterio ordinatore e strutturante per l'intera opera mitografica.

Se il criterio cronologico è infatti implicito in un'enciclopedia dedicata alle ricostruzioni genealogiche (dovendo trattare di nonni-genitori-figli-nipoti i dati non possono che essere ordinati in senso temporale progressivo), l'autore somma a questo anche il criterio spaziale e geografico: il viaggio annunciato nel proemio all'opera non è solo mera metafora di ascendenza classica, ma è da intendersi come viaggio effettivo e reale. I singoli proemi ai libri illustrano puntualmente la traiettoria seguita dalla barchetta dell'ingegno di Boccaccio lungo le coste del Mediterraneo così che il recupero dei miti antichi non avviene casualmente, ma si riferisce di volta in volta a luoghi specifici, in una navigazione che diventa insieme viaggio nel tempo e viaggio nello spazio. È quella che efficacemente Morosini ha chiamato 'cartography of poetry', una distribuzione lungo la linea della periegesi delle vicende mitologiche più o meno faticosamente recuperate dall'autore¹⁸.

Dando avvio a un'impresa mai tentata prima, Boccaccio deve scegliere il punto di partenza da cui muovere: da un lato deve andare alla ricerca del primo degli dèi in senso cronologico (*Quis primus apud gentiles deus habitus sit*, si chiede infatti in *Gen. I Prob. 2*), dall'altro deve decidere da quale luogo geografico avviare la sua navigazione. Poiché

¹⁸ Lo studio di Morosini argomenta «the structural role of *navigatio* as an *iter in veritatem*» (MOROSINI, *Boccaccio's Cartography*, p. 3), identificando nel viaggio descritto da Boccaccio nella *Genealogia* la volontà di provare la veridicità della poesia (*the veracity of poetry*) tramite l'argomentazione della verità del mito (*the truth of myths*): «to travel in order to look for – to search for in order to gain – the truth of mythology» (*ibid.*). La lettura data dalla studiosa, come si vede anche da queste poche parole, si muove su un piano di interpretazione testuale diverso da quello oggetto d'analisi condotta in questa sede.

tra tutti i contendenti la spunta Demogorgone, «scabrosum intrabimus iter per Tenaron aut Ethnam in terre viscera descendentes et ante alia Stigie paludis vada sulcantes» (*Gen. I Proh. 2 15*). Uscito dalle viscere della terra, il timoniere Boccaccio si avventura quindi attraverso l'Egeo fino a essere sorpreso da una violenta tempesta vicino alla città di Pafos, limite estremo dell'isola di Cipro. Placatis i venti, può quindi raggiungere le coste attiche e le sue antiche città: vede l'Arcadia e le rovine di Atene, il Parnaso, Tebe, Sparta fino alla rocca di Corinto. Ripresa la via del mare volge allora la sua barchetta verso le foci del Tevere e da lì si muove in direzione delle coste etrusche («Tusci fluminis relictis hostiis, veterem secutus aque sulcum, ut oculata fide maiorum monimenta cognoscerem», *Gen. VI Proh. 4*). Ripercorso brevemente il viaggio fin lì compiuto e descritta la stirpe di Oceano, Boccaccio si trova quindi a drizzare il timone verso le bocche dell'Inferno e a descrivere la stirpe di Saturno¹⁹. Giunto al lido di Laurento, viene sospinto da una tempesta nuovamente nell'Egeo fino ad approdare all'isola di Samo. Dopo aver descritto la stirpe di Nettuno, il viaggio si sposta dall'Acacia alla Sicilia dove Boccaccio si confronta con il problema di descrivere la stirpe celeste di Giove. Raggiunta Creta e quindi ristoratosi con una pausa sul lido italico, subito riprende il viaggio verso la Frigia. A conclusione dell'impresa non gli resta che descrivere le stirpi di Eolo ed Ercole, por-

¹⁹ I libri VII e VIII sono estremamente significativi all'interno della complessiva architettura della *Genealogia*. Il viaggio che Boccaccio dichiara di aver compiuto nel proemio al settimo libro risulta infatti diverso da quello effettivamente descritto nei libri precedenti e pienamente sovrapponibile – anche se in forma parodica – a quello dell'Ulisse dantesco, anche a livello lessicale e metaforico; parimenti la discesa infernale del libro VIII alle case di Dite (che ripete quanto già Boccaccio avrebbe compiuto a inizio del primo libro), si iscrive in un'ulteriore dinamica dantesca. Per spiegare queste anomalie, è in corso di stampa un'approfondita analisi delle diverse implicazioni di questi passaggi testuali, che, anche alla luce alcuni dati estrinseci all'opera, possa chiarire meglio le ragioni di questi riferimenti nei libri centrali dell'enciclopedia.

tando quindi in porto la navicella e i frammenti dei miti che è riuscito a recuperare.

Il modello sotteso a questa esplorazione geografica è quello del periplo, ossia del viaggio lungo le coste volto alla descrizione progressiva dei luoghi incontrati, e corrisponde al criterio strutturale normalmente utilizzato dai geografi antichi per le loro trattazioni sull'orbe terracqueo. Il recupero di questo modello e il suo impiego in un'impresa come quella della *Genealogia* assumono una grande importanza se è lecito mettere in relazione questa scelta alla riscoperta dei cosiddetti geografi latini minori. Come Giuseppe Billanovich ha magistralmente ricostruito nel secolo scorso, alla metà del Trecento Petrarca entrò in possesso della raccolta di testi geografici antichi messa insieme nella Ravenna dei re Ostrogoti nel VI secolo e salvata dal naufragio dell'antichità da Lupo di Ferrieres e Heiric d'Auxerre tre secoli dopo²⁰. Questa raccolta comprendeva tra gli altri il dizionario geografico di Vibio Sequestre e il *De chorographia* di Pomponio Mela, opera in tre libri dedicata alla descrizione dei luoghi e strutturata proprio attraverso il modello del periplo per mare lungo le coste. Petrarca ne comunicò non solo la scoperta ma soprattutto il testo proprio a Boccaccio²¹.

²⁰ G. BILLANOVICH, *Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, «Aevum», 30 (1956), pp. 319-53 poi ristampato in ID., *Ancora dalla antica Ravenna alle biblioteche umanistiche*, «Italia medioevale e umanistica», 36 (1993), pp. 107-74.

²¹ «Il Petrarca comunicò presto il trattato di Pomponio Mela e il dizionario di Vibio Sequestre ai suoi molti clienti. E questi primi umanisti non solo trovarono nel *De chorographia* e nel *De fluminibus* due sussidi utilissimi per la lettura dei classici; ma subito, già nella seconda metà del Trecento, alcuni italiani, specialmente toscani e veneti, furono animati a comporre dei trattati di geografia a servizio degli studi retorici, particolarmente sul modello del dizionario di Vibio. Anche in questa impresa il luogotenente più operoso del Petrarca fu il Boccaccio» (BILLANOVICH, *Dall'antica Ravenna*, p. 347).

È stato sempre Billanovich a dimostrare come dal codice petrarchesco il Certaldese abbia tratto di sua mano un esemplare dei testi geografici antichi per la propria biblioteca: il giurista fiorentino Lorenzo di Antonio Ridolfi, frequentatore della biblioteca di Boccaccio dopo il passaggio dei libri a frate Martino da Signa, riferisce infatti di una visita al convento fiorentino di Santo Spirito. In una delle lettere trascritte nello zibaldone autografo Panciatichiano 147 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze Ridolfi sostiene proprio di aver visto e riconosciuto il codice di mano di Boccaccio con questi testi geografici²². Ad oggi la diretta conseguenza del fascino esercitato da questi testi su Boccaccio era riconosciuta solo nel repertorio geografico *De montibus*, modellato strettamente sulla sinopia del dizionario di Vibio Sequestre. Se la suggestione qui proposta è corretta, può forse aggiungersi al quadro delle filiazioni della scoperta di Petrarca anche la scelta di Boccaccio di adottare il modello della circumnavigazione per l'opera mitografica. In questa prospettiva i due testi enciclopedici latini dedicati alla ricostruzione dello spazio e della mitologia degli *auctores* si stringono tra loro in un unico progetto ancora più fortemente coeso.

²² Tanto il manoscritto di Petrarca quanto quello di Boccaccio non sono sopravvissuti fino ai giorni nostri. L'epistola è diretta al vescovo di Narni Jacopo Sozzini dei Tolomei ed è databile al 1380-81: «Volo scias, mi optime pater et domine, pridie, et non multum, cum forem in biblioteca clarissimi preceptoris mei ac patris spiritalis Magistri Martini ordinis heremitarum gloriosissimi Augustini, ubi tanta in morem silve librorum condensio, et, ut ritus est quam sepius, libros olim Iohannis Boccaccii circumvertendo viserem, *inter alios inveni quoddam volumen, in quo manu sua serenissime ac ornatissime scriptus erat liber ille verborum et sententiarum pondere facundus Pomponii Mele ac Aulularia Plauti*» (BILLANOVICH, *Dall'antica Ravenna*, p. 348, corsivo mio). Data l'importanza che la figura di Ridolfi ha ormai assunto nell'ambito della prima circolazione delle opere latine del Certaldese (DE ROBERTIS-ROVERE, *Il "De montibus" di Boccaccio*), è in via di realizzazione ad opera mia e di Chiara Ceccarelli l'edizione di tutte le epistole trasmesse dallo zibaldone Panciatichiano.

«...a ragionar del Golfo di Setalia».
La metafora erotica del mare
nella poesia misogina tra Tre e Quattrocento
Raffaele Cesaro

È noto che con il Corbaccio, controverso libello a tema misogino, Boccaccio rinnovi il repertorio linguistico ed espressivo della poesia comica duecentesca e, in particolare, il lessico allusivo che descrive la sfera dell'erotismo. Tra i più celebri luoghi di rifunzionalizzazione della metaforica sessuale dei comici si annovera senz'altro la descrizione del sesso femminile mediante la celebre immagine del 'golfo di Setalia', terribile gorgo popolato da mostri e appestato da disgustose esalazioni. Dai risultati di un primo sondaggio sulla letteratura anti-muliebre del tardo Trecento è emerso che la rappresentazione dei genitali femminili come un gorgo marino, e dunque l'associazione dell'amplesso alla pesca o alla navigazione in burrasca, fanno la loro comparsa in due testi misogini, ascrivibili agli ultimi anni del Trecento e ai primi decenni del secolo successivo, che indicano esplicitamente il Corbaccio come modello di invettiva antiuxoria. Il contributo intende avanzare l'ipotesi che il filone misogino, rinnovato dall'operetta boccacciana, in quanto ricettore privilegiato dell'allusività sessuale dei giocosi, abbia avuto un'importante funzione di rilancio del linguaggio comico tra XIV e XV secolo. Tale prospettiva fornisce un ulteriore contributo alla fortuna del Corbaccio e aiuta a definire meglio il transito dall'esperienza poetica del comico duecentesco alla sua ripresa quattrocentesca.

*

With his Corbaccio, a controversial misogynistic book, Boccaccio renews the linguistic and expressive repertoire of thirteenth century comic

poetry and, in particular, the allusive lexicon of eroticism. The description of the female sex through the famous image of the 'golfo di Setalia', a terrible bay populated by monsters and plagued by disgusting exhalations, is undoubtedly a famous place of refunctionalization of the sexual metaphoric of early comic poets. A survey on antifeminine literature of the late fourteenth century shows that the representation of female genitals as a sea eddy, and therefore the association of sexual intercourse with fishing or sailing in a storm, appear in two misogynistic poems (ascribable to the last years of the fourteenth century and the first decades of the following one), which explicitly indicate Corbaccio as a model of antiuxoria invective. The contribution aims at advance the hypothesis that the misogynist strand, renewed by Boccaccio's work, had an important function in relaunching the comic language between the fourteenth and fifteenth centuries, as a privileged receptor of the sexual allusiveness of the early comic poets. This perspective provides a further contribution to Corbaccio's fortune and helps to define the transition from the poetic experience of the thirteenth-century comedian to his fifteenth-century revival.

1. L'erotismo in ogni sua declinazione – dagli aspetti più sensuali del rapporto amoroso alla descrizione lubrica del corpo femminile – è uno dei pochi mondi, o forse l'unico, che i poeti comici delle Origini evocano con un lessico spesso poco fraintendibile, ma sempre di tipo allusivo¹. Malgrado una fondamentale unità di stile e rappresentazione,

¹ Gli autori e i testi cui facciamo riferimento sono quelli fruibili nelle ormai classiche antologie di Marti e Vitale (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. MARTI, Milano, Rizzoli, 1956; *Rimatori comico realistici del Due e Trecento*, a cura di M. VITALE, Torino, Utet, 1956), collocate a monte di una tradizione di studi che ancora oggi non ha esaurito le questioni relative alla definizione del genere comico, ai suoi rapporti con la *vituperatio* e l'*improperium*, ai suoi connotati di lingua e stile (per una ricognizione aggiornata vd. M. ZACCARELLO, *La poesia comico-realistica*, in *Storia dell'italiano scritto. 1. Poesia*, a cura di S. BOZZOLA, R. CASAPULLO, C.E. ROGGIA, L. SERIANNI, Roma,

non si può fare a meno di notare che tutti i temi del repertorio canonico sono modulati mediante un linguaggio estensionale², laddove il sesso può comicamente esprimersi soltanto attraverso una lingua equivoca, a volte dotata di straordinaria inventiva, che media rispetto all'evidenza brutale della realtà, anziché imporla. Questo aspetto, presente a prescindere dai registri, dai toni e dalle dimensioni variamente associati alla poesia comica medievale (satira, improprio, parodia), pone ovvi problemi ermeneutici che spesso inficiano la comprensione di interi componimenti³.

Il primato assoluto nella messa a punto di un lessico erotico metaforico, come rilevato già da tempo⁴, spetta senz'altro a Rustico Filippi, sebbene notevole originalità sia da riconoscere anche al *Fiore* dantesco e ad

Carocci, 2014, pp. 155-94). Tutte le citazioni si ricavano però da *Poesia comica del medioevo italiano*, a cura di M. BERISSO, Milano, Rizzoli, 2011, che pur non alterando in sostanza la selezione proposta dalle sillogi precedenti, problematizza l'inquadramento e l'analisi dei testi alla luce dei più recenti sviluppi della ricerca.

² Come scrive Zaccarello, è lecito assegnare al linguaggio comico «una polarità di linguaggio materiale, con referenti concreti e quotidiani, spesso afferenti a sfere ritenute basse e sconvenienti, ove prevale il valore denotativo e meramente referenziale del lessico» (ZACCARELLO, *La poesia*, p. 161).

³ Luciano Rossi ha osservato che per la poesia comica del Due e Trecento, diversamente da quella burlesca del Cinquecento, ancora manca «il conforto di adeguate concordanze e lessici affidabili» (L. ROSSI, *Comico e burlesco nelle letterature romanze dei secoli XI-XIII*, «Studi Mediolatini e volgari», 47 (2001), pp. 33-55, p. 55). Le stesse difficoltà sono state indicate da Silvia Buzzetti Gallarati nel commento delle rime di Rustico Filippi (vd. R. FILIPPI, *Sonetti satirici e giocosi*, a cura di S. BUZZETTI GALLARATI, Roma, Carocci, 2005).

⁴ V. RUSSO, «*Verba oscena*» e comico: Rustico Filippi, «Filologia e Critica», 5 (1980), pp. 169-82; S. BUZZETTI GALLARATI, *Sull'organizzazione del discorso comico nella produzione giocosa di Rustico Filippi*, «Medioevo Romanzo», 2 (1984), pp. 189-214; S. BUZZETTI GALLARATI, *La memoria di Rustico nel "Fiore"*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 65-98.

alcuni componimenti dei Perugini del Barberiniano latino 4036⁵. Questa metaforica si fonda sull'assimilazione della sessualità ad attività pratiche, legate a un orizzonte quotidiano estremamente realistico (moltitura, mietitura, vendemmia) e conseguentemente con l'associazione degli organi genitali a utensili, oggetti o animali⁶. Più ricercati i riferimenti onomastici e toponomastici, uso che sarà particolarmente caro al Boccaccio del *Ninfale* e del *Corbaccio*, come dimostrano i vari 'ser Mestola', 'ser Mazza', 'Monteficalli' e 'Valle d'Acheronte', che trovano importanti antecedenti proprio in Rustico o nei perugini Cione e Cecco Nuccoli⁷.

Quanto alla metafora del mare, essa compare nel repertorio comico in due forme diverse. La prima è certamente la traversata marittima per significare l'amore e la vita sentimentale. Il mare amoroso dei comici, senza la necessità di interpretarlo come controcanto parodico di un'immagine ampiamente diffusa nella lirica aulica⁸, è eternamente battuto da pioggia e vento, a indicare, più o meno giocosamente, burrascosi trascorsi

⁵ Vd. M. BERISSO, *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano Lat. 4036. Storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca*, Firenze, Olschki, 2000.

⁶ Si rileggano i sonetti di Rustico *Se non l'atate, fate villania* («E quando fosse sopra al vendemmiare, | non si tenea le man sotto il gherone», vv. 12-13), *A voi, Chierma, so dire una novella* («cad io vi porgerò tal manovella [...] | che troppo colmo paiavi lo stajo», vv. 2-8) e *Quando ser Pepo vede alcuna potta* («Quando ser Pepo vede alcuna potta, | egli anitrisce sì come destriere», vv. 1-2).

⁷ Il riferimento va al messer Messerin di Rustico Filippi (*Quando Dio messer Messerin fece*) o ai sonetti *Da po' ch'io foi ne la città del Tronto* («passo Pugnano e so' presso ad Offida», v. 11) e *Andando per via nova e per via maggio* («con Guglielmin de Flanda fec'el saggio | [...] andando giù trovai Lell'io 'n armo», vv. 4, 15), rispettivamente di Cione e Cecco.

⁸ Sulla non necessaria corrispondenza in senso parodico tra lirica aulica e poesia comica, vd. C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 289-90.

erotici⁹. Ben più ardita, invece, è la seconda forma, ossia la metafora della nave che entra in porto. L'immagine è di tale intuitività da rendere superfluo speculare sull'origine, tuttavia, stando alle attuali conoscenze, una tra le prime attestazioni (se non la prima) di questa metafora nell'ambito della lirica in volgare italiano si legge nel *Fiore*, dove, nel descrivere la conquista dell'amata, l'autore associa il corpo femminile a un castello, o meglio a una roccaforte, e i genitali a un porto:

ed a la balestriera m'adrizzai:
[...] e sì v'andai come buon pellegrino,
ch'un bordon noderuto v'aportai,
e la scarsella non dimenticai,
la qual v'apicò buon mastro divino.
Tutto mi' arnese, tal chent'i' portava,
se di condurl'al port'ò in mia ventura,
di toccarne l'erlique i' pur pensava.
(CCXXVIII 3-11)

La metafora della navigazione in tutte e due le sue possibili forme, sia come figurazione dell'esperienza amorosa sia come espressione goliardica del rapporto sessuale, ritorna a più riprese nella letteratura del Trecento, talora coesistendo nel medesimo *corpus*, come in quello boccacciano. Nel sonetto *Quello spirto vezzoso, che nel core*, incentrato sulla sottaciuta consapevolezza della prossima dipartita dell'amata, ai vv. 9-11 si legge un chiaro riferimento al motivo della nave allegorica (la stessa citata in un altro sonetto, *Questo amoroso fuoco è sì soave*, al v. 4, dove essa è detta rotta «fra duro scoglio»): «Ma un tremor, da

⁹ Due casi esemplificativi in Cecco Angiolieri con i sonetti *Sed i' avess'un mi' mortal nemico* («chi nol mi crede sì 'l possa provare | sì come io, che per lo mio peccato | cinqu'anni ho tempestato 'n su quel mare», vv. 9-11) e *E' fu già tempo che Becchina m'era* («né avrè' chesto più mar né più vento, v. 3).

non so che paura nato, | la scaccia et rompe a mezzo il porto, | ch'aver preso credea»¹⁰. Del suo impiego comico, invece, si trova traccia nella prosa del *Decameron*, per esempio nella novella di Pietro di Vinciolo («Questo dolente abbandona me per volere con le sue disonestà andare in zoccoli per l'asciutto, e io m'ingegnerò di portare altrui in nave per lo piovoso», V 10)¹¹ e soprattutto nella celebre pagina del *Corbaccio* in cui il corpo femminile viene paragonato a un inquietante paesaggio marino dove l'ingresso della nave in porto si rivela un'impresa impossibile («La bocca, per la quale nel porto s'entra, è tanta e tale che, quantunque il mio legnetto con assai grande albero navigasse...»)¹².

La scelta da parte di Boccaccio di utilizzare l'immagine della nave in porto in chiave aulica per la poesia e in chiave comica per la prosa sembrerebbe l'ennesima conferma alla definizione data da Claudio Giunta di un Trecento da intendere come 'secolo senza poesia comica'. Questa mancanza sarebbe dimostrata dall'assenza di uno sviluppo lineare che connetta l'esperienza poetica comica del Duecento e del primo Trecento con quella che durante il XV secolo farà capo a Burchiello e, per così dire, alla sua scuola.

Ora, la distanza che separa quel giocoso duecentesco non parodico e non agonistico nei confronti della più paludata cultura contemporanea da questo burlesco quattrocentesco che si impone invece in aperto contrasto con le poetiche dominanti, questa distanza non si riesce a

¹⁰ GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, edizione critica a cura di R. LEPORATTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013.

¹¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di V. BRANCA, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.

¹² GIOVANNI BOCCACCIO, *Corbaccio*, in ID., *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, a cura di P.G. RICCI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 468-561, p. 533.

colmare con la storia, speculando cioè sull'evoluzione del genere nel corso del XIV secolo. Vale a dire che lungo la linea che da Angiolieri e Rustico va a Burchiello è difficile sistemare figure intermedie in cui si renda sensibile il passaggio dall'una all'altra maniera del burlesco. [...] è probabile che la ragione di questa assenza vada cercata nella generale ridefinizione del sistema dei generi letterari: cioè nel trasferimento di alcuni soggetti 'comico-realistici' che nel Duecento erano ancora appannaggio delle tradizionali forme della lirica (canzoni e sonetti) a generi poetici nuovi o rinnovati (la frottola, il capitolo ternario, l'ottava narrativa, le semplici forme della poesia per musica) e, soprattutto, alla prosa¹³.

L'elaborazione stilistica comica del Duecento nel corso del secolo successivo si trasferirà a generi non lirici, quali la frottola o il capitolo (ma sembra opportuno notare che, anche in questi casi, i contenuti si articolano più di comune nel tono dell'invettiva e della polemica satirica, assumendo così implicazioni moraleggianti che porterebbero a escludere letture in senso burlesco) o anche alla prosa (per quanto riguarda la metafora della navigazione, per esempio, numerosi sono i suoi impieghi in Sercambi, Sermini, Masuccio, Bandello). Tuttavia, come sottolineato da Marco Berisso, la mancanza di uno sviluppo lineare va in parte addebitata anche all'affermarsi del grande esemplare petrarchesco che bandisce del tutto dal campo della lirica il registro comico:

Di sicuro però l'avvento di Petrarca, simbolicamente da porre oltre l'*annus horribilis* della peste del 1348 [...] e il suo veloce affermarsi come modello di poesia, ha reso scarsamente utilizzabili non solo le contaminazioni stilistiche [...], ma anche, in assoluto, la legittimità del registro comico in sé, che l'autore del *Canzoniere* di fatto non utilizza se

¹³ GIUNTA, *Versi*, pp. 334-37.

non nell'episodio ben delimitato dei sonetti anti-avignonesi [...] fare poesia 'senza' Petrarca dopo Petrarca non è più possibile se non a prezzo di una inevitabile marginalità¹⁴.

Esemplificativo è il caso di Sacchetti e del suo tentativo, estremo e isolato, di fare poesia senza tenere conto della norma petrarchesca con il *Libro delle rime*, concentrato di tutto il repertorio trecentesco del componibile in versi. Anche qui, però, andrà notato che il linguaggio allusivo dei comici duecenteschi, con i suoi esiti più audaci, Sacchetti lo riserverà alla prosa del *Trecentonovelle*.

2. La poesia comica a tema misogino del Duecento e del primo Trecento è forse la più immune dal linguaggio dell'*equivocatio*¹⁵. La rimeria *contra feminas* si avvale dei motivi tradizionali del dibattito antiuxorio (la natura ingannevole della donna, l'inconciliabilità tra vita coniugale e vita intellettuale, la sfrenatezza dell'avidità e della lussuria femminili), trasferendoli a immagini che ben presto andranno a comporre una serie fissa di prototipi (la virago, la meretrice, la vecchia strega)¹⁶. La requisitoria, talora sostenuta da esempi di donne malvagie tratti dalla Bibbia, dal mito o dalla storia, sfrutta un lessico spesso violento, che di metaforico, per la verità, ha ben poco. Quando al cen-

¹⁴ *Poesia comica*, pp. 47-49.

¹⁵ Per una ricognizione in merito, con ampia escussione di testi, vd. P. ORVIETO, L. BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000.

¹⁶ È impossibile ripercorrere in questa sede una storia della letteratura misogina tra Medioevo e Umanesimo che tenga conto anche dell'imprescindibile apporto delle fonti classiche e bibliche, ma per uno sguardo d'insieme si vedano almeno R.H. BLOCH, *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, e C. LEE, *La tradizione misogina*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di P. BOITANI, M. MANCINI, A. VARVARO, 5 voll., 2004, IV, pp. 509-44.

tro di questi componimenti non si collocano gli stereotipi femminili appena ricordati, il discorso poetico elabora auguri di morte indirizzati a mogli, madri, amanti oppure rimproveri contro donne reali e fittizie per la loro scarsa igiene, per l'avidità o l'idiozia. Nel corso del Trecento la polemica misogina tenderà in generale ad abbandonare questa sorta di bozzettistica per affacciarsi in testi di carattere didattico, spesso in associazione a questioni morali o di decoro civile (si pensi, per esempio, a serventesi, ballate e frottole «contro a le fogge nuove»)¹⁷.

Un punto di svolta è rappresentato dal *Corbaccio*, un'opera la cui centralità nella produzione boccacciana e nella cultura del secondo Trecento non è stata indagata puntualmente. Ancora manca, infatti, un commento al *Corbaccio* che verifichi con esattezza le fonti, la tradizione e la fortuna del testo, specie in relazione alla forte componente misogina e misogamica di certi ambienti umanistici¹⁸. Nel trattato, che rielabora fonti disparate della tradizione antifemminile classica e mediolatina, la metafora sessuale della navigazione fa la sua comparsa nella celebre pagina del Golfo di Setalia:

Come che nel vero io non sappia assai bene da qual parte io mi debbia cominciare a ragionare del golfo di Setalia, nella valle d'Acheronte riposto [...]. La bocca, per la quale nel porto s'entra, è tanta e tale che, quantunque il mio legnetto con assai grande albero navigasse, non fu già mai, qualunque ora l'acque furono minori, che io non avessi, senza sconciarmi di nulla, a un compagno, che con non minore albero di me navigato fosse, far luogo. Deh, che dich'io? L'armata del re Roberto,

¹⁷ Vd. E. PASQUINI, *Le redazioni della ballata "contro a le nuove fogge"*, «Studi di filologia italiana», 23 (1965), pp. 225-50.

¹⁸ Si ricorderà, per esempio, il *Corbaccio* latino del veronese Antonio Beccaria, realizzato a Londra tra il 1438 e il 1446 (G. ALBANESE, *Per la fortuna umanistica di Boccaccio: il "Corbaccio" latino di Antonio Beccaria*, «Studi umanistici», 2 (1991), pp. 89-150).

qualora egli la fece maggiore, tutta insieme concatenata, senza calar vela o tirare in alto temone, a grandissimo agio vi potrebbe essere entrata. Ed è mirabil cosa che mai legno non v'entrò, che non vi perisse e che, vinto e stracco, fuori non ne fosse gittato, sì come in Cicilia la Silla e la Cariddi si dice che fanno: che l'una trangiottisce le navi e l'altra le gitta fuori. Egli è per certo quel golfo una voragine infernale; la quale allora si riempirebbe, o sazierebbe, che il mare d'acqua o il fuoco di legne. Io mi tacerò de' fiumi sanguinei e crocei che di quella a vicenda discendono, di bianca muffa faldellati, talvolta non meno al naso che agli occhi spiacevoli, per ciò che ad altro mi tira il preso stile. Che ti dirò adunque più avanti del borgo di Malpertugio, posto tra due rilevati monti, del quale alcuna volta, quando con tuoni grandissimi e quando senza, non altrimenti che di Mongibello, spira un fummo sulfureo sì fetido e sì spiacevole che tutta la contrada attorno appuzza?¹⁹

Varie le fonti individuate per questo luogo, in particolar modo il *Roman de Renart*, da cui l'autore potrebbe aver ricavato l'idea del golfo come rappresentazione dell'organo genitale femminile, e una novella eziologica, intitolata appunto *Gouffre de Setalie*, che mira a spiegare le origini di un gorgo vicino alla città turca di Antalya²⁰. Tuttavia, la pagina può giudicarsi senz'altro come uno dei numerosi esempi della originalità di lingua e stile del *Corbaccio* che, almeno in parte, passa per il recupero del registro comico-burlesco del Duecento e, in particolare, della sua metaforica sessuale.

Dai risultati di un primo sondaggio condotto sull'elaborazione del tema misogino a partire dal tardo Trecento sembrerebbe che il recupero boccacciano non sia rimasto inascoltato e che, già durante i primi decenni della sua circolazione, il *Corbaccio* sia stato il tramite di un

¹⁹ BOCCACCIO, *Corbaccio*, pp. 533-35.

²⁰ P. RINOLDI, *Boccaccio e il "gouffre de Setalie"*, «Studi sul Boccaccio», 36 (2008), pp. 89-110.

rilancio in poesia del linguaggio equivoco del comico. Si considerino a riguardo due esempi.

Il *Manganello* è un poemetto misogino in terza rima composto in area veneta da un anonimo intorno ai primissimi anni del XV secolo²¹. Il testo è formato da tredici canti di ampiezza varia (in media un centinaio di versi ciascuno), il primo con funzione proemiale e gli altri dodici dedicati ciascuno a un motivo della tradizionale polemica anti-muliebre²². Che il testo intrattenga legami con il *Corbaccio* non lo suggerisce solo il medesimo tema, ma una dichiarazione dell'autore stesso, che nel canto introduttivo indica in Boccaccio e Giovenale le massime *auctoritates* in fatto di misoginia («Io credo ben che miser Zuan Bocacio | vedesse Iuvenal Iunio d'Aquino | prima ch'el componesse el so Corbaccio», I 3-5). D'altra parte il *Manganello* presenta diversi elementi di contatto con il *Corbaccio*: l'anonimo veneto riprende con puntualità tutti gli spunti elaborati da Boccaccio nella sua invettiva, spingendosi talvolta alla ripresa letterale, specie di quei passi in cui il Certaldese supporta l'argomentazione con scene farsesche di vita matrimoniale (i tormenti che la moglie infligge al marito persino di notte, la sua litigiosità verso i parenti del marito, l'ignoranza mascherata). Ma ciò che interessa rilevare è che il poemetto sembra anticipare il recupero di quella metaforica sessuale

²¹ Vd. *Il Manganello. La Reprensione del Cornazano contra Manganello*, a cura di D. ZANCANI, Exeter, University of Exeter, 1981; D. ZANCANI, *Misoginia padana del Quattrocento e testi scurrili del Cinquecento: due nuovi testimoni del "Manganus" ovvero "Manganello"*, «Schede Umanistiche», 1, 1995, pp. 19-43.

²² L'intero discorso si finge essere rivolto dalla voce narrante a tale Silvestro, invitato a tenersi alla larga dal matrimonio e a preferire il sesso maschile. Il componimento dovette godere di una diffusione discreta, se si avvertì l'esigenza di replicare alle tesi dell'anonimo con una *Repreensione contra Manganello*, ma anche duratura, dal momento che l'opera figura nella non ricca biblioteca di Leonardo da Vinci: LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 239-57; C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia Medioevale e Umanistica», 5 (1962), pp. 183-216, p. 198.

del repertorio due-trecentesco che si verificherà con maggiore ampiezza nel corso del secolo fino a esplodere con i *Canti carnascialeschi*. A titolo esemplificativo, si riporta un luogo del testo in cui il rapporto sessuale viene descritto mediante la metafora della pesca.

El pescador [...]

la chiama e disse: «O dona Benvenuta,

[...] alciative le gambe in cortesia

ch'io vo' veder s'io posso cazare

questo tengòn in vostra potaria»

(VI 90-96)

Cronologicamente anteriore al *Manganello* è *Donna, di te parlar forte mi pesa*, canzone di un anonimo pisano composta sicuramente dopo il 1375 e non oltre i primissimi anni del 1400²³. Si tratta di un'invettiva contro una donna di Venezia, colpevole di una smodata condotta sessuale, che si avvale degli spunti più collaudati della tradizione misogina. Tra le letture dell'autore figura anche in questo caso il *Corbaccio*:

Mestier saria che 'l buon Giovan Bocaccio

risucitase in terra

per racontar di tuo ingordo apitito

e rifacese un secondo Corbaccio,

sempre facendo guerra

al disiderio tuo tanto sfrenato!

(vv. 39-44)

La canzone snocciola i luoghi comuni della polemica misogina, con particolare riferimento alla lussuria. Nelle ultime due stanze prima del

²³ R. CESARO, *In margine alla fortuna del "Corbaccio": parodia e invettiva misogina in una canzone del tardo Trecento*, «Iterpres», 36 (2018), pp. 216-37.

congedo il linguaggio, però, inizia a farsi più metaforico e maliziosamente allusivo. Dapprima l'autore allude con l'espressione 'scuotere il persico' («quel persico che fu scolorato i' l'orto», v. 71) ai rapporti che la donna avrebbe avuto con un uomo particolarmente prestigioso o benestante, e poi afferma:

[...] non fu l'om per tal, ma fu 'l suo pede
quel che la tua tramoza,
per sua rabia cazar, pensò d'usare.
E lo cazasti i' mar con questa fede,
per gran vento e per pioza,
tanto che fu in punto d'anegare.
E son ben certo che nel tuo pensare
tu voresti esser morta
da poi che la via torta
à seguitata per la tua libidine,
che sí scura calizine
ma' tutta l'aqua del mondo non lava!
Però, femina prava,
statti tapina col misero lodo,
e quel zovane prodo
comendar si voria sopr'ogni cosa,
per sua mente inzegnosa
e per l'invenzione e per l'ardire,
che saputo à da baso alto venire.
(vv. 77-95)

L'intero passo descrive la perversione sessuale della donna mediante un linguaggio equivoco. Di preciso, l'amante della donna avrebbe introdotto il piede (l'organo sessuale maschile) nella tramoggia (l'organo sessuale femminile), ma, a causa del vento contrario e della pioggia incontrate in mare (i flussi mestruali che ostacolano la navigazione, cioè l'amplesso), la donna lo avrebbe convinto a deviare la sua rotta (in al-

tri termini, verso il rapporto contro natura). Questa lettura troverebbe conferma nelle battute finali della strofa, dove l'anonimo autore precisa le ragioni dell'irrisorio elogio rivolto all'amante della donna, sottolineando l'abilità e l'ingegno di quest'ultimo nel concludere l'amplesso abbandonando il rapporto contro natura e tornando a quello naturale: nella poesia burlesca, infatti, 'alto' e 'basso' vengono spesso impiegati per indicare rispettivamente il sesso femminile e l'orifizio anale²⁴. È interessante notare che questo identico svolgimento torna nella seconda metà del Quattrocento in una ballata di Lorenzo de' Medici, *Tra Empoli e Pontolmo*, dove Lorenzo, posto tra gli anfratti dei due orifizi muliebri e perché c'erano le mestruazioni («perch'e' pioveva») è costretto alla scelta sodomitica («ond'ebbi a sdruciolare ad Empoli»), posta «a men d'un mezzo miglio» da Pontolmo, l'altro orifizio, normalmente praticato in tempi asciutti.

3. In conclusione, attraverso il filo del mare come metafora sessuale, si è cercato di definire un breve itinerario della poesia a tema misogino e dei suoi criteri di espressione, dal realismo duecentesco al linguaggio equivoco dei comici recuperato nel *Corbaccio*. La poesia misogina nata nel solco dell'opera boccacciana potrebbe rivelarsi come una ricettrice privilegiata dell'allusività sessuale dei giocosi; un particolare veicolo di trasmissione di un preciso repertorio di immagini e metafore dall'esperienza poetica del comico tra Due e Trecento alla sua ripresa quattrocentesca. D'altronde le sorti della poesia misogina e del lessico burlesco dell'osceno sembrano legate anche negli sviluppi successivi. Il *Corbaccio*, la canzone dell'anonimo pisano e il *Manganello* rappresentano tre punti di una linea evolutiva che, attraverso il medesimo codice espressivo, parte dalla dimostrazione, non priva di accenti goliardici, dell'inferiorità delle donne per giungere all'invettiva esplicita e violenta

²⁴ Vd. J. TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'«équivoque» de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)*, Lille, Univ. de Lille III, 1981.

e spingersi infine all'esaltazione dei rapporti contro natura. In questo percorso si riconoscono nella ripugnanza per la diversità della donna e nell'elogio dell'omosessualità due dei motivi fondamentali della cultura italiana quattrocentesca, da interpretare nell'ottica di una sfida ai meccanismi naturali, motivi che nel primo Cinquecento verranno privati di un linguaggio criptico e allusivo per essere respinti nel territorio dello scabroso, se non del pornografico ancora una volta da Petrarca, ossia dal petrarchismo cortigiano cinquecentesco e dalla sua vittoriosa reazione femminista.

**Sulla fortuna del «celestial nocchiero»:
la memoria di *Purgatorio II*
nell'*Hypnerotomachia Poliphili*
Roberta Di Giorgi**

Il contributo esamina la memoria di Purgatorio II nel brano dell'Hypnerotomachia Poliphili che descrive la navigazione di Polifilo e Polia sulla nave di Amore che li conduce all'isola di Citera. Il ricordo, probabilmente suggerito da un passo del Filocolo di Boccaccio, riguarda innanzitutto la natura soprannaturale della navigazione e il fatto che Cupido, come l'angelo nocchiero, conduce la sua nave grazie alle sue ali. Il riferimento ai primi canti del Purgatorio affiora anche in altri passaggi del brano del Colonna, giungendo a influenzare il significato dell'intero episodio. Il confronto si concentra infine sull'interconnessione tra viaggio per mare e amore proveniente dalla tradizione letteraria romanza.

*

The paper analyses the reminiscence of Purgatorio II in the chapter of the Hypnerotomachia Poliphili which describes the navigation of Polifilo and Polia on the ship of Cupid that brings them to the island of Cythera. The memory, probably suggested by a passage of Boccaccio's Filocolo, mainly concerns the supernatural nature of the navigation and the fact that Cupid, like the angel-helmsman, pilots his vessel with his wings. The first cantos of the Purgatorio affect also other passages of the chapter and have a significant influence on the meaning of the entire episode. Finally, the comparison focuses on the connection between sea journey and love, which comes from Romance literary tradition.

Il presente intervento intende indagare un frammento della ricezione della *Commedia* contenuto all'interno dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, opera scritta (secondo l'attribuzione di Giovanni Pozzi, con la quale concordo) dal frate veneto Francesco Colonna e pubblicata nel 1499 nel celebre incunabolo aldino¹. Ai fini della presente indagine è utile ricordare che l'*Hypnerotomachia*, testo caratterizzato da un fitto intrico di fonti rielaborate in un dettato latineggiante, appartiene, come la *Commedia*, al macro-genere della letteratura allegorica, sebbene si inserisca più propriamente nel filone allegorico-amoroso di matrice boccacciana, descrivendo (in sintonia con la cultura rinascimentale) il percorso ascensionale di Polifilo dall'amore terreno e sensuale al *purus amor*.

Secondo il tema del convegno, mi occuperò di passi delle due opere relativi al mare e alla navigazione: cercherò in particolare di illustrare la memoria del secondo canto del *Purgatorio*, e principalmente delle terzine relative all'angelo nocchiero, nel brano dell'*Hypnerotomachia* che descrive la navigazione della nave di Amore che conduce Polifilo e Polia all'isola di Venere². Riassumo dunque brevemente la porzione del *Polifilo* che qui interessa³.

¹ Per l'*Hypnerotomachia Poliphili* faccio riferimento alle seguenti edizioni: FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI e L.A. CIAPPONI, 2 voll., Padova, Antenore, 1980, dalla quale cito il testo (che si legge nel vol. I) con la sigla *HP* seguita dal numero di pagina; FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI e M. GABRIELE, 2 voll., Milano, Adelphi, 1998.

² La presente ricerca nasce dall'osservazione che i ricordi di *Purg.* I e II presenti nel brano dell'*Hypnerotomachia* (alcuni dei quali già segnalati da Ariani nel commento) costituiscono un insieme sistematico che rende la ripresa dantesca più probabile e interessante e sviluppa alcuni spunti ai quali ho accennato in R. DI GIORGI, *Sulla memoria boccacciana nell'"Hypnerotomachia Poliphili": tra Nastagio degli Onesti, "Fiammetta" e "Filocolo"*, «Studi sul Boccaccio», 46 (2018), pp. 275-323, in particolare alle pp. 318-23. Tra gli studi che hanno dedicato maggiore spazio alla memoria dantesca nel *Polifilo* ricordo F. FABBRINI, *Indagini sul Polifilo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 18 (1900), pp. 1-33, pp. 8-20.

³ *HP*, pp. 268-84.

Dopo aver visitato all'interno di un antico tempio in rovina i sepolcri degli amanti e un mosaico che illustra le pene ultraterrene inflitte a coloro che, per eccesso o per difetto, hanno peccato in amore (cioè i suicidi per amore e i restii ad amare), Polifilo torna sulla spiaggia dove Polia lo sta aspettando e dove, poco dopo, arriva la nave di Cupido, sulla quale il dio, che appare come un bellissimo giovane di una luminosità abbagliante, è accompagnato da sei fanciulle, che sono sue ancelle dai nomi allegorici⁴. Dopo che Polifilo e Polia sono saliti sulla nave, le ninfe iniziano a remare per poi frenare i remi non appena ripreso il largo; a questo punto la navigazione continua grazie al solo movimento delle ali del dio, spinte da uno zefiro primaverile. Mentre Polifilo è rapito nella contemplazione estatica di Polia e di Cupido, la navigazione procede serena fino all'isola di Citera, sotto lo stendardo di Amore (che presenta un'illustrazione simbolica che, interpretata, significa «Amor vincit omnia») e allietata dal dolcissimo canto delle ninfe volto a celebrare la dea Venere. Polifilo e Polia raggiungono dunque l'isola, dove potranno infine contemplare Venere stessa e la sua unione con Marte.

Prima di considerare il brano del *Polifilo* relativo alla nave di Cupido, è opportuno accennare ad alcune corrispondenze con la *Commedia* avvertibili nelle pagine dell'*Hypnerotomachia* che lo precedono: alludo in particolare alla possibilità di intendere la contemplazione dei sepolcri degli amanti e delle pene illustrate nel mosaico come un percorso infernale (in cui, come Dante in *Inf.* V, Polifilo supera una precedente concezione dell'amore vedendone i possibili esiti negativi)⁵ e alla ve-

⁴ Per le ninfe, che si chiamano Aselgia (dissolutezza), Neolea (gioventù), Chlidonia (delicatezza, mollezza), Olvolia (prosperità), Adea (sicurezza) e Cypria (il nome deriva da Cipro ed è un attributo di Venere), si vedano i commenti a *HP*, p. 271 delle due edizioni del testo. Il motivo dell'identità allegorica dei marinai è ben attestato nella tradizione poetica precedente.

⁵ Il riferimento all'esperienza vissuta da Dante in *Inf.* V in relazione al passo del *Polifilo* è presente anche in COLONNA, *Hypnerotomachia*, a cura di ARIANI e GABRIELE, vol. II, p. 919.

rosimile presenza di alcuni rimandi all'inizio del *Purgatorio* nel passo che collega quest'ultimo episodio all'arrivo del dio Amore. Riflettendo nell'antico tempio sul mito di Proserpina (alla quale è dedicato uno dei sepolcri), Polifilo teme che anche Polia, rimasta sola, possa essere stata rapita; si precipita dunque verso la spiaggia, dove fugati i suoi timori, raggiunge l'amata⁶. Nei gesti di Polia, che consola Polifilo e gli deterge il sudore della fronte, il passo sembra ricordare, oltre a *De consolatione Philosophiae* I 7, il primo rito di purificazione che Virgilio, lavando il viso di Dante, compie in *Purg.* I 124-29, forse a sua volta memore del passo di Boezio⁷; è significativo in questo contesto l'uso del verbo 'consolare', termine presente in *Purg.* II 109 e rappresentativo dell'opera boeziana⁸.

Giungo dunque al brano del *Polifilo* relativo alla nave di Cupido e al suo viaggio, nel quale la memoria dantesca, trasferita in un contesto mitologico e di allegoria amorosa, agisce soprattutto sull'arrivo della nave di Amore e sulle sue modalità di navigazione. Al centro dell'intero brano vi è l'immagine di Cupido che guida la nave con le sue ali, immagine composita nella quale confluiscono quella del dio Amore e quella del «galeotto» dantesco che conduce la navicella grazie soltanto all'«ali sue». La navigazione angelica del «celestial nocchiero», che rappresenta il cuore della ripresa dantesca operata dal Colonna, si fonde qui in particolare con l'immagine di Amore nocchiero che risale a *Ov. Her.* 15 213-16 – versi che Colonna sembra ricordare puntualmente nell'uso del sostantivo

⁶ Un'allusione al mito di Proserpina è stata colta anche all'inizio del *Purgatorio* nella menzione di Calliope di *Purg.* I da E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del "Purgatorio"*, in ID., *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Torino, N. Aragno, 2008, pp. 98-132, pp. 102-3.

⁷ La memoria del gesto rituale compiuto da Virgilio è segnalata già in COLONNA, *Hypnerotomachia*, a cura di ARIANI e GABRIELE, vol. II, p. 935.

⁸ Per la presenza di Boezio nell'episodio di Casella rimando a L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La "Consolatio Philosophiae" nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, 475-81.

«gubernatore» (*HP*, p. 272) che riprende il «gubernabit» latino⁹ – e che è anche presente nella poesia italiana dei primi secoli, sebbene, se ho ben visto, con poche attestazioni, la più notevole delle quali si trova in *Rvf* 189 3-4 («[...] et al governo | siede 'l signore, anzi 'l nimico mio»). Alla elaborazione dell'immagine dell'*Hypnerotomachia* è probabile, inoltre, che abbia contribuito un passo delle questioni d'amore del *Filocolo* (IV 35 3-4), nel quale si verifica già la sovrapposizione, presente nel testo del Colonna, tra il dio Amore e l'angelo nocchiero: Cupido appare infatti, come il «galeotto» dantesco, nelle sembianze di un angelo luminosissimo e su una nave che si avvicina velocemente¹⁰. Se si considera che le opere minori di Boccaccio sono tra le fonti più importanti del *Polifilo*, è verosimile che il passo del *Filocolo* abbia contribuito ad ispirare l'immagine dell'*Hypnerotomachia*; tuttavia, come cercherò di mostrare, Colonna attinge anche direttamente al secondo canto del *Purgatorio*.

Al momento dell'arrivo della navicella Polifilo e Polia si trovano, come Dante e Virgilio, su una spiaggia, in un'atmosfera sospesa che, propria già di *Purgatorio* II, caratterizza anche l'intero episodio del *Polifilo*. L'apparizione della nave di Cupido è marcata dagli attacchi «Ecco» e «Et ecco» che, all'inizio di due paragrafi consecutivi, ripetono, con ordine inverso, gli esordi «Ed ecco» e «Ecco» di *Purg.* II 13 e 29, a loro volta memori della formula biblica *Et ecce*.

Nel primo paragrafo Polia, imitata poi da Polifilo, che tiene gli occhi fissamente rivolti verso di lei, si inginocchia, preannunciando in tal modo la successiva visione di Cupido:

⁹ Riporto di seguito i versi ovidiani: «Solve ratem! Venus orta mari mare praestat amanti; | aura dabit cursum, tu modo solve ratem! | Ipse gubernabit residens in puppe Cupido, | ipse dabit tenera vela legetque manu». La memoria dell'angelo nocchiero e dei versi ovidiani nell'immagine del *Polifilo* è segnalata già da Ariani in COLONNA, *Hypnerotomachia*, a cura di ARIANI e GABRIELE, vol. II, p. 943.

