

Saggi

La metafora nautica nella poesia duecentesca e nel primo Dante*

di Alessandro Boccia

La metafora nautica è pressoché assente dall'opera giovanile dantesca. Immagini marine e di navigazione compaiono solo nel sonetto galante *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, calato in una rara atmosfera arturiana¹. Qui si osserva, conclusa e senza incrinature, la fusione di ideologia amicale e poetica, di cui il «vasel» costituisce il referente sensibile, allusivo ad «ambages pulcerrimae» riservate ad una cerchia eletta. La concordia dei desideri è l'elemento fondamentale, secondo la celeberrima formula ciceroniana:

Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensio, qua quidem haud scio an, excepta sapientia, nihil melius homini sit a dis immortalibus datum².

Nel sonetto la «consensio divinarum humanarumque rerum» è la condizione che garantisce la tranquillità della navigazione. Sullo sfondo di questa visione di raffinata cortesia, il mondo dei contrasti di parte e delle discordie, la «tempesta» della vita civile, pur esclusa dalla rappresentazione, preme sul piccolo gruppo di sodali. In Cicerone condizione fondante dell'amicizia è la virtù:

Divitias alii praeponunt, bonam alii valetudinem, alii potentiam, alii honores, multi etiam voluptates. Beluarum hoc quidem extreum, illa autem superiora caduca et incerta, posita non tam in consiliis nostris quam in fortunae temeritate. Qui au-

* Questo articolo nasce come capitolo introduttivo a un lavoro più ampio, compiuto presso l'Università per Stranieri di Siena sotto la guida del prof. Claudio Ciociola, e avente come oggetto *La metafora nautica nella «Commedia» di Dante*. Lì veniva sperimentata (come strumento critico) una nozione di "metafora nautica" largamente eccedente la definizione retorica (per la quale si veda almeno E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern 1948; trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 147-50); rinunciamo a riprodurre qui le argomentazioni svolte altrove a sostegno della nostra impostazione di ricerca, ritenendo che il presente contributo possa rendere conto del senso di questo tentativo.

1. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1946 («Nuova Universale Einaudi», 64), pp. 35-6 (d'ora in poi: *Rime*).

2. «L'amicizia, difatti, è niente altro se non un perfetto accordo nelle cose divine e umane, unito con un sentimento di benevolenza e di affetto; e di essa certo non so se, eccettuata la sapienza, dagli dei sia stata data all'uomo cosa migliore»; cfr. Cicerone, *Lael.*, 20 (trad. it. di C. Saggio, Rizzoli, Milano 1998, pp. 93-5).

tem in virtute sumnum bonum ponunt, praeclare illi quidem, sed haec ipsa virtus amicitiam et gignit et continet nec sine virtute amicitia esse ullo pacto potest³.

I valori sociali, in Cicerone esposti alla «temeritas fortunae», si mostrano soggetti a «fortuna o altro tempo rivo»⁴ di discordi voleri nella figurazione dantesca, e si contrappongono così ai valori della microsocietà di coloro che «sempre ragionan d'amore»⁵.

Siamo qui alla preistoria del motivo della metafora nautica in Dante. Una osservazione va fatta innanzitutto: l'assenza (o l'estrema rarità, se il sonetto di Merlino va segnato nel computo delle occorrenze) di tale motivo nella prima (e fondamentale) fase dell'opera poetica dantesca non sembra da ascriversi al caso, quanto ad una scelta precisa da parte dell'autore.

La poesia duecentesca è interamente percorsa da immagini di tipo marinario: vere e proprie metafore nautiche, o ampi scorci descrittivi, nei quali il mare ha spesso il ruolo di un attore nella vicenda (di solito amorosa) che viene narrata.

Il modello è siciliano. In *Amore, in cui disio ed ho speranza* così si esprime Pier della Vigna:

Com'om ch'è in mare ed ha spene di gire,
e quando vede il tempo, ed ello spanna,
e già mai la speranza no lo 'nganna,
così facc'io, madonna, in voi venire.
[...]
Sì bel parlante, donna, con voi fora,
e direi como v'amai lungiamente,
più ca Piramo Tisbia dolzemente,
ed amerag[g]lio infinch'eo vivo ancora⁶.

Questi versi coniugano due elementi che rimarranno a lungo legati: l'uso della metafora nautica per indicare la (più o meno) tempestosa passione dell'amante per l'amata, e il ricorso ad immagini attinte al repertorio ovidiano. Un poco più avanti (vv. 29-32) troviamo altri due tratti fondamentali, destinati a esercitare il loro influsso lungo tutto il corso della tradizione, il riferimento al sintagma ciceroniano «vela pandere», con il poeta stesso rappresentato in forma di

3. «Alcuni le antepongono la ricchezza, altri la buona salute, altri la potenza, altri gli onori, molti anche i poteri. Questa ultima cosa è propria delle bestie, le altre poi sono passeggerie e incerte, poiché non tanto dipendono dal nostro senno, quanto dal capriccio della fortuna. Quelli poi che pongono il bene supremo nella virtù, fanno sì benissimo, però questa virtù stessa genera e mantiene l'amicizia, né l'amicizia senza la virtù in alcun modo può esserci», *ibid.* trad. it. cit.

4. *Rime*, p. 35, v. 5.

5. Ivi, p. 36, v. 12.

6. Vv. 5-9 e 13-6, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960 («La letteratura italiana – Storia e testi», 2), vol. I, p. 121 (d'ora in poi: PD).

una nave, che solca il mare amoro (e poetico), e il suo approdo nel porto della contemplazione dell'amata:

e guardo tempo che sia a piacimento
e spanda le mie vele inver' voi, rosa,
e prendo porto là ove si riposa
lo mio core a l[o] vostro insegnamento⁷.

Queste prime attestazioni presentano elementi realistici, che in seguito tenderanno a rarefarsi. Notiamo l'uso del termine tecnico «spannare»; in Giacomo da Lentini la similitudine io-nave viene risolta, attraverso l'inserzione nel testo di elementi realistici propri della navigazione, in una rappresentazione narrativa delle dinamiche psicologiche:

Lo vostr'amor che m'ave
in mare tempestoso,
è sì como la nave
c'a la fortuna getta ogni pesanti,
e campan per lo getto
di loco periglioso.
Similemente eo getto
a voi, bella, li mei sospiri e panti:
ché, s'eo no li gittasse,
parria che soffondasse
(e bene soffondara)
lo cor, tanto gravara – in suo disio;
ché tanto frange a terra
tempesta, che s'aterra;
ed eo così rinfrango:
quando sospiro e piango, – posar crio⁸.

Come l'equipaