

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

**«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 quinarî-quaternarî e settenarî, 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 romanzeschi*, 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 carnale 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. Vuole ritenere 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 prosieguo della successione di segni descrive invece, in sincronia, le 'coniunzioni' 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 lupo 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, dēa, 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 rispondenze 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 ritratta in forma palinodica 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 disposixicione de la figura de l'amore e de tute le soe parte sì come porai entendre e per la figura vedere. Ovra 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 «strategema ecfrastico 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.

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 Valese (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)