¹⁰ Per l'analisi del passo del *Filocolo* e del suo probabile ricordo nel *Polifilo* mi permetto di rimandare a DI GIORGI, *Sulla memoria*, pp. 318-23.

Ecco che [...] Polia [...] cum riverente venie et inclinatione debitamente venerabonda et sencia moto alcuno, cum singulare riverentia divota si stava ingeniculata, cum la faccia di vermiglio perfusa più che gli melli claudiani russulenti. Per la quale cosa io, di tale cagione et acto ignaro et disaveduto perché gli ochii, indesinente ad contemplare le immense bellecie retinuti et sedulamente occupati, non sapeva rivocando dislocarli né summoverti et d'indi acconciamente declinarli, et io il simigliante feci: di repente ad essa acostato, me genuiculai in terra¹¹.

La genuflessione di Polia e di Polifilo ricorda quella di Dante che, su esortazione di Virgilio, si inginocchia davanti all'angelo nocchiero (*Purg.* II 28-29: «gridò: «Fa, fa che le ginocchia cali. | Ecco l'angel di Dio: piega le mani»). L'espressione usata da Polifilo che, vedendo Polia inginocchiata, fa «il simigliante», richiama inoltre *Purg.* II 78, laddove il tentato abbraccio di Casella muove Dante «a far lo somigliante».

Il dio Cupido appare finalmente all'inizio del secondo dei due paragrafi del *Polifilo* ricordati, dove si noti in particolare l'accenno alla velocità dell'imbarcazione (definita «celere»), caratteristica già del «vasello» dell'angelo nocchiero (*Purg.* II 17-18: «un lume per lo mar venir sì ratto, | che 'l muover suo nessun volar pareggia»; II 51: «ed el sen gi, come venne, veloce»):

Et ecco che l'era, me non advertente, di rontro ad nui il divino Cupidine, cum nudo et intecto corpusculo venusto et pulchello puello, in una natante et celere navicula repraesentatose [...]¹²

Così come Dante è costretto a chinare gli occhi a causa della luminosità dell'angelo, insostenibile per i sensi umani (*Purg.* II 37-40: «Poi, come più e più verso noi venne | l'uccel divino, più chiaro appariva: |

¹¹ *HP*, p. 268.

¹² *Ibid.*

per che l'occhio da presso nol sostenne, | ma chinail giuso»), similmente la vista di Polifilo è vinta dallo splendore del dio Amore e dei suoi lucentissimi occhi:

[...] per niuno modo gli ochii mei per la disproportione non pativano nella caeleste formula fermamente, se non presse le palpebre, collimare, tanto splendore rutilante quel puerile et divino aspetto spirava¹³

[...] cum dui grandi et illuminanti ochii di praecipua maiestate spaventevoli; il lume degli quali oltra il vacillamento el mio debile intuito mortificavano¹⁴

Osservando il bellissimo dio Amore Polifilo formula il seguente giudizio: «io meritamente maxima foelicitate reputarei quello che solamente il percogitasse, non che exprimendo» (*HP*, p. 269). Nelle parole citate si può forse cogliere un ricordo di *Purg.* II 44, verso filologicamente dibattuto¹⁵; per la beatitudine che la sola contemplazione mentale del dio sarebbe capace di produrre il passo del *Polifilo* parrebbe avvicinarsi maggiormente alla lezione «tal che faria beato pur descritto», alla quale dunque non escluderei potesse far riferimento l'autore.

Dopo che Polifilo e Polia sono saliti sull'imbarcazione (diversamente da Dante e Virgilio che osservano la navigazione dall'esterno) e la nave ha raggiunto il largo, la navigazione procede come si legge nel passo seguente:

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *HP*, p. 269.

¹⁵ Per la lezione del verso, commentata da quasi ciascun commentatore o studioso che si sia occupato del canto, mi limito a rimandare alla discussione che si legge in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994, vol. I, pp. 189-90 e nel commento al testo della medesima edizione.

[...] il divino governatore le levigabile ale distente explicando, chiamato cum odorifero spirito ad sé il suave zephiro, ventilabonde rendeva le sancte penne, più che ardente carbonculo alle praelucente facole coruscante fulgetra et, implete di florifera aura le plumatile ale, incominciassimo di abbandonare gli garulosi litori et di navigare sopra il profundo et spatioso pelago, cum grata malacia tranquillo.¹⁶

Similmente a quanto avviene in *Purg.* II, dove il «galeotto» «sdegna li argomenti umani, | sì che remo non vuol, né altro velo | che l'ali sue» (vv. 31-33), nell'*Hypnerotomachia* Cupido, definito altrove «divino nauclero» (*HP*, p. 279) – formula assai vicina al «celestial nocchiero» di *Purg.* II 43 –, guida la nave solo grazie alle sue ali, che, spiegate, sono spinte da un soave zefiro primaverile, da lui invocato; in un altro luogo del *Polifilo* – «Velificante il divino puerulo cum le dispanse ale» (*HP*, p. 284) – è inoltre presente, come nei versi danteschi, l'allusione all'uso delle ali come vele¹⁷. Si osservi ancora che, come la navicella dell'angelo nocchiero era tanto lieve «che l'acqua nulla ne 'nghiottiva» (*Purg.* II 42), anche quella di Cupido sembra scivolare semplicemente sull'acqua senza solcarne la superficie, come suggeriscono, nel seguente passo, il «non sulcato pelago» e il paragone con la «tipulla», insetto che si sposta correndo sull'acqua: «per questo inexperto modo sopra le placide et complanate undicule dil non sulcato pelago la nostra propera exeres discorrea qual leve tipulla»¹⁸ (*HP*, p. 283). Per le sue caratteristiche dunque, similmente a quella dell'angelo nocchiero, anche la navigazio-

¹⁶ *HP*, p. 272.

¹⁷ Il verbo *velificor* si trova in Prop. *El.* II 28 40 (vv. 39-40: «una ratis fati nostros portabit amores | caerula ad infernos velificata lacus») all'interno di versi che alludono anch'essi, come il passo del *Polifilo*, alla navigazione ultraterrena di due amanti, la quale è tuttavia diretta verso gli inferi.

¹⁸ Rimando al commento di Ariani (COLONNA, *Hypnerotomachia*, a cura di ARIANI e GABRIELE, vol. II, p. 965).

ne descritta nell'*Hypnerotomachia* può essere definita come una «navigazione aerea o un volo marino»¹⁹; nel testo del Colonna, in particolare, la fusione già presente in Dante di elementi propri di una navigazione con altri tipici di un volo trova forse un'ulteriore motivazione nell'incontro di due modelli narrativi, quello della navigazione verso un'isola ultraterrena, al quale appartiene l'episodio dantesco, e quello del viaggio di Cupido verso l'isola di Venere, tipicamente un volo secondo gli esempi di Claud. *Epith. Honor.* e del *Triumphus Cupidinis* ai quali si aggiunge, in anni vicini al *Polifilo*, quello delle *Stanze* di Poliziano (ma si ricordi anche la navigazione di Venere in Apul. *Met.* 4 31, luogo ampiamente ripreso nel brano del *Polifilo*)²⁰; inoltre, parallelamente a quanto avviene in questi ultimi testi citati, dove Amore raggiunge l'isola della madre per celebrare la propria vittoria, la navigazione della nave di Cupido, che si svolge sotto il vessillo del dio, è una navigazione trionfale e celebra dunque il trionfo d'amore, tema che è ampiamente presente nel primo libro dell'*Hypnerotomachia* attraverso il costante riferimento ai *Triumphus* e al Boccaccio minore e che culmina proprio con l'approdo del dio all'isola materna²¹.

¹⁹ La definizione è usata da Picone per la navigazione dell'angelo nocchiero sia in M. PICONE, *La nave magica*, in ID., *Percorsi della lirica duecentesca: dai Siciliani alla "Vita nova"*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003, pp. 145-65, p. 163, sia in PICONE, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. GÜNTERT e ID., Firenze, Cesati, 2001, vol. II. *Purgatorio*, pp. 29-41, p. 31.

²⁰ Osservo inoltre che navigazioni verso l'isola di Venere si trovano ad esempio nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato e nel *Livre du cœur d'amour épris* di René d'Anjou.

²¹ Nel *Polifilo* la nave di Amore è detta «triumphale» (*HP*, p. 275), il suo vessillo è definito «triumphale et imperatoria vexillatione» (*HP*, p. 278) e, in generale, si allude più volte al «triumpho» del dio. La vittoria di Amore è legata al motivo del trionfo, oltre che nel modello ovidiano di *Amores* 2 1, nel *Triumphus Cupidinis* di Petrarca, nell'*Amorosa visione* di Boccaccio (canti XV-XXIX) e in Poliziano (*Stanze* II 10 4).

La navigazione compiuta dalla nave di Cupido, «impraemeditato navigio» ('incredibile vascello'; *HP*, p. 278) che procede «sencia amplustre et temone» (*ibid.*) e cioè, come il «vasello» dantesco, senza «argomenti umani» (*Purg.* II 31), si avvicina alla tipologia della navigazione magica²², dalla quale tuttavia si discosta per la menzione di alcuni dettagli concreti, come l'utilizzo dei remi da parte delle fanciulle, la presenza del vento e il movimento delle ali del dio (che si contrappone al semplice attraversamento dell'aria che generalmente si legge in *Purg.* II 35 «trattando l'aere con l'etterne penne»). Quella della navicella di Amore – che il Colonna, difficilmente dimentico del precedente scritturale, chiama spesso «navicula», nome che nella *Vulgata* designa la nave di *Mt* 14 che è uno dei probabili riferimenti dell'episodio dantesco – è, più precisamente, come quella di *Purgatorio* II, una navigazione mossa dal volere divino; si noti a questo proposito che la nave, diretta verso la «destinata insula» (*HP*, p. 269), è più volte designata come «fatale»²³. In questo contesto mi sembra opportuno osservare che nel brano del *Poliflo* viene brevemente ricordata la navigazione di Ulisse: «Velificante il divino puerulo cum le dispanse ale, non dal'utre di Ulysse ma da obsequiose et rorifere aure filiole di Astreo et dilla rosea Aurora impulse» (*HP*, p. 284). Sebbene Colonna alluda a un episodio diverso dal naufragio dantesco²⁴, mi pare significativo che, così come nella *Commedia* la navigazione del «celestial nocchiero» rappresenta il rovesciamento positivo di quella di Ulisse²⁵, in questo passo venga istituita una con-

²² Per il tema rimando al fondamentale PICONE, *La nave magica*.

²³ *HP*, pp. 270, 278, 320. Fatale è anche la già citata nave di Prop. *El.* II 28 39-40 (v. 39: «una ratis fati [...]»).

²⁴ Al quale si allude brevemente in *HP*, p. 182.

²⁵ Per la navigazione dell'angelo nocchiero come superamento cristiano di quella di Ulisse si vedano principalmente G. CIAVORELLA, *L'angelo nocchiero e Casella*, «Studi e problemi di critica testuale», 79 (2009), pp. 21-55, pp. 28-30 e M. PICONE, *La riscrittura di Ovidio nella Commedia*, in *Id.*, *Studi danteschi*,

trapposizione tra la navigazione di Cupido, che riprende il viaggio del «galeotto» purgatoriale (e che è voluta, e anzi condotta, dalla divinità ed è dunque definita «fatale», come l'andare di Dante sul modello anti-ulissiano dell'Enea virgiliano)²⁶ e quella dell'eroe di Itaca (contraria al volere divino e, circostanza rilevante nel contesto del *Polifilo*, non mossa da amore).

