

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME I-1974

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

IL « MARE AMOROSO » LO STATUTO DELLE « SIMIGLIANZE »

« Per sua natura la poesia trapassa di
forma in forma e i motivi del tappeto
si celano talvolta uno nell'altro, uno
dietro l'altro, acrosticamente ».

Cristina Campo, *Il flauto e il tappeto*

L'accumulazione di « luoghi comuni », desunti dalla tradizione lirica provenzale e siciliana, costituisce la riconosciuta e universalmente ammessa caratteristica del *Mare Amorosus*: la maggior parte di tali luoghi poetici è ispirata alle « nature » animali dei bestiari o alle proprietà magiche del mondo della vegetazione e dei minerali. Il poemetto fu giudicato dal Bertoni¹ simile ad un « caleidoscopio » verbale, ma con una connotazione negativa a causa di una supposta mancanza di coerenza logica nel susseguirsi dei *loci communes*. Tale apparente incoerenza delle similitudini provocò, accanto a quello del Bertoni, altri giudizi restrittivi, di vacuità artistica del poemetto, ridotto a formulario amoroso o repertorio di immagini sullo stampo della *Gemma purpurea* di Guido Fava o della *Rota Veneris* di Buoncompagno da Signa; posizione questa assunta a più riprese, e con diverse sfumature, dal Gaspari², dal Monaci e dal Debenedetti³, mentre sulla sponda opposta si colloca l'interpretazione positiva dello Spitzer⁴, il quale vede proprio in questo gusto « caleidoscopico » la ragione dell'originalità artistica

¹ L'articolo del Bertoni cui si fa riferimento si trova nel « Fanfulla della domenica », XXIX, 1907, n. 23.

² A. Gaspari, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, Livorno, 1882, pp. 113-114.

³ E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1897, pp. 319-327; S. Debenedetti, *Nadriano e Caedino*, in *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in memoria di S. Bongi*, Lucca, 1931, pp. 53-60.

⁴ L. Spitzer, *A proposito del Mare Amorosus*, in « *Cultura Neolatina* », XVI, 1956, pp. 179-199.

del poemetto, e nel gioco di « variazione », che di un'unica idea riesce a presentare le innumerevoli facce ed immagini, l'intento di esprimere nella loro quantità massima le virtù dell'amata, così che tutto l'universo debba concorrere al suo elogio. Il pensiero, che si svolge di per sé stemperato, viene reso ancor più fragile per le continue interruzioni che le serie dei paragoni vi portano; se si dovessero parafrasare le idee espresse nel *M.A.*⁵, escludendo la congerie dei *loci communes*, non ci vorrebbe troppo spazio.

Il poeta si muore d'amore dopo che, essendo stato preso nei lacci tesi dalle grazie della donna, si è visto ingannato e non corrisposto (vv. 1-26); dimostri ella la sua benevolenza e creda nella lealtà dell'amante, il quale riceve tali tormenti che « minor male » gli sarebbe la morte, verso la quale correrà spontaneamente caricandosi di affanni amorosi (vv. 27-75). Madonna, se le spiace esser amata, getti via beltà e valenza, ché la natura ha tolto per lei da ogni costellazione dello zodiaco e da ogni pianeta le migliori virtù (vv. 76-194). Il poeta è timoroso di essere gettato in « non calere », vorrebbe servirsi della bevanda di Tristano e con la barchetta di Merlino, fattavi salire Madonna, navigare oltre le Colonne d'Ercole, o per mezzo della pietra che rende invisibili, penetrerebbe nelle sue stanze e stando « ginocchione », le conterebbe i suoi dolori, sì che il suo cuore dovrebbe infine rendersi docile (vv. 195-251). Ma non può raccontarle le sue pene, si consuma tacendo, e finirà per volgere incontro a lei che lo ha ferito, per morirle davanti (vv. 252-280). La sua tragica fine indurrà al pianto il cosmo intero, e sulla sua tomba si troverà questa scritta:

Chi vuole amare, li convien tremare,
[bramare, chiamare], sì come 'l marinaio in mare amaro;

⁵ Nelle citazioni di versi del *M.A.* seguo l'edizione approntata da Cesare Segre e Gianfranco Contini, nell'antologia di G. Contini *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, 1960, vol. I, pp. 483-500; e sostituisco l'artificio tipografico adottato dal Contini per indicare, nel verso supposto ipermetro, le escrescenze (carattere minore) con la parentesi quadra; quanto nell'edizione Contini viene integrato tra parentesi quadre qui lo riporto tra parentesi uncinata. Fondamentale sul *M.A.* resta lo studio di Emilio Vuolo, che diede l'edizione critica del poemetto in quattro volumi di « Cultura Neolatina », rispettivamente il XII, 1952, pp. 103-130; il XVI, 1956, pp. 147-177; il XVII, 1957, pp. 74-174; il XVIII, 1958, pp. 5-52; raccolti e ampliati in un volume a parte, *Il Mare Amoro*, Roma, 1962.

e chi no:m crede, mi deg(g)ia mirare [per meraviglia],
ché per amor son morto in amarofo,
sì com'è morto Nadriano e Caedino;
però si guardi chi s'ha a guardare (vv. 329-334).

Le continue perorazioni del poeta, che alterna alle minute descrizioni delle grazie della donna quelle delle sue pene e dei suoi desideri, e giustifica il suo amore con i propri meriti, o minaccia di darsi la morte compiendo « fellonia sì crudele » da indurre a sconvolgersi per la pietà l'universo intero, si sostengono per 334 versi a mezzo di continue variazioni di similitudini, le quali creano un intreccio di immagini talvolta ramificate nella *mixed metaphor*⁶. A causa di questo inseguirsi o accumularsi di similitudini, che in più d'un caso finiscono col lasciare nel lettore l'impressione di caoticità, si è parlato da più parti di illogicità del poemetto.

Nel 1901 il Cian pubblicava un breve studio sul *M.A.*⁷, con il quale sperava di colmare, seppur parzialmente, quella lacuna di studi su tale componimento lamentata da più parti: egli vi vide una satira delle similitudini allora in voga nella lirica amorosa, l'intrinseca illogicità sarebbe spiegabile con una lettura in chiave ironica:

Altri poeti per dare un'idea della loro sommissione e del peso degli affanni amorosi che erano costretti a sostenere, s'erano assomigliati al cammello; il nostro sente il bisogno di insistere su questo peregrino concetto con tutto un gruppo di comparazioni, che sono per noi di un effetto irresistibilmente comico. Ecco: la donna l'ha fatto « inginocchiare come cammello quando è incarcato », l'ha tanto oppresso di pene ch'egli non le può più reggere, deve cadere per non più rialzarsi, purché essa non lo aiuti: « e non mi credo mai poter levare / più com' può lo leofante ch'è caduto / che non si può levar s'altri nol leva ». Se la donna, pietosa, non gli tenderà la mano per sollevarlo, questo cammello, divenuto elefante, minaccia di trasformarsi in uno struzzo che una volta fatto l'uovo, lo lascia stare entro l'arena! (vv. 66-69) ... Ancora più significativi [della

⁶ Fu Leo Spitzer ad usare il termine di « metafora mista » a proposito di quei numerosi casi del *M.A.* in cui una similitudine si « incastra » in quella precedente e prende da questa lo spunto; si potrebbe però obiettare che si tratta di una denominazione impropria per quel che riguarda il *M.A.* in cui si incontrano, salvo poche eccezioni, soltanto similitudini e non vere e proprie metafore.

⁷ V. Cian, *Una probabile parodia letteraria*, in *Varietà dugentistiche*, Pisa, 1901 (le pagine sono numerate per mezzo di lettere alfabetiche).

tendenza burlesca e maliziosa] trovo quei versi (169 sgg.) nei quali egli tenta d'applicare le proprietà dei dodici segni dello zodiaco alle qualità della donna sua...

Il Bertoni volle controbattere questa interpretazione⁸, ma rilevò anch'egli una mancanza di coerenza logica nel susseguirsi dei paragoni, citando come esempio i vv. 66-73: il passaggio della similitudine dello struzzo a quella dell'albero, criticato anche dal Cian. Leo Spitzer⁹ vi aggiunse una sua osservazione: « Non c'è proprio passaggio dallo struzzolo all'albero, ma passaggio dal for-sennare al caricarsi d'affanno mortale; e sono questi due pensieri, logicamente allacciati tra loro, che sono stati resi dai paragoni »¹⁰. Dall'analisi di questo passaggio apparirà come non si possa certo accusare l'autore del *M.A.* di illogicità, ma sia legittimo il rilevare talora una attitudine a sequenze logiche che si situano su un piano di analogia, di « giustapposizione per contiguità logica », si potrebbe dire, secondo una direzione di lettura jakobsoniana, tracciando uno schema interpretativo che legga nelle sequenze di paragoni del *M.A.* un'organizzazione metonimica delle similitudini. L'amante ha appena protestato la sua dedizione all'amata, come « l'assessino al Veglio de la Montagna », egli ripete le sue parole di fedeltà notte e giorno « sì come il peccatore il paternostro »: e questo costituirebbe secondo la donna un'offesa? deve egli meritare la morte per sì gran torto?

Non credo certo che voi m'aucidiate;
ma mi farete tanto tormentare,

⁸ G. Bertoni in « Fanfulla della domenica », cit.

⁹ L. Spitzer, *A proposito...* cit., pag. 184.

¹⁰ L'ultimo rilievo che è stato fatto su tali versi in sede critica risale al saggio di Joy Potter, *La struttura del Mare Amorofo*, in « Cultura Neolatina », XXIII, 1963, ed è ancora negativo: « Ci pare che l'immagine dello struzzo non sia integrale alle serie [dei paragoni], è forse segno dell'esuberanza dell'autore? » (p. 199). Tale giudizio va sottolineato ancor di più se si pensa che in questo saggio si vuole dare giustificazione della logicità del poemetto, rilevandovi una struttura che procederebbe con la regolarità del numero quattro e con la tendenza a sistemare la materia in paralleli. Se talora è vero che similitudini e concetti si ordinano per quattro (come è ad esempio del gruppo di similitudini che apre il poemetto, ai vv. 3-19, citati più avanti), bisogna però stare attenti a non calcare troppo la mano su questo aspetto a discapito della tendenza, presente anch'essa nel *M.A.*, e non in minima misura, all'asimmetria.

che minor male mi saria la morte.
 E già l'avete in parte cominciata,
 poi che m'avete fatto inginocchiare
 come cammello quando è incarcerato;
 e di pene m'avete sì soppresso,
 che non posso al postutto più portare,
 anzi mi vene cader con tutto esso (vv. 51-59);

nei versi che seguono si insiste sull'immagine del « cadere » per il gran peso, e si introduce un altro pensiero connessovi: l'incapacità di rialzarsi, con l'esempio dell'elefante:

e non mi credo mai poter levare
 più com' può lo leofante ch'è caduto,
 che non si può levar s'altri no'l leva.
 Adunque com' farag(g)io, amor mio bello,
 se voi non m'aleg(g)iate anzi ch'i' cag(g)ia?
 Consiglio prenderag(g)io di follia,
 poi ch'ag(g)io messo il senno in ubrianza,
 sì com' lo struzzolo che lascia l'uovo,
 poi che l'ha fatto, istare entro l'arena;
 ch'io voglio far la dritta somiglianza
 de l'albero che per troppo incarcerare
 scavezza e perde foglie e fiori e frutto,
 e poi si secca infino a le radici:
 così mi voglio d'amoroso afanno
 e di pensier carcar tanto ch'i' mora,
 poi che voi non mi fate se non male (vv. 60-75).

Lungo i versi 66-72, particolarmente incriminati, il pensiero segue nel suo svolgersi una direzione di contiguità: tra il paragone dello struzzo e quello dell'albero che lo segue, non vi è il rapporto di somiglianza (come si sarebbe aspettato il Bertoni, per il quale, evidentemente, solo il rapporto di somiglianza godeva dei crismi della logicità), ma vi è il rapporto di vicinanza o contiguità logica. Come colui che soffre del « disturbo della similarità », di cui parla Roman Jakobson¹¹, al tema « nero » non associa un termine che ha

¹¹ Nel suo saggio *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966, pp. 22-45, Roman Jakobson inserisce i disturbi di afasia all'interno delle alterazioni delle fondamentali facoltà selettive e combinatorie del linguaggio, che appaiono nel linguaggio comune come in quello letterario: « Lo sviluppo di un discorso può aver luogo secondo due differenti direttrici

col nero similarità, ma uno che ha con esso un rapporto metonimico-causale, cioè « morto », così al tema « cadere » del leofante (vv. 60-62) il poeta non associa subito il tema « cadere » dell'albero (vv. 69-72) secondo un'associazione per similarità o equivalenza, bensì avvicina l'immagine della follia e del furore (vv. 63-68), provocati in lui dall'esser caduto e non potersi rialzare, stabilendo così una connessione causale, sull'asse della contiguità: la follia (paragone dello struzzo) è motivata dal cadere e non esser aiutato a rialzarsi dalla donna (paragone precedente dell'elefante) ed è causa del fatto che l'amante vuole caricarsi « d'amoroso affanno e di pensier » tanto da morirne (paragone dell'albero che scavezza). La copia di *outils* sintattici congiunzionali usati nel poemetto non sempre a proposito, invece di servire a chiarire i rapporti logici di coordinazione del pensiero, stabilendo una « normale » gerarchia di dipendenze, finisce per fuorviare il lettore che si sperde nello zigzagare di nessi artificiali che esse creano: l'« adunque » conclusivo del v. 63 crea l'illusione che il discorso sia quasi finito, quando invece subito dopo il periodo riprende inaspettatamente respiro ed introduce e sostiene le due similitudini dello struzzo e dell'albero¹². Per contro il rapporto causale che lega le parti del periodo non viene affatto esplicitato ed evidenziato dalle congiunzioni: il germinare delle similitudini vive in antagonismo col fluire del discorso, talvolta l'urgenza dell'espressione metaforica sembra premere sul ragionamento, pronta a farsene protagonista a discapito appunto dei nessi fra i membri sintattici.

Si delinea la possibilità di vedere nel *M.A.*, soprattutto in rapporto al suo aspetto di « accumulazione » di similitudini letterarie,

semantiche: un tema conduce ad un altro sia per similarità sia per contiguità. La denominazione più appropriata per il primo caso sarebbe direttrice metaforica, per il secondo direttrice metonimica... Nell'afasia l'uno o l'altro di questi due processi è indebolito... Nel comportamento verbale normale *ambidue operano senza discontinuità*, ma un'attenta osservazione rivelerà che, sotto l'influsso di un modello culturale, della personalità e dello stile, viene preferito ora l'uno ora l'altro processo » (p. 40). Il corsivo è mio.

¹² E non sempre tali congiunzioni si possono espungere dal testo attribuendole al « collaboratore » troppo zelante di cui Cesare Segre ha dimostrato la cocciuta e perentoria determinazione a glossare il testo non appena gli si offrisse la possibilità. Cfr. Cesare Segre, *Per un'edizione del Mare Amoro*, in « Giornale storico della Letteratura italiana », CXL, 1963, pp. 21 ss.

un esempio particolarmente interessante e in certo modo paradigmatico e statutario, delle leggi che regolano l'accostamento di similitudine a similitudine in un testo poetico; nel nostro caso con attenzione particolare si deve sottolineare il fatto che se « la metafora è l'espressione più sintetica della direttrice metaforica » tipica della poesia, non si deve pensare che unicamente tale direttrice domini il rapporto di similitudini che si susseguono nel testo: i due assi di combinazione e di selezione non vigono solo come le due possibilità selettive in campo fonomorfológico, sintattico e semantico, ma anche nell'ambito dell'organizzazione del testo poetico: così nel *M.A.* si possono espungere esempi di sequenze di similitudini che hanno tra loro un rapporto o di concorrenza o di concatenazione¹³. Applicando la stessa lente di osservazione ad un altro gruppo di versi (198 ss.), che stanno a conclusione del lungo elenco pregiativo in cui sono narrate le meravigliose bellezze di madonna, si possono trarre conclusioni analoghe a quelle di prima:

perciò in⟨ver'⟩ voi si trãe ciascun core
 sì come il ferro inver' la calamita.
 Onde i' son sì com'è il camaleone,
 che si trasforma e toglie simiglianza
 d'ogne color che vede, per temenza:
 ch'io triemo più com' fa la foglia al vento
 di gran paura che ag⟨g⟩io e di temenza
 che voi non mi gittiate ⟨a⟩ non-calere.
 Ed ag⟨g⟩io di voi mag⟨g⟩io gelosia,
 veg⟨g⟩endo chi vi parla o chi vi mira,
 che non ha il pappagallo di bambezza [o 'l dalfino] (vv. 198-208).

Si tratta di una serie di similitudini che, anche in questo caso, sono legate tra loro da un rapporto di concatenazione causale; nel testo la sequenza viene presentata in quest'ordine: *ferro*-« *camaleone* »-*foglia-pappagallo*. Si tratta di un ordine fasullo, poiché maschera un diverso tipo di consecuzione concettuale: il poeta prende l'avvio dalla constatazione che ogni cuore è attratto verso madonna (paragone del *ferro* attratto dalla calamita), per questo egli è geloso (come il *pappagallo* di « bambezza »), perciò

¹³ Espressioni ormai famose usate da R. Jakobson nel saggio *Due aspetti del linguaggio...* cit., p. 25.

trema (come una *foglia* al vento) e per la paura diventa simile al « *camaleone* » che si trasforma assumendo ogni colore che vede. Si vede bene come anche in questo esempio sia sempre un rapporto di causalità che fa nascere da ogni similitudine la sua successiva, e come la tendenza dell'autore del poemetto sia verso un camuffamento dell'ordine logico « normale ».

Un'altra sorta di raggruppamento è quella che il poeta del *M.A.* effettua tra i vv. 3-19:

or vi pensate ben se v'è onore
 a darmi morte, poi m'avete preso [a tradimento]
 sì com' l'uccellator prende l'uccello,
 e sì come si truova diveduto
 lo pesce, che, credendo prender l'esca,
 ed egli ha preso l'amo in tal maniera,
 com' più s'agira per voler campare,
 e più s'aferra contra 'l suo volere;
 e que' che vuol pigliar l'uccel d'inganno,
 veg(g)endol bianco e d'umile sembianza,
 si sente sorvenir d'ardente flamma
 che gitta quello uccello aprendo 'l becco;
 e 'l gorgo, che si lancia per pigliare
 la luce della stella, tanto i piace,
 e muore incontenente ch'è sopr'acqua:
 così, credendo di voi prender gioia,
 mi veg(g)io preso ed ingannato e morto (vv. 3-19).

Le quattro similitudini dell'« uccellator » che « prende l'uccello », del « pesce che si truova diveduto », di « que' che vuol pigliar l'uccel d'inganno » ma poi « si sente sorvenir d'ardente flamma / che gitta quello uccello aprendo 'l becco », del « gorgo », sono equivalenti tra loro, in quanto hanno lo scopo di dare, con visualizzazioni diverse, l'immagine di uno stesso concetto, espresso ai vv. 18-19: « così, credendo di voi prender gioia, / mi veg(g)io preso ed ingannato e morto ». Se in campo fonomorfológico « entità simultanee in concorrenza » si escludono a vicenda, qui appare vero il contrario: si tratta di una serie di similitudini che, pur essendo teoricamente in concorrenza tra loro in quanto esprimono con varianti di non molto contro lo stesso concetto: « l'esser catturato e dato alla morte », nel nostro testo non si escludono affatto, anzi per met-

tere in maggior rilievo il loro comune concetto, si sommano l'una all'altra. Un altro esempio si può indicare nei vv. 120-125:

E 'l color natural bianco e vermiglio,
 come la fior di grana flore inversa,
 è simil del serpente ch'è fregiato,
 che par dipinto per gran maestria,
 e muore incontenente chi lui sguarda,
 tanto son que' colori tos(s)icosi (vv. 120-125)¹⁴.

La « fior di grana » è come il serpente « ch'è fregiato »: hanno il colore bianco e vermiglio delle guance di madonna.

Con lo scopo principale di mostrare come nei vari tipi di sequenze di similitudini del *M.A.* queste si leghino tra loro attraverso un rapporto di similarità o di contiguità, o attraverso un rapporto misto, che ingloba insieme somiglianza e contiguità, si tenta una schematizzazione di tre dei passi analizzati. (Con il segno = posto tra una similitudine e la successiva, si vuole indicare che esse sono legate da similarità, con il segno ↓, che esse sono legate da contiguità).

I) vv. 51-75

<i>comparato</i>	<i>comparante</i>	<i>tratto (o legame)</i>
(poeta)	cammello	inginocchiarsi
»	leofante	↓ non potersi levare
»	struzzolo	↓ (forsennare)
»	albero	↓ esser incarcato (tanto da morirne)

¹⁴ Il Vuolo interpreta come se la « fior di grana », cioè il fiore del melograno, si riferisse al vermiglio, e la « flore inversa » fosse altra cosa dalla « fior di grana » e si riferisse al bianco; a proposito di questa « flore inversa » ricorda, tra gli altri, il famoso passo di Raimbaut d'Aurenga: « Ar resplan la flors enversa », e pensa che si tratti della neve, come in Rambaudo così nel nostro caso (cfr. E. Vuolo, *Il Mare Amorofo*, II, *Commento*, in « Cultura Neolatina », XVII, 1957, pp. 110-111). Paolo Cherchi propone una diversa interpretazione, identificando questo fiore nel « liliium candidum », sulla scorta dei passi di Plinio e di Bartolomeo Anglico, che ne notano la particolare « declivitas » o l'essere « resupinus » (cfr. P. Cherchi, *Signoria di leone. Mare Amorofo* (v. 175) e *Bertran de Born*, in « Cultura Neolatina », XXXII, 1972, p. 8). Ma io preferisco attenermi alla scelta del Contini che interpreta dubitativamente il v. 121: « Come il fiore del melograno fiorisce rovesciato ».

Si vede che vi è una progressione continua tra l'inginocchiarsi e cadere (come il « cammello ») e di conseguenza il non potersi levare (come il « leofante »), fatto che provocherebbe nell'amante la follia e gli farebbe mettere da parte il senno (come fa lo « struzzolo » con l'uovo) e lo porterebbe infine alla risoluzione suicida di caricarsi di pene fino a morire (come l'albero). Il concetto espresso dalle varie similitudini non è il medesimo, anzi riceve di volta in volta uno sviluppo, per lo più di causa-effetto. È da notare che, a differenza di quel che accadrà nel caso a questo opposto, ogni paragone viene singolarmente introdotto da un periodo che ne dà le premesse: i vv. 51-54 introducono il primo paragone, i vv. 57-60 il secondo, ecc.

II) vv. 3-19

<i>comparato</i>	<i>comparante</i>	<i>tratto (o legame)</i>
voi/me	uccellatore/uccello	prendere a tradimento (e dare morte)
		=
» »	pesce/esca	truovarsi diveduto
		=
» »	quel che vuol pigliar l'uccello/uccello	=
» »	gorgo/luce della stella	» » »

Il concetto espresso dai quattro paragoni successivi è annunciato adesso un'unica volta all'inizio, al v. 4: « a darmi morte poi m'avete preso a tradimento ». L'idea della cattura e della morte implicita (o esplicita) appare sia nel primo paragone come nei seguenti tre, con la differenza che, mentre nel primo caso viene presentata l'azione della cattura per inganno dal punto di vista di « colui che la compie », negli altri paragoni viene presentata dal punto di vista di « colui che la riceve », e che, inoltre, compare anche qui una progressione (preso-ingannato-morto): se, quindi, in linea di massima è il rapporto di similarità tra i paragoni che li lega in successione, vi è anche presente, contemporaneamente, un'idea di contiguità.

III) vv. 120-125

<i>comparato</i>	=	<i>comparante</i>	=	<i>comparante</i>
bianco e vermiglio		fior di grana flore inversa		serpente ch'è fregiato
<div style="border: 1px solid black; width: 100%; height: 10px; margin: 5px 0;"></div> <i>comparato</i>			<i>comparante</i>	

In questo esempio di « metafora mista » il colore « bianco e vermiglio » è comparato comune alla « fior di grana flore inversa » come al « serpente fregiato »: le comparazioni si succedono con un rapporto esclusivamente di similarità.

Come commento a questo particolare susseguirsi di similitudini nel *M.A.* sembra quasi calzare a pennello quanto disse Gérard Genette a proposito del procedere metaforico della prosa di Proust: « ... le glissement métonimique ne s'est pas seulement 'deguisé', mais bien transformé en prédication métaphorique », e più avanti, a proposito dell'interazione tra metafora e metonimia: « Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonimie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de « coexistence » à l'intérieur même du rapport d'analogie: le rôle de la métonimie dans le métaphore »¹⁵.

Poiché « il principio di similarità sta alla base della poesia, il parallelismo metrico e l'equivalenza fonica delle rime impongono il problema della similarità e del contrasto semantici » e « la prosa procede invece essenzialmente per rapporti di contiguità »¹⁶, si può leggere un parallelismo, anche se inconsapevole, nella scelta metrica e in quella stilistica operate nel *M.A.*, ambedue egualmente tributarie di due opposte ma interdipendenti economie: quella che amministra un testo per « concorrenza di entità simultanee » e quella che lo conduce per « concatenazione di entità successive »¹⁷, se si tiene conto del fatto che lo statuto metrico che privilegia il *M.A.* è di non essere poesia come quella che si componeva in quel secolo in ambiente occitanico o siciliano (poiché manca dell'elemento, allora fondamentale, della rima), e di non essere prosa (poiché fu scritto in endecasillabi)¹⁸, vantando però caratteristiche dell'una e dell'altra. È infatti il primo componimento in volgare

¹⁵ La prima osservazione si riferisce al famoso « tintement ovale et doré » della campanella del giardino di *Du côté de chez Swann*; tutti i passi citati si riferiscono a G. Genette, *Métonymie chez Proust ou la naissance du Récit*, in « Poétique », 1970, n. 2, pp. 157 sgg.

¹⁶ *Due aspetti del linguaggio...* cit., p. 45.

¹⁷ *Due aspetti del linguaggio...* cit., p. 25.

¹⁸ Ci si riferisce all'interpretazione metrica del *M.A.* come un componimento in endecasillabi, sfigurati nella loro origine da un invadente interpolatore, come

come spiega il Faral, un'accezione completamente nuova nel Medioevo: mentre gli antichi intendevano innalzare un'idea, conferirle maggior dignità, i teorici del XII e XIII secolo intendono « developper, allonger (un sujet) »²². Parallelamente si evolvono i concetti di attenuazione, diminuzione, che vengono riferiti semplicemente all'accorciamento di un testo.

La tecnica dell'amplificazione, quindi, assume, rispetto alle retoriche antiche, un nuovo rilievo, e, fatto più importante, viene a rivestire un concetto assai diverso, del tutto in linea con l'uso che ne viene fatto nel *M.A.*, attraverso l'*accumulazione* e la *variazione* delle similitudini²³.

Goffredo di Vinosalvo propone tale procedimento di amplificazione e decorazione della materia:

Digressio similiter *ampliat* ed *decorat* materiam. Fit autem digressio duobus modis sed pluribus ex causis. Unus modus digressionis est quando digredimur in materia ad aliam partem materiae; alius modus quando digredimur a materia ad aliud extra materiam. [...] Digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, *quando scilicet inducimus comparationes sive similitudines*, ut eas aptemus materiae²⁴.

La *digressio* si attua dunque con comparazioni e similitudini,

²² *Op. cit.*, p. 61.

²³ Il suggerimento di allungare una materia non era quasi mai disgiunto dall'ammonimento a servirsi delle possibilità di amplificazione per introdurre quanta più possibile varietà nel componimento: Goffredo di Vinosalvo così esortava nella sua *Poetria Nova* (vv. 219 sgg.):

[...] Si facis amplum,
Hoc primo procede gradu: sententia cum sit
Unica, non uno veniat contenta paratu,
Sed variet *vestes et mutatoria sumat*;
Sub verbis aliis praesumpta resume; repone
Pluribus in clausis unum; multiplice forma
Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem.

Questa esortazione alla varietà non riguarda la possibilità di trattare quanti più argomenti possibile, ma quella di dare numerose forme di un'unica materia, esattamente come procede il *M.A.* nell'adozione delle molteplici similitudini, tutte ancelle della medesima situazione: umiltà e dedizione dell'amante che soffre le più svariate pene per colpa dell'alterigia di madonna. Tiranneggiato dai volubili sentimenti dell'amata, il poeta lancia quest'ultima arringa di 334 versi, con la facondia propria delle perorazioni ormai senza appello: numerosissime le immagini, ma sempre medesima la situazione, il segreto di tanta facondia risiede nell'abilità di « variazione » di quest'unico schema.

²⁴ *Documentum de arte versificandi* II.2, 17-21.

e appunto sempre a queste due tecniche ricorre l'autore del *M.A.*, nella lunga descrizione digressiva (che occupa i vv. 90-149), dove compare il consueto corteggio di uno o due paragoni accanto ad ogni particolare della bellezza della donna; o nel passaggio che narra l'influenza esercitata dai dodici segni dello zodiaco sulle rispettive fasi dell'amore tra il poeta e l'amata (v. 155-187), in cui si dice, tra l'altro, che Natura operò in modo che la nascita di madonna avvenisse sotto gli auspici dell'astro massimo: il sole; o nel gruppo di versi 29-47, una sequenza di paragoni tesi tutti a dimostrare unicamente la lealtà del poeta.

La similitudine del *M.A.* non si presenta sempre nella medesima maniera; talora è piuttosto lunga e dettagliata nei particolari, e si svolge secondo il tipo codificato nella *Rhetorica ad Herennium* (IV, 45-48) coll'appellativo di *similitudo per collationem*: si stabilisce un parallelo in piena regola, comparante e comparato costituiscono nella frase membri distinti, il loro legame è evidenziato da determinate espressioni grammaticali (*si - come*); altre volte è asciutta nei particolari, ischeletrita nel concetto di base, secondo la forma di *similitudo per brevitatem* che Goffredo di Vinosalvo preferisce assai al tipo precedente:

Tertius est graduum collatio, facta biformi
 Lege: *vel occulte vel aperte*. Respice quaedam
 Juncta satis lepide; sed quaedam signa revelant
 Nodum juncturae: collatio quae fit aperte
 Se gerit in specie simili, quam signa revelant
 Expresse. Tria sunt haec signa: magis minus aequae.
 Quae fit in occulto, nullo venit indice signo;
Non venit in vultu proprio, sed dissimulato,
 Et quasi non sit ibi collatio, sed *nova quaedam*
Insita mirifice transsumptio, res ubi caute
 Sic sedet in serie quasi sit de themate nata...²⁵

Il momento di passaggio tra queste due forme di comparazione nel *M.A.* forse non a caso si trova proprio nel punto in cui il poeta, al colmo dei suoi elogi alla sua *domina*, si spinge a dichiarare non più la perfezione che ella ha, ma la perfezione che ella è:

E di valor portate mag(g)ior pregio
 che non fa il buon rubin fra l'altre pietre,

²⁵ *Poetria Nova*, vv. 241 sgg.

e di franchezza più che 'l pesce spada [infra li pesci];
 e più d'olor portate infra la gente
 che non ha la pantera infra le bestie,
 e più di grazia non ha il leopardo;
 e de la canoscenza siete chiave,
 e d'altri reg(g)imenti siete fonte,
 sì come il sole è fonte de la luce. [Che vale a dire?]
 (vv. 141-149)²⁶.

La massima *brevitas* è dei vv. 147-148: *chiave* e *fonte*: la similitudine sta per cedere il posto all'emblema, si tratta di vere e proprie metafore, non più di similitudini.

E a questo punto cade la necessità di una precisazione sull'improprietà dell'uso fatto da Spitzer dell'espressione « metafora mista », per il *M.A.*, in casi in cui si sarebbe parlato, forse con maggior proprietà, di « incastro » di due similitudini che si susseguono, in modo che una risulta inglobata nell'altra.

Il problema dei rapporti tra similitudine e metafora sembra restare tuttora aperto: il gran numero di interventi può, grosso modo, essere rappresentato dalle posizioni di Stephan Ullmann da una parte e Albert Henry dall'altra. Entrambe hanno la loro origine o trovano almeno una conferma nelle teorizzazioni delle *artes poeticae*, classiche o medievali, ma vengono presentate come teorie inconciliabili. L'Ullmann pensa ad una parentela assai stretta tra similitudine e metafora, di struttura (sarebbero rispettivamente una « immagine esplicita » e l'altra « immagine implicita ») e addirittura genetica, secondo la definizione di metafora come un « para-

²⁶ Una certa analogia tra il *M.A.* e il *Bestiaire d'amours* di Richart de Fornival (*Li bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li response du bestiaire*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, 1957), soprattutto per la sistematicità con cui si susseguono i paragoni « animaleschi », fece pensare al Grion che il Bestiario di Richart fosse modello diretto del nostro componimento (nella sua introduzione all'edizione del *Diretano Bando* in « Propugnatore », I e II, 1868-1869); questa tesi è stata raccolta, pur con limitazioni, da C. Segre nel suo saggio *Per un'edizione...* (cit., pagg. 3-7), in cui egli avanza l'ipotesi, in base a corrispondenze formali, che modello del *M.A.* sia stato invece *Le Bestiaire d'Amour rimé* (vedi l'edizione a cura di A. Thordstein, Lund-Copenhagen, 1941), derivato a sua volta dal Bestiario di Richart. Interessante in rapporto alla vasta diffusione di quest'ultimo, soprattutto in ambiente toscano, è la recente edizione a cura di R. Crespo di *Una versione pisana del Bestiaire d'Amour*, Universitaire Pers, Leiden, 1972.

gone condensato »²⁷; l'Henry, pur ammettendo che secondo la retorica classica la metafora è una *similitudo brevior*²⁸, si oppone decisamente a tale interpretazione: « La comparaison et la métaphore diffèrent dans leur essence même. La métaphore n'est pas une comparaison elliptique, une variante combinatoire de la comparaison » (p. 59). E ricordando che la retorica classica considerava la comparazione come una maniera di amplificazione vicina alla perifrasi, piuttosto che una vera « figura », conclude che « la seule figure fondamentale est la figure de contiguité: au premier degré, elle se réalise en métonymie ou en synecdoque; au second degré, elle se multiplie et s'épaissit en métaphore » (p. 69)²⁹.

Nell'incastro dei paragoni o agganciate l'una con l'altra, le similitudini del M.A. mettono in consonanza esseri apparentemente dispersi nella natura, ma legati secondo misteriose analogie che, se nella nostra analisi hanno corso solo nello stato del linguaggio poetico, nel medioevo rispondevano a « simpatie » le cui manifestazioni terrene avevano origine astrale; e non del tutto aliena dalle teorie magiche si fa supporre la cultura dell'autore del M.A.³⁰, il quale riferisce agli influssi celesti, che patrocinarono la nascita di madonna, ogni sua perfetta bellezza:

Ch'egli è sentenza de li più intendenti
che la natura non errò in voi [alcuna cosa],
anzi pesò colla bilancia dritta
e tolse di ciascun <de li> alimenti,
quando vi fece a lo 'ncominci(a)mento,
guardando l'anno, il mese e la semana
e 'l giorno e l'ora, il punto e lo quadrante
del più gentil pianeta, cioè il sole... (vv. 155-162)

Pare che la natura, soppesate le possibilità naturali che erano

²⁷ Cfr. S. Ullmann, *Stile e linguaggio*, Firenze, 1968, pp. 237-58.

²⁸ Cfr. A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, 1971, p. 59.

²⁹ Nonostante la dispersione dei comparanti tratti dal mondo delle « nature » tradizionali (animalesche, vegetali, minerali), il poemetto finisce per dare l'illusione di una qualche continuità, ed il testo sembra giustificarsi in nome della sua stessa proliferazione di « argomenti ».

³⁰ I riferimenti del poeta alla scienza magica e astrologica sembrano abbastanza superficiali; egli non ne doveva avere conoscenza approfondita, ma solo l'infarinatura che gli derivava dalla lettura di enciclopedie come quella di Brunetto Latini.

date ad una nascita il più possibile perfetta, avesse deciso che nessun pianeta era degno di esser padrino a madonna se non l'astro per eccellenza, il sole:

Questo mastro pianeta e gli altri sei
han messo in voi tutta la lor possanza
per farvi stella e specchio degli amanti (vv. 185-187).

La donna del *M.A.*, nonostante le numerose caratterizzazioni che riceve dalla dedizione fervida di fantasia del suo amante, resta inalterabilmente indescritta³¹, sempre invocata, mai « apparsa »; benché la sua origine solare la designi come un essere eletto e prediletto dal cielo, è quanto mai lontana da un'altra donna di cui il cielo s'era compiaciuto e la cui nascita era anch'essa avvenuta sotto i migliori auspici planetari: « Questo numero fue amico di lei per dare ad intendere che ne la sua generazione tutti e nove i mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme³² ». Lo dichiara già « in nuce » il raffronto di questi brevi passi: per la donna del *M.A.* il favore degli astri è indice di una perfezione voluta dalla natura « che la natura non errò in voi alcuna cosa, / anzi pesò colla bilancia dritta », per Beatrice la miracolosa armonia dei cieli rivela la sua ragione nel numero nove, triplice eco che rimbalza « da cielo in terra » della perfezione trinitaria³³.

³¹ La rigidità è ciò che distingue il quadro che si fa della donna nella tradizione volgare del sec. XIII: dai siciliani ai « siculo-toscani » gli elementi di descrizione, ripetuti con poche varianti, invece di « rappresentare la donna » la respingono in una vaghezza anonima, le comparazioni (la rosa, il sole, la stella diana, lo smeraldo, la pantera...) la « snaturalizzano » in senso letterale, la respingono in una diversa natura, quella lucente ma immobile del cielo, quella morta dei minerali, dotati solo del linguaggio degli astratti colori e riflessi, quella bloccata nella staticità degli usuali atteggiamenti, ormai banalizzati nella ripetitività della tradizione.

³² *Vita Nuova*, XXIX.

³³ Provvede alla nascita perfetta della donna del *M.A.* una natura che però opera anch'essa per volere divino, come si intravede ai vv. 153-154: « E se fosse natura naturante, cioè Ideo, / non vi fareb(b)e se non come siete dirit(t)amente »: (naturante rimanda al termine *naturans* con cui si designava nella metafisica scolastica il creatore). L'intervento diretto di Dio nella creazione della donna (tema poetico la cui nascita in campo trobadorico si può additare nella canzone di Jaufré Rudel (Lanqan il jorn son lonc en may », ai vv. 36 sgg.: « Dieus que fetz tot quant ve ni vai / E formet sest' amor de lonh... » (cito dall'edizione Jeanroy, *Les Chansons*

La donna del nostro poeta è solo una delle donne che, nel rispetto della tradizione trobadorica, irradiano ogni loro influenza all'interno della sfera « naturale »: tipico è l'atteggiamento del poeta che si pone sempre al di sotto della sua *domina*, tipici gli

de Jaufré Rudel, Paris, 1924²), è uno dei temi che ricorrono con frequenza nelle rime di un poeta siciliano anonimo, inventariato dal Panvini (*Le rime della scuola siciliana*, Firenze, 1962) con il numero XLIV:

sovramaravigliosa
t'ave Dio criato:
di neve fece massa
per fare tua figura (XLIV, 37, vv. 25-28).

Donzella gaia e saggia e canoscente,
in cui dimora tuttora ed avanza
bontate e senno e valore valente
e bieltà tanta, ch'io credo in certanza
che Dio co le sue mani propriamente
formasse voi d'angelica sembianza (XLIV, 66, vv. 1-6).

Il concetto che Dio diede prova della sua perfezione nelle bellezze della donna è anche nella poesia siculo-toscana, ma si tratta però sempre di un Dio creatore che non ha ancora lo scopo (come non ce l'ha nel *M.A.*) di innalzare spiritualmente a sé l'amante attraverso la bellezza della donna. Quello che può invece costituire un elemento discriminante tra la poesia dello Stilnovo (e non tutta) e la tradizione precedente, sono già gli *effetti* che muovono dall'amore che la donna suscita: se tra i siciliani gli effetti sono sempre nell'ordine della sfera « naturale », morali: suscita dolcezza e dà appagamento anche solo di un sorriso, dopo il dolore,

e poi con dolce riso
quando voi mi sguardate,
così m'aluminate,
che mi torna in dolzore
lo mal ch'agio d'amore (Anonimo, XLIV, 35, vv. 40-44).

e impone l'osservanza delle virtù (e in questa prospettiva vanno inquadrare le assai numerose professioni di fedeltà e lealtà di « buon amante sincero » del poeta del *M.A.*), è soltanto attraverso la via della delusione guitoniana che si fa strada la ricerca di effetti che siano ben diversi dal raggiungimento delle effimere gioie d'amore:

Nome ave Amore:
ahì Deo, ch'è falso nomo,
per ingegnare l'omo
che l'effetto di lui cred'amoroso! (vv. 17-20).

Principio de l'efetto
suo, che saver mi tolle
e me fa tutto folle,
smarruto e tracoitato malamente... (vv. 33-36).

(Canzone « Ahì Deo, che dolorosa », *Poeti del Duecento cit.*, p. 193). Charles

effetti salutiferi o mortali che la sua benignità o la sua alterigia di volta in volta provocano all'amante:

Piacciavi pur ch'io dea morire a torto;
or vi pensate ben se v'è onore
a darmi morte, poi m'avete preso [a tradimento] (vv. 2-4).

così, credendo di voi prender gioia,
mi veg(g)io preso ed ingannato e morto (vv. 18-19).

Non credo certo che voi m'aucidiate;
ma mi farete tanto tormentare,
che minor male mi saria la morte (vv. 51-53).

Ch'i' son venuto a tal come lo 'nfermo
che non sa del viver né del morire,
ma per sapere la certanza dritta
si fa aportar la calandrice inanzi:
e se lo guarda, sa ch'ei dee campire;
e se non, sa certo ch'ei dee morire... (vv. 281-285)

Così mi siete a dritta simiglianza:
che se mi risguardate dando ispeme,
sarag(g)io certo poi d'uscir di pene
e di venire al ben ch'ag(g)io aspettato,
sì com' lo marinaro vène a porto... (vv. 289-293)

e se non mi sguardate con pietanza,
non porria(nmi) scampar di mala morte
[tutti] li miglior [medici] di Salerno in midicina (vv. 299-301).

Ma non fuora dunqua gran malaventura
e smisurato male e gran peccato
se mi uccidete, poi che tanto v'amo? (vv. 316-318)

sono solo alcuni dei numerosi esempi che si possono dare delle perorazioni del poeta che si vede ridotto in punto di morte a causa

S. Singleton (in *Saggio sulla Vita Nuova*, Bologna, 1968, p.133) nota come neppure Guido Cavalcanti avesse compiuto quel passo decisivo che solo con Dante mostrerà gli *effetti spirituali* dell'amore suscitato dalla donna che, originato dal cielo, al cielo trova la sua meta. « Nel lodare la sua donna come miracolo disceso dal cielo, il primo amico di Dante aveva seguito naturalmente le orme del Guinizelli. Per quanto riguardava invece la messa a fuoco degli effetti d'amore, egli preferì mantenerlo entro confini naturali come aveva sempre fatto la tradizione trobadorica ».

dell'orgoglio della donna ³⁴; anche nella descrizione delle sue grazie (che segue canonicamente la regola medioevale di partire dal capo scendendo a mano a mano, e di presentare prima le caratteristiche fisiche e poi quelle morali ³⁵, ogni elemento è incorniciato da un paragone che esprime parallelamente e in antitesi la pena o addirittura la minaccia di morte che provoca con il suo influsso funesto:

Ché li cavelli vostri son più biondi
 che fila d'auro o che fior d'aulentino,
e son le funi che m' tignon 'lacciato;
 igli occhi, belli come di girfalco,
ma son di bavalischio, per sembianza,
 che saetta il veleno con lo sguardo;
 i cigli bruni e [sottili] avolti in forma d'arco
 mi saettano al cor d'una saetta;
 la bocca, piccioletta e colorita,
 vermiglia come rosa di giardino,
 piagente ed amorosa per basciare.
 E bello saccio, ch'i' l'ag(g)io provato
 una fiata, vostra gran merzede;
 ma quella mi fu lancia di Pelùs
 ch'avèa tal vertù nel suo ferire,
 ch'al primo colpo dava pene e morte,

³⁴ Attorno a quest'idea cardinale per il *M.A.*, l'amore causa egualmente di morte come di salvezza, si raccolgono, in maniera più o meno esplicita, parecchi dei paragoni: tributarie dell'aspetto feroce di Amore sono le seguenti similitudini: l'uccellatore, il pesce (vertono sull'idea della cattura e della conseguente morte), l'uccello bianco, il gorgo, l'ermellino, l'albero eccessivamente carico, il bavalischio, la lancia di Pelùs (che prima dà morte e poi salvezza), la serenella, il serpente fregiato, il pellicano (che anch'esso prima dà morte e poi salvezza), l'albero ranno, il cecer, lo 'nchiario, la calandrice (anch'essa nunzio di morte ma anche di salvezza), Nadrino e Caedino. Tributarie dell'idea di salvezza: l'aguglia e l'unicorno (inglobate anche queste in un'implicita antitesi: sia l'una che l'altro sono generalmente crudeli), la Cors di Riso (o fons di riso?), il leone che risuscita i leoncini, il negromante, la fenice, il marinaio.

³⁵ Vv. 90-140: le caratteristiche fisiche, vv. 141-149: le caratteristiche morali. Matteo di Vendôme (*Ars versificatoria*, § 74, p. 135 del testo di Faral: « Et notandum quod cujuslibet personae duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior, intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, ... et cetera epitheta interioris hominis, scilicet animae, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur »).

e al secondo vita ed allegrezza:
 così mi die' quel bascio mal di morte,
 ma se n'avesse un altro, ben guerira.

e 'l bel cantare m'ha conquiso e morto
 a simiglianza de la serenella
 che uccide 'l marinar col suo bel canto (vv. 90-113).

È l'antitesi che sta alle fondamenta dell'amor cortese: la bellezza della donna, il suo sorriso, il saluto, muovono ad un tempo in opposte direzioni il destino dell'amante: verso la « salute » e verso la morte; nello stilnovo, mezzo per entrambe è una sorta di incantamento che muove dalle angeliche fattezze, mentre qui non si avverte l'« aura » di rapimento stilnovistica; per descrivere le grazie ferali di madonna l'autore si serve dei mezzi comuni alla lirica siciliana e siculo-toscana: paragoni, antitesi, il cui colmo viene espresso nel nome dell'amata, accompagnato da una sorta di *interpretatio nominis*:

Il vostro nome, ch'è chiamato dea,
 saria mai sempre chiamato Giudea,
 a simiglianza di Giuda giudeo
 che tradì Gesù Cristo per un bascio (vv. 319-321).

L'*oppositio* è implicita nel nome stesso della donna: dea è chiamata, ma il suo orgoglio le darà un nome antitetico: Giudea, come colui che tradì Cristo; eppure anche in questo secondo nome si può leggere³⁶, forse non arbitrariamente, una nuova conferma all'origine di madonna: nel gruppo dei quattro versi, nei due centrali si leggono le parole in chiave: « Giudea a simiglianza di Giuda giudeo »: si tolga la particella comune (*giu-*): affiora, forse coscientemente crittografata, una nuova definizione di madonna: *dea da deo*, in cui è spiegata la sua origine e la sua essenza.

Nonostante i numerosi raffronti tra le scelte retoriche del M.A.

³⁶ Si tratta di un procedimento simile a quello usato da Guittone nella canzone citata poco fa dove « ricorre il motivo tradizionale del nome dato ad Amore per "falsa simiglianza" (A. Menichetti, in Chiaro Davanzati, *Rime*, Bologna, 1965, p. 73): « Nome ave Amore: / Ahi Deo, ch'è falso nomo, / per ingegnare l'omo / ... / Amore quanto a morte vale a dire » (vv. 17-18). Anche questa famosa *interpretatio nominis* procede dalla medesima antitesi.

e alcuni dettami delle *artes poeticae* non si vuole affatto continuare a definire questo componimento come un repertorio di luoghi comuni ad uso dei poeti dell'epoca. Non v'è, nella letteratura in volgare precedente, una casella dove si inserisca il *M.A.* tra componimenti del suo genere; anche interpretato come epistola d'amore, rappresenta comunque un caso a parte. L'*horror vacui* che fa incastonare paragoni in ogni possibile spazio bianco, adempie ad una funzione prettamente decorativa; la similitudine avvolge il pensiero delle sue multiformi immagini: forma dopo forma, crea un reticolo di figure talune dolci come il delfino e il pappagallo amici dei bambini, talune sublimi come l'ermellino che si lascia condurre a morte piuttosto che rinunciare alla sua bianchezza, talune funeste come la sirena che uccide il marinaio o il serpente dalla pelle fregiata come un'accurata pittura, che uccide chi lo guarda tanto sono velenosi i suoi colori, o la calandra che volge il capo via dal malato segnando la sua fine; come una pianta parassita la similitudine estende tanto il suo fitto fogliame da diventare protagonista del *M.A.* e dar l'impressione non di nascere soggetta al discorso d'amore, ma di diventarne essa la matrice.

La scelta dell'abbandono della rima, la conoscenza, benché non specialistica, di questioni magiche ed astrologiche, la vasta letteratura che s'intravede dalle metafore disparate e insolite, indicano nell'autore del *M.A.* un uomo colto, che si serve di similitudini e metafore nella linea dei « siculo-toscani », in maniera puramente letteraria e decorativa (il progressivo disseccarsi dei particolari delle « nature » delle bestie, delle piante e delle pietre, è un indice del fatto che la funzione allegorica e morale dei paragoni è spenta; resta, semmai, una sfumatura di accento gnomico a conclusione del poemetto: « Chi vuole amare, li convien tremare... »).

Senza la rigidità di un rimatore « professionale », come poteva essere in alcuni casi Brunetto Latini, o di un maestro di retorica che componeva per gli scolari il suo manuale, l'autore del *M.A.* sembra dilettarsi mentre scrive; per questo, forse, nonostante il tono tragico e le tinte fosche, di tanto in tanto affiora un'espressione che sa di un sorriso.

Il diletto che egli provò nel raccogliere i più vari e disparati elementi del mondo fu proprio, al contrario di quel che riteneva

Spitzer, un diletto puramente « letterario », e ciò non significa che l'universo tematico delle sue risorse poetiche fosse circoscritto in uno spazio limitato, ma al contrario che l'accogliere come disponibilità unicamente « letteraria » il repertorio delle similitudini che nei bestiari non amorosi avevano ancora un « senso » morale o moralistico, gli offriva un mondo in cui non vi erano tanto inde-ro-gabili confini quanto in quello fisico e « reale »:

E se potesse avere una barchetta,
tal com' fu quella che donò Merlino
a la valente donna d'Avalona,
ch'andassi senza remi e senza vela
altressi ben per terra com' per aqua (vv. 212-216)³⁷;

(quanto di meno banalmente « reale » e di più velatamente « letterario » vi potrebbe essere di questa barchetta che esce dal più magico dei paesaggi, quello del ciclo arturiano, e che per sua stessa natura (naviga senza remi e senza vela, per terra e per acqua!) sembra essere metafora dell'immaginazione?)

poi int'rerei con voi in quella barchetta
e mai non finirei d'andar per mare,
infin ch'i' mi vedrei oltre quel braccio
che fie chiamato il braccio di Saufi [per tutta gente],
c'ha scritto in su la man: « Nimo ci passi »,
per ciò che [di qua] mai non torna chi [di] là passa;
poi mi starei sicur senza rancura
in gioco ed in sollazzo disiato (vv. 226-233).

Questa barchetta non può trovare ostacolo « reale » dove si impongono perentori i confini del mondo, ma proprio da lì comincia la sua navigazione più serena e beata.

³⁷ Negli stessi anni in cui si può supporre composto il *M.A.* anche Dante esprimeva il desiderio di entrare assieme ai suoi amici in una barchetta incantata:

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vasel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio,
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento...

L'analogia con la barchetta del *M.A.* sembra davvero pertinente, tanto più che questa barchetta non era assunta a vero e proprio luogo comune.

Si potrebbero narrare le meraviglie fantastiche del *M.A.* cadenzando tale fiaba delle lucenti osservazioni che Cristina Campo applica alla selva di disegni di animali e piante o alle geometriche decorazioni dei tappeti orientali³⁸: lo stesso succedersi di figure e figure, una dietro l'altra, l'una dentro all'altra; solo differenzia radicalmente il *M.A.* la mancanza di spessore simbolico: la profondità dei riti religiosi, delle liturgie orientali, si nasconde dietro le geometrie astrali del tappeto musulmano, quando invece nel *M.A.* si prescinde da qualunque profonda religiosità, e l'incanto degli astri irraggia su madonna da una lontananza così rarefatta che solo un ultimo bagliore la raggiunge. Gli studi di astrologia e storia naturale che incantavano qualche saggio come Michele Scoto alla curia di Federico II, sono divenuti brandelli di immagini e di concetti che incoronano la figura di una donna le cui caratteristiche fisiognomiche nulla dicono della sua realtà, ma rispondono unicamente ai canoni di una bellezza dispersa nei particolari, come nella tradizione lirica occitanica.

MANUELA ALLEGRETTO
Padova

³⁸ Cristina Campo, *Il flauto e il tappeto*, Milano, 1971, dal cui cap. II ho tratto l'*exergo* del saggio, e da cui traggio ancora questo passo: « Ci rivelano gli incantevoli libri [che spiegano l'arte di tessitura dei tappeti] ciò che ci sembrava di sapere da sempre, perché nessuna cosa che non possa leggersi in molti modi, può affascinare per più di un tempo assai breve e il tappeto orientale è uno dei pochi oggetti insieme con i quali (secondo una celebre definizione della grande arte) si potrebbe restare chiusi in un carcere per molti anni senza impazzire — ci rivelano cioè che il tappeto è un linguaggio e che, possedendone la scienza, si può leggere un « bukara » come un risplendente sanguigno poema ». Con questo non si intende significare che il *M.A.* condivide con il tappeto orientale una capacità di incanto che ha la medesima origine, poiché quella sorta di « fascinazione » che suscita il *M.A.* gli proviene non dalla profondità delle allusioni, ma dalla varietà degli intrecci, dalla molteplicità delle immagini e dei colori. La stilizzazione dei disegni, caratteristica visibilissima delle astratte figure dei tappeti, non è del tutto estranea all'insistente decorare del *M.A.*; se però nel tappeto musulmano nasce dal divieto ch'è fatto di rappresentare la figura umana, nel nostro poemetto nasce da una diffusa indifferenza per il « significato » di quelle misteriose « nature » animali e vegetali.