All'interno del brano del *Polifilo* dedicato al viaggio per mare dei due amanti un altro elemento che accomuna la navigazione della nave di Amore a quella del «vasello» dantesco è la presenza del canto. Infatti, similmente a quanto accade in *Purgatorio* II, dove le anime destinate alla salvezza cantano il salmo 113 (*Purg.* II 46-48: «*In exitu Israël de Aegypto*» | cantavan tutti insieme ad una voce | con quanto di quel salmo è poscia scripto)²⁷, nel passo dell'*Hypnerotomachia* le sei ancelle del dio, alle quali si aggiunge poi anche Polia, innalzano un canto de-

a cura di A. LANZA, Ravenna, Longo, 2017, pp. 253-93, p. 281; allusioni a Ulisse e al suo naufragio si trovano già in *Purg.* I. La navigazione di Amore si sovrappone in parte a quella di Ulisse in *Rvf* 189 (si veda M. PICONE, *Il sonetto CLXXXIX*, in *Lectura Petrarce: letture del "Canzoniere" 1981-2000*, a cura di M. BIANCO, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere e Arti, 2010, vol. II, pp. 540-65, pp. 551-60); a differenza di quanto avviene nel sonetto petrarchesco, dove il pericoloso viaggio condotto dal «nemico» Amore è assimilato a quello ulissiano, nell'*Hypnerotomachia* la navigazione di Cupido, fatale e salvifica, si contrappone (come quella del «galeotto» purgatoriale e come lo stesso percorso dantesco) a quella dell'eroe di Itaca.

²⁶ *Inf.* V 22: «Non impedir lo suo fatale andare».

²⁷ Per il significato del canto del salmo 113, nel quale culminano i riferimenti allegorici alla redenzione e alla resurrezione presenti fin dal primo canto, mi limito a rimandare alla bibliografia indicata in G. MURESU, *L'inno e il canto d'amore ("Purgatorio" II)*, «La rassegna della letteratura italiana», 104 (2000), pp. 5-48, pp. 32-33 e a F. BUCCI, *Memorie battesimali fra "Inferno" e "Purgatorio" alla luce di tre figure veterotestamentarie*, «La cultura, rivista di filosofia e filologia», 43 (2005), pp. 217-56.

dicato all'amore e alla dea Venere²⁸. Sebbene non si possa al momento affermare in modo fondato che l'ispirazione per il motivo del canto sia giunta al Colonna da *Purg.* II (anche a causa delle ulteriori indagini che il rapporto tra la musica e la navigazione magica richiederebbe), è a mio parere possibile qualche raffronto. Se da un lato il canto del *Polifilo* è paragonabile a quello degli spiriti che navigano verso il Purgatorio per il carattere quasi sacrale che esso assume nel contesto dell'opera del Colonna e si avvicina, per la sua origine celeste e la sua ineffabilità, ai canti paradisiaci²⁹, dall'altro esso è propriamente un «amoroso canto» (*Purg.* II 107) come il secondo dei due episodi canori presenti in *Purg.* II, cioè il canto, innalzato dal musico Casella, della canzone dantesca (almeno a livello letterale, di tema amoroso) *Amor che nella mente mi ragiona*³⁰; con il canto di Casella quello dell'*Hypnerotomachia* ha in comune la dolcezza, che è vero *leitmotiv* dell'episodio purgatoriale e viene più volte ribadita da Colonna³¹, e la capacità di provocare l'oblio, per la quale si vedano *Purg.* II 117 («come a nessun toccasse altro la mente») e

²⁸ Argomento del canto, pertinente alla navigazione e al percorso di Polifilo e Polia, sono «le supreme dolcecie dilla sancta et alma Erycina [...] et le delectabile fallacie dillo astante fiolo» (*HP*, p. 283).

²⁹ Sulla musicalità celeste di alcuni episodi del *Polifilo* si veda M. GABRIELE, *Armonie ineffabili nell'«Hypnerotomachia Poliphili»*, «Musica e storia», 15 (2007), pp. 57-66.

³⁰ Per le diverse interpretazioni della citazione della canzone in *Purg.* II si vedano almeno, con la relativa bibliografia: CLAVORELLA, *L'angelo nocchiero*, pp. 51-54; P. STOPPELLI, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2014, vol. II/1. *Purgatorio. Canti I-XVII*, pp. 48-64, pp. 57-59; M. FIORILLA, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra ricezione antica e interpretazione moderna, «Rivista di studi danteschi», 5 (2000), pp. 141-54, pp. 143-44.

³¹ Ad esempio: «suavissima nota», «concento dolcissimo», «dubitai di eccessiva dolcezza ischiantare» (*HP*, p. 279), «suavissimamente le nymphe cantavano», (*HP*, p. 280) «suavi cantari» (*HP*, p. 282).

le parole del *Polifilo* «da fare in oblivione ponere il naturale bisogno et negligere» (*HP*, p. 279), dove si noterà il verbo «negligere» che richiama *Purg.* II 121 («qual negligenza, quale stare è questo?»).

La menzione dell'episodio di Casella mi conduce ad accennare ad un'altra questione interessante. A motivare il ricordo del secondo canto del *Purgatorio* nel *Polifilo* non è, a mio parere, soltanto la bellezza della luminosa immagine dell'angelo nocchiero ma anche la presenza, radicata nel canto dantesco, del tema amoroso, il quale (comunque si interpretino i passi ad esso riconducibili), dopo essere stato anticipato dal «pianeto che d'amar conforta» (*Purg.* I 19), affiora nell'episodio di Casella, nel linguaggio stilnovistico che caratterizza il secondo canto e negli echi di *Inferno* V e del sonetto giovanile dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*³². In questo contesto interessa in particolar modo l'incantata navigazione amorosa del celebre sonetto dantesco, che, riscritta nella *Commedia* in chiave sacra, era a sua volta memore delle *ambages pulcerrime* della letteratura arturiana. Mi pare infatti che nel passo dell'*Hypnerotomachia* qui considerato si possa ravvisare la presenza, forse sollecitata da *Purgatorio* II, di alcuni elementi che appartengono alla tradizione romanza della navigazione amorosa, nella quale si colloca lo stesso sonetto dantesco (insieme al quale mi limito a fare riferimento soltanto ad un altro testo italiano, il *Mare amoroso*)³³: cito in particolare la già ricordata origine sovrumana della

³² Per la memoria di *Inf.* V in *Purg.* II si vedano soprattutto G. GORNI, *La «nuova legge» del «Purgatorio»*, in ID., *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 199-217, pp. 203-4 e STOPPELLI, *Il canto di Casella*, pp. 59-64; per quella del sonetto giovanile GORNI, *La «nuova legge»*, p. 203, PICONE, *Canto II*, p. 33 e PICONE, *La nave magica*, pp. 163-64.

³³ Le navigazioni del *Polifilo*, del sonetto dantesco e del *Mare amoroso* appartengono in particolare alla tipologia della navigazione serena. Per *Guido, i' vorrei* faccio riferimento a DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime. I. Vita nuova. Le rime della «Vita nuova» e altre rime del tempo della «Vita nuova»*, a cura di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, introduzione di E. MALATO, Roma,

navigazione (si confronti la navicella «sencia amplustre et temone» di *HP*, p. 278 con la navigazione «per incantamento» di *Guido, i' vorrei* 2 e con la barchetta «sanza remi e senza vela» di *Mare amoroso* 215), la fattura estremamente raffinata della nave³⁴, l'atmosfera di evasione e diletto nella quale si svolge la navigazione (*HP*, pp. 273 e 283 «solatioso et triumphante navigare», «iucundissimamente navigassimo»; *Guido, i' vorrei* 13-14 «e ciascuna di lor fosse contenta | sì come i' credo che saremmo noi»; *Mare amoroso* 232-233 «poi mi starei secur senza rancura | in gioco ed in sollazzo disiato») e segnale, soprattutto, che il viaggio per mare di Polifilo si svolge (come quelli degli altri due testi qui ricordati) in compagnia della sua amata e – questo mi pare il riscontro più notevole – che esso conduce i due amanti ad un unico volere, secondo il motivo risalente al filtro che, durante la navigazione, fa innamorare Tristano e Isotta e rende i loro voleri concordi (si vedano soprattutto *HP*, p. 284 «di consenso unanimi Polia et io ritrovantise» e *Mare amoroso* 220-221 «per [far] lo vostro cuor d'una sentenza | e d'un voler col mio intendimento»; per *Guido, i' vorrei* si vedano i già citati vv. 13-14 e, sebbene riferito principalmente al rapporto di amicizia, il v. 7 «vivendo sempre in un talento») ³⁵. Nonostante dunque non sia facile individuare una fonte determinata e i raffronti presentati si propongano semplicemente di ipotizzare la vicinanza ad una tradizione senza identificare contatti diretti, è possibile osservare come l'incontro dei temi nautico e amoroso rendesse il brano del *Polifilo* un contesto adattissimo alla ripresa del

Salerno Editrice, 2015, pp. 667-75; per il *Mare amoroso a Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, tomo I, pp. 483-500.

³⁴ Rimando a PICONE, *La nave magica*.

³⁵ Per l'episodio tristaniano si veda ad esempio il seguente passo del cap. XXXIV della *Tavola ritonda* (cito da *La tavola ritonda*, a cura di M.-J. HEIJKANT, Milano, Luni, 1997): «sicchè degli [due] cuori fece uno cuore, cioè uno pensiero; e delli due corpi fece una volontà».

tema romanzo della navigazione amorosa, intesa come navigazione in un «mare amoroso» nella quale dedicarsi a pensare e «ragionar [...] d'amore» (*Guido, i' vorrei* 12).

In conclusione, dunque, mi pare si possa ravvisare con una certa sicurezza la memoria di *Purg.* II nel brano dell'*Hypnerotomachia* considerato, attiva in particolare nella descrizione dell'arrivo della nave di Cupido e nelle caratteristiche sovranaturali della navigazione e forse sottesa anche ad altri luoghi del testo. Ritengo inoltre che il ricordo dantesco eserciti la propria influenza non soltanto sull'aspetto letterale ma anche sul significato del brano del *Polifilo*, che, come il precedente purgatoriale, descrive un momento fondamentale nel percorso di ascesa compiuto dal protagonista.

Indice degli Autori citati*

A

Ademar, Guilhem 66
Agostino 44, 45 e n
Aïssani, Djamil 135n
Albanese, Gabriella 108n,
140n, 227n
Alighieri, Pietro 105 e n, 106 e n
Allegretto, Monica 75n, 78n
Almqvist, Kurt 66n
Ambrogio 38n, 157, 163, 164, 165
Amico di Dante 38, 40 e n
Anastasio, Annalisa 203n
Andreoli, Annamaria 174n
Angiolieri, Cecco 70n, 223n, 225
Angiolino de' Corbizi 203n
Annovi, Gian Maria 202n
Anonimo Genovese 84 e n, 85n,
86n, 87n, 91n, 93n, 96n
Antonelli, Roberto 36, 58
Appel, Carl 36n, 66n
Apuleio 242
Archipoeta 42n
Ardissino, Erminia 159 e n, 164n,
168 e n

Ariani, Marco 235n, 236n, 237n,
238n, 241n
Arnaut de Maruelh 62, 63
Arqués Corominas, Rossend XI
Arrigo da Settimello 42n
Artifoni, Enrico 141n
Asor Rosa, Alberto 138n
Asperti, Stefano 61n
Assante, Maria Silvia 182n
Astengo, Corradino 131n
Auzzas, Ginetta 212n
Avalle, D'Arco Silvio 37n, 54, 72n,
81n, 103n
Azzari, Margherita 118n
Azzetta, Luca 155n, 166n

B

Baglio, Marco 166n
Baker, Margaret 183n
Baldacci, Osvaldo 118n
Bandello, Matteo Maria 225
Barański, Zygmunt G. 118n, 150n,
174n, 175n, 182n
Barberi Squarotti, Giorgio 147n

* Non è indicizzato Dante Alighieri, tema dell'intero volume.

- Barbi, Michele 138n
 Basile, Bruno 14n, 102n
 Bastiaensen, Michel 97n
 Battaglia Ricci, Lucia XI
 Battaglia, Salvatore 66n
 Bazzarelli, Eridano 174n
 Beccaria, Antonio 227n
 Beckett, Samuel 173
 Beggiano, Fabrizio 31n, 60 e n
 Bellosi, Luciano 145n
 Beltrami, Pietro Giovanni 14 e n
 Benoît de Sainte-Maure 101, 105
 Benvenuti, Giovanna 174n
 Benvenuto da Imola 103, 104n,
 106, 111n, 151, 161 e n
 Berardinelli, Alfonso 195n
 Berisso, Marco 49n, 61n, 62n, 63n,
 139n, 221n, 222n, 225
 Bernart de Ventadorn 35n,
 36n, 46n
 Berno, Francesca Romana 40n
 Bertini Malgarini, Patrizia 175n
 Bertoni, Giulio 67n, 71n
 Bianchini, Simonetta 34n
 Bianco, Monica 244n
 Billanovich, Giuseppe 205n,
 217 e n, 218 e n
 Blake, William 173
 Blasucci, Luigi 174n
 Bloch, Ernst 199
 Bloch, R. Howard 226n
 Blondé, Bruno 142n
 Boccaccio, Giovanni 200, 201 e n,
 202 e n, 203n, 204 e n, 205
 e n, 206 e n, 207n, 208 e n,
 209 e n, 210n, 211n,
 212 e n, 213 e n, 214 e n,
 215 e n, 216 e n, 217 e n,
 218 e n, 219, 222, 224 e n,
 228n, 229, 238, 242
 Bodei, Remo 199
 Boezio, Severino 237 e n
 Boitani, Piero 149n, 182n, 226n
 Bonaventura da Bagnoregio 39n
 Boni, Marco 39n
 Bork, Robert 119n, 121n
 Bougerol, Jacques Guy 39n
 Bouloux, Nathalie 133n, 201n
 Bozzola, Sergio 220n
 Branca, Vittore 224n
 Braudel, Fernard 31n
 Brault, Gérard Joseph 33n
 Brea, Mercedes 31n
 Brestolini, Lucia 226n
 Brillì, Elisa 137n, 139 e n, 147 e n
 Brugnolo, Furio 32n
 Brugnolo, Stefano 74n
 Brunetto Latini 12, 13 e n, 15n,
 17n, 19, 37, 59 e n, 67,
 68n, 70n, 129, 156n
 Bruni, Francesco 86n, 148n
 Brusca, Riccardo 149 e n
 Bucci, Federico 244n
 Burchiello (Domenico di Giovanni)
 224, 225
 Buvaelli, Rambertino 66

- Buzzetti Gallarati, Silvia 221n
Byron, George Gordon 173
- C**
- Cachey, Theodore J. Jr. 117n, 118n
Cadenet 66n
Calenda, Corrado 58n, 59n,
67n, 196n
Cambon, Glauco 182n
Camerino, Giuseppe Antonio 182n
Camilletti, Fabio 183n
Campana, Augusto 212n
Campana, Dino 178
Campbell, Tony 129n
Cantile, Andrea 119n, 133n, 201n
Capelli, Roberta 73n, 81
Capello, Claudio Felice 122n
Capitani, Ovidio 154n
Capossela, Vinicio 173n
Cappellano, Andrea 38 e n, 47
Caproni, Giorgio 178
Cardini, Franco 137n
Carpi, Umberto 140n, 148n,
152n, 154n
Carrai, Stefano 13n, 175n
Carrega, Annamaria 77n
Casapullo, Rosa 220n
Castellucci, Romeo 173
Cataldi, Pietro 182n
Cavallini, Giorgio 182n
Ceccarelli, Chiara 218n
Čeh Smodlaka, Snježana 97n
Cerri, Giovanni 103n
Cesario di Arles 45, 47
Cesaro, Raffaele 230n
Chellini, Riccardo 154n
Cherchi, Paolo 72n, 77n
Cherubini, Giovanni 143n, 146n
Chiavacci Leonardi, Anna Maria
151n, 156n, 158n, 162n, 163 e n
Chiecchi, Giuseppe 154n
Chrétien de Troyes 34n
Cian, Vittorio 71n
Ciapponi, Lucia A. 235n
Ciavorella, Giuseppe 243n, 245n
Cicerone 112
Cielo d'Alcamo 45
Cino da Pistoia 49
Cione di Baglione 222 e n
Claudio 105, 106n
Coassin, Flavia 183n
Cocito, Luciana 86n
Cofano, Domenico 183n
Colonna, Francesco 235 e n, 236n,
237 e n, 238 e n, 241n,
242n, 243, 245
Coluccia, Rosario 32n, 36n,
59n, 60n
Colussi, Davide 74n
Comes, Annalisa 61n
Comparetti, Domenico 54
Contini, Gianfranco 51n, 54, 57,
59, 70n, 76n, 184n, 247n

Cortellessa, Andrea 195n
 Cortese, Maria Elena 143n
 Corti, Maria 32n
 Cottignoli, Alfredo 151n
 Coulon, Damien 129n
 Cremascoli, Giuseppe 44n
 Crimi, Giuseppe 151n
 Cristaldi, Sergio 99n
 Curtius, Ernst 31n
 Cvetaeva, Marina 30

D

D'Alessandro, Francesca 188n
 Dalí, Salvador 173
 Damiani, Pietro 65
 D'Ancona, Alessandro 54
 D'Annunzio, Gabriele 173, 179,
 180
 Darete Frigio 100 e n, 101, 102 e n,
 104n, 105, 107, 112
 D'Ascenzo, Annalisa 131n
 Davanzati, Chiaro 35n, 50,
 51 e n, 52n, 53, 54,
 60n, 61, 62,
 63 e n, 68 e n
 Davidsohn, Robert 145n
 Day, William Rufus 142n
 De Angelis, Violetta 149n
 Debenedetti, Santorre 78n
 de la Riva, Bonvesin 87n
 de La Roncière, Charles Marie 145n
 Del Lungo, Isidoro 139n

De Lollis, Cesare 51n, 64, 65n
 Del Re, Giuseppe 39n
 De Martino, Domenico 175n
 De Robertis, Teresa 204n, 218n
 De Rogatis, Tiziana 182n
 De Rooy, Ronald 174n
 De Rosa, Daniela 144n
 Desideri, Giovannella 72n
 Diacciati, Silvia 144n
 Diaco, Francesco 175n, 177n,
 196n, 197n
 Dietaiuti, Bondie 62 e n
 Di Fabio, Clario 89n
 Di Giorgi, Roberta 235n, 238n
 Di Girolamo, Costanzo 36n, 58n
 Dionisotti, Carlo 100n, 229n
 Ditti Cretese 100 e n, 101,
 102 e n, 104 e n,
 105, 106n, 112
 Doležel, Lubomir 177 e n
 Dolfi, Anna 174n
 Domini, Donatino 151n
 Donnino da Parma 206
 Doria, Percivalle 43

E

Egidi, Francesco 63n
 Eliot, Thomas Stearns 173, 176
 Engel, Gisela 133n
 Esteve, Joan 62

F

Fabbrini, Francesco 235n
Faini, Enrico 142n, 143n, 144n
Falzone, Paolo 151n, 155n
Fassò, Andrea 31n, 158n
Faucon, Claude 33n
Ferrando, Ivana 92n
Ferrando, Nelio 92n
Ferretti, Paola 30n
Finazzi, Silvia 208n
Fioravanti, Gianfranco 108n, 140n,
170n
Fiorilla, Maurizio 245n
Flaxman, John 173
Formisano, Luciano 31n, 158n
Forti, Clara 103n
Forti, Fiorenzo 102n
Fortini, Franco 172, 178, 195, 196, 197
Fossati, Clara 42n
Franceschini, Ezio 32n
Francesco da Buti 105 e n
Francescuolo da Brossano 212n
Fraser, Veronica Mary 62n, 65n
Frattoni, Alberto 182n
Frugoni, Arsenio 143n

G

Gabriele, Mino 235n, 236n, 237n,
238n, 241n, 245n
Galletto Pisano 31n

Gambino, Francesca 33n
Garland, Michele 142n
Gaspary, Adolf 70n, 71n
Gautier Dalché, Patrick 120n,
122n, 130n, 133n
Genco, Giuseppe 182n
Ghelli, Cecilia 174n
Gherardi da Prato, Giovanni 242n
Giabakgi, Maria Isabel 183n
Giacalone, Giuseppe 168 e n
Giacomo da Lentini 37, 42n, 43,
57
Giamboni, Bono 12, 13, 14 e n, 15,
22 e n, 26, 27
Giansante, Massimo 144n
Gilson, Simon 150n
Giovenale 229
Gittes, Tobias Foster 207n
Giulio, Rosa 182n
Giunta, Claudio 32n, 73n, 108n,
140n, 170n, 222n, 224,
225n
Glenn, Diana 183n
Goldthwaite, Richard 143n
Gorni, Guglielmo 70n, 103n, 110 e
n, 140n, 246n
Gozzano, Guido 172, 178, 179,
180, 199
Gragnotati, Manuele 183n
Grazzini, Filippo 182n
Greeneway, Peter 173
Griffin, Nathaniel Edward 108n
Griffith, David Wark 173

Griffolino d'Arezzo 213n
 Grignani, Maria Antonietta 175n,
 182n
 Grimaldi, Marco 246n
 Grion, Giusto 70n
 Grossi Bianchi, Luciano 89n
 Gruppioni, Pietro 151n
 Gualdo, Riccardo 32n, 60n
 Gualtieri, Piero 142n
 Guglielminetti, Marziano 174n
 Guida, Saverio 31n, 32n, 158 e n,
 159n
 Guido da Pisa 105
 Guido delle Colonne 36, 58 e n,
 60, 61n, 98, 100n, 101, 102
 e n, 103n, 104 e n, 106 e n,
 107, 108 e n, 109, 110 e n,
 111 e n, 112 e n
 Guidubaldi, Egidio 174n
 Guittone d'Arezzo 63 e n, 69, 72n,
 79n, 81 e n, 82 e n, 83
 Güntert, Georges 242n

H

Harley, John Brian 119n
 Harrison, Thomas 202n
 Harvey, Paul Dean A. 122n, 133n
 Haywood, Eric 182n
 Heijkant, Maria-José 247n
 Heiric d'Auxerre 217
 Hiscock, Nigel 119n
 Hoogvliet, Margriet 119n

I

Iacopone da Todi 59 e n
 Inghilfredi 38, 62 e n
 Inglese, Giorgio 102n, 110n
 Invernizzi, Simone 150n
 Ioli, Giovanna 177, 182n, 183 e n,
 184n, 185n
 Isella, Dante 191
 Isidoro da Siviglia 46 e n, 120

J

Jannucci, Amilcare 103n
 Johnston, Ronald Carlyle 62
 Jones, Barry 182n
 Jordan, Raimon 61

K

Kann, Andrea 119n, 121n

L

Labbé, Alain 33n
 Lampart, Fabian 183n
 Lancia, Andrea 16n
 Lansing, Richard 103n
 Lanza, Antonio 71n, 244n
 Lardet, Pierre 133n
 Larner, John 150n
 Larson, Pär 31n
 Latella, Fortunata 31n, 32n,
 158n, 159n

- Lecoq, Danielle 119n
Ledda, Giuseppe 151n
Lee, Charmaine 226n
Lega, Gino 85n
Leonardi, Claudio 44n
Leonardi, Lino 79n
Leonardi, Matteo 59n
Leonardo da Vinci 141, 229n
Leone, Marco 156n
Leporatti, Roberto 224n
Levy, Emil 65n
Lloret, Albert 204n
Lombardo, Luca 237n
Lombardo, Pietro 66
Lonardi, Gilberto 174n, 182n
Lorenzo di Antonio Ridolfi 218
Lubello, Sergio 59n, 62n
Lucano 120, 152
Lunardo del Guallacca 46, 62, 63n
Luperini, Romano 182n
Lupo di Ferrieres 217
Luzi, Mario 172, 178, 193 e n, 195
Luzzana Caraci, Ilaria 131n
- M**
- Macciocca, Gabriella 58n
Maffia Scariati, Irene 14 e n, 40n
Magris, Claudio 178n, 182n
Maire Vigueur, Jean-Claude 142n, 148n, 154n
Malato, Enrico 152n, 245n, 246n
Malvolti, Alberto 144n, 145n
Mancini, Mario 31n, 158n, 226n
Mandel'stam, Osip Ėmil'evič 173, 176n
Mannori, Luca 148n, 150n
Mannucci, Francesco Luigi 85n, 86n
Maramauro, Guglielmo 105
Marchand, Jean-Jacques 174n
Marcozzi, Luca 117n, 151n
Marianacci, Dante 182n
Marini, Quinto XI
Marinoni, Augusto 229n
Martelli, Pucciandone 61n
Martellotti, Guido 205n
Marti, Mario 220n
Martínez-Moras, Santiago López 31n
Martino da Signa 218n
Martorano, Antonella 62n
Marx, Herbert 166n
Mascetta Caracci, Corrado 52 e n
Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) 225
Maxia, Sandro 185 e n
Mazzucchi, Andrea 152n, 155n, 166n, 245n
Mazzuoli da Strada 201
Medici, Lorenzo de' 232
Mela, Pomponio 217 e n
Mengaldo, Pier Vincenzo 138n
Menichetti, Aldo 35n, 37n, 51 e n, 52n, 53, 57

Mercuri, Roberto 138n
 Merola, Nicola 175n
 Michalsky, Tanja 133n
 Miglio, Massimo 155n
 Migne, Jacques Paul 38n
 Milani, Giuliano 139n, 156n
 Miller, Konrad 122n
 Minetti, Francesco Filippo 59n
 Mitterauer, Michael 142n
 Modena, Gustavo 173
 Moliterni, Fabio 175n
 Monaci, Ernesto 71n
 Montale, Eugenio 172, 173, 177,
 178, 182, 183 e n, 184, 185
 Monte Andrea 31n , 36n, 39n, 40n,
 43, 46, 59 e n
 Montefusco, Antonio 139n, 156n
 Monti, Carla Maria 203n, 204n,
 206n
 Moore, Edward 99 e n
 Morando, Simona IX, XI
 Morelli, Paolo 144n
 Morghen, Raffaello 153
 Mori, Assunto 118n
 Morin, Germain 45n
 Morini, Luigina 21n, 77n
 Morosini, Roberta 201n , 202n,
 213 e n, 215
 Morovelli, Petri 36
 Morrissey, John 142n
 Muresu, Gabriele 244n

N

Najemy, John 143n, 144n
 Nardi, Bruno 99 e n, 102 e n
 Nazzaro, Antonio Vincenzo 45n
 Nekrošius, Eimuntas 173
 Niccolò da Recco 203n
 Nicolas, Jean 85n, 96
 Noferi, Adelia 174n
 Nuccoli, Cecco 222

O

Omero 99, 100, 101, 112
 Onesto da Bologna 49
 Onorio di Autun 65
 Opicino de Canistris 133n
 Orazio 106n, 112
 Orbicciani, Bonagiunta 37 e n, 38
 Orosio, Paolo 120
 Ortese, Anna Maria 153 e n
 Orvieto, Paolo 226n
 Ottokar, Nicola 142 e n
 Ovidio 41, 237

P

Padoan, Giorgio 102n
 Pagano, Mario 58n, 65n, 66n
 Pagliaro, Antonino 99n, 102 e n, 103
 Pallamidesse di Bellindote
 del Perfetto 31n

- Palmieri, Rossella 183n
Paolino da Venezia 124, 133
Papaccio, Gloria 146n
Papio, Michael 204n
Paratore, Ettore 35 e n, 57n
Parmegiani, Bernard 173
Pasolini, Pier Paolo 182, 196, 197
Pasquini, Emilio 152n, 156n, 227n
Pastore Stocchi, Manlio 156n,
201n, 203n
Pazzaglia, Mario 102n
Pegorari, Daniele Maria 174n,
175n, 182n
Pellegrini, Paolo 140n
Pellico, Silvio 173
Pellini, Pierluigi 175n
Peron, Gianfelice 32n
Perrotta, Giovanna 34n
Pertile, Lino 102n, 118n, 146n,
147 e n, 150
Petoletti, Marco 166n, 204n
Petrarca, Francesco 49, 203, 206n,
208n, 210n, 212n, 213, 214,
217 e n, 218 e n, 225, 226,
233, 242n
Petrocchi, Giorgio 240n
Picard, Christophe 129n
Piciocco, Michele 40n
Picone, Michelangelo 14n, 103n,
143n, 242n, 243n, 244n,
246n, 247n
Pier della Vigna 38
Pieri, Piero 174n
Pietro da Prezza 39n
Pietro Piccolo da Monteforte 205n
Pinto, Giuliano 144n, 145n
Pirandello, Luigi 191
Pirillo, Paolo 144n, 146n
Pirovano, Donato 246n
Pistarino, Geo 84n, 88n
Plauto 35, 46
Plesner, John 143n
Poleggi, Ennio 89n
Poliziano, Angelo 242 e n
Polono, Valeria 88n
Pons de Capduelh 62
Pontari, Paolo 203n
Potter, Joy M. 75n
Pound, Ezra 176
Pozzi, Giovanni 235 e n
Procacci, Ugo 138n
Properzio 41, 241n, 243n
Prosperi, Valentina 100n,
103n, 105n
Prudenzio 14 e n, 22, 27
Pulega, Andrea 31n
Puncuh, Dino 88n
- ## Q
- Quadrio, Benedetta 149
Quagliioni, Diego 108n, 140n
Quéruel, Danielle 33n

R

Ragni, Eugenio 138n, 147n
 Raimbaut d'Aurenga 60
 Raimondi, Ezio 237n
 Ramat, Silvio 175n
 Rapisarda, Stefano 58n
 Rea, Roberto 138n
 Rebora, Clemente 178
 Re Enzo 58 e n
 René d'Anjou 242n
 Revelli, Paolo 118n
 Ribémont, Bernard 119n
 Riccardi, Carla 182n
 Ricci, Micaela 183n
 Ricci, Pier Giorgio 224n
 Rinaldi, Michele 166n
 Rinaldo d'Aquino 61 e n
 Rinoldi, Paolo 228n
 Roggia, Carlo Enrico 220n
 Rossetti, Dante Gabriel 173
 Rossi, Luciano 221n
 Rossi, Piervittorio 42
 Rovere, Valentina 204n, 218n
 Rudel, Jaufre 52
 Ruggerone da Palermo 67 e n
 Russo, Vittorio 221n
 Rustico di Filippo 221 e n,
 222 e n, 225
 Ruzzin, Valeria 94n

S

Sacchetti, Franco 226
 Salvadori Lonergan, Corinna 97n
 Salvemini, Gaetano 140, 141 e n
 Salvestrini, Francesco 145n, 146n
 Sandal, Ennio 146n, 154n,
 174n
 Santagata, Marco 108n, 140n
 Santoli, Carlo 182n
 Sanudo, Marino 124
 Sarteschi, Selene 72n, 73 e n, 74n
 Scarpati, Claudio 183n
 Scarpati, Oriana 36n
 Schmieder, Felicitas 133n
 Scorrano, Luigi 174n, 191n
 Scott, John A. 99n
 Segre, Cesare 14n, 70n, 71n, 76n,
 77n, 182n
 Semprebene da Bologna 58, 67
 Seneca 40 e n
 Sequestre, Vibio 217 e n, 218
 Sercambi, Giovanni 225
 Sereni, Vittorio 172, 178, 188 e n,
 189 e n, 190, 191, 192
 Serianni, Luca 220n
 Sermini, Gentile 225
 Sermonti, Vittorio 182n
 Servio 103n
 Sestan, Ernesto 138n, 155n
 Severi, Luigi 175n, 176n, 186n,
 188n, 189n, 197n

Simonetti, Manlio 45n
Sommerbrodt, Ernst 121n
Sordello da Goito 39n, 150n
Spedicato, Mario 156n
Spitzer, Leo 71n, 73,
74 e n, 75
Stanford, William B, 100n
Stäuble, Antonio 174n
Stefano Protonotaro 58 e n, 67 e n
Steinberg, Justin 138n
Stoppelli, Pasquale 245n, 246n
Stringa, Paolo 91n

T

Talbert, Richard J.A. 120n
Talbot, George 182n
Tangheroni, Marco 135n
Tanturli, Giuliano 204n
Tassoni, Luigi 175n
Tavoni, Mirko 140n, 148n, 149n
Tenenti, Alberto 129
Terkla, Dan 121
Thomas 33, 34n
Thompson, David 103n
Thompson, Doug 182n
Tibullo 41
Tognetti, Sergio 146n
Tommaso di Sasso 58 e n
Toscan, Jean 232n
Toso, Fiorenzo 85n, 86n, 89n, 90n

Trocchi, Paolo 59n, 65n
Trojel, Emil 38n
Tucci, Ugo 129n

U

Unger, Richard W. 120n

V

Vagnon, Emmanuelle 129n
Valastro Canale, Angelo 46n
Valérian, Dominique 129n, 135n
Valerio, Vladimiro 132n
Van den Bossche, Bart 97n
Vanhaute, Eric 142n
Varvaro, Alberto 226n
Vasari, Giorgio 145 e n
Vasina, Augusto 153n
Vasoli, Cesare 155n
Vatteroni, Sergio 62n
Vazzana, Steno 176n
Vecchi, Giuseppe 42n
Veglia, Marco 140n
Verbaro, Caterina 175n
Verdino, Stefano XI
Vidal, Peire 62, 64, 66
Villa, Claudia 108n, 140n, 156n
Villani, Giovanni 87n, 143
Vinay, Gustavo 140n
Virgilio 150n, 152, 162, 167, 184,
187, 237 e n, 238, 239, 240

Vitale, Maurizio 104, 106, 108, 109, 110, 220

Vitali, Stefano 141n

Vittorini, Elio 190

Vuolo, Emilio 71n, 74n, 76n

W

West, Rebecca 183n

Westrem, Scott D. 122n

Wilke, Jurgen 122n

Woodward, David 119n

Z

Zabbia, Marino 154n

Zaccarello, Michelangelo 220n, 221n

Zaccaria, Vittorio 204n

Zaganelli, Gioia 31n

Zambon, Francesco 21n

Zampa, Giorgio 183n

Zamponi, Stefano 204n

Zancani, Diego 229n

Zandonai, Riccardo 173

Zanni, Raffaella 52, 53n

Zatti, Sergio 74n

Zenatti, Odone 137n

Zinato, Emanuele 74n

Ziolkowski, Jan M. 118n

Zoppo, Polo 37, 59, 65

Zorzi, Bertolome 65, 66

Collana Medioevo e Rinascimento: testi e studi

1. *“Ore legar populi”. Le “Metamorfosi” di Ovidio e la loro disseminazione letteraria e iconografica*, a cura di Margherita Lecco, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-53-5); ISBN versione eBook: 978-88-94943-54-2)
2. *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, a cura di Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-65-8; ISBN versione eBook: 978-88-94943-66-5)
3. *Iacopo da Cessole. Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludo scaccorum. Volgarizzamento italiano trecentesco (Redazione A)*, edizione critica a cura di Antonio Scolari, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-59-7; ISBN versione eBook: 978-88-94943-60-3)
4. *HUON LE ROI. Il cavallo Leardo (Le Vair Palefroi): racconto cortese del XIII secolo*, a cura di Margherita Lecco, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-086-8; ISBN versione e-Book: 978-88-3618-087-5)
5. *Dante, il mare*, a cura di Giuseppe Alvino, Andrea Ferrando, Francesco Valese, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-123-0; ISBN versione e-Book: 978-88-3618-124-7)

Giuseppe Alvino (Avellino, 1990) è assegnista alla Scuola Superiore Meridionale. Si è laureato in Filologia Moderna alla Federico II di Napoli e ha conseguito il dottorato a Genova. Si occupa di filologia e critica dantesca.

Andrea Ferrando (Genova, 1993) è dottorando presso il DIRAAS, all'Università degli Studi di Genova, presso la quale ha conseguito la laurea magistrale in Filologia Moderna. Si occupa di filologia e fortuna dantesca e antica letteratura italiana.

Francesco Valse (Riva del Garda, 1994), laureato in Filologia Moderna all'Università di Pavia, è dottorando in Letteratura italiana presso il DIRAAS dell'Università degli Studi di Genova. Si occupa di letteratura italiana del Seicento e del Novecento e di teoria e prassi della metrica italiana.

Il volume raccoglie gli interventi del convegno *Dante, il mare*, organizzato dal DIRAAS dell'Università di Genova nel dicembre 2019, che ha indagato lo spazio marino in Dante e nei testi due-trecenteschi, il mare come metafora o spazio narrato dal punto di vista geografico e storico, le esplorazioni e il loro racconto, l'influenza delle scienze e della tecnica medievali nella sua rappresentazione nei testi letterari.

The volume collects the papers for the conference Dante, il mare, organized by DIRAAS of the University of Genoa in December 2019, which investigated the marine space in Dante and in the medieval texts, the sea as a metaphor or as a space narrated from a geographic and historical point of view, the explorations and their narration, the influence of medieval sciences and technology in its representation in literary texts.

ISBN: 978-88-3618-124-7



In copertina, rielaborazione grafica da:
Mariotto di Nardo (attribuito a),
Ulisse: il naufragio (Inf. XXVI 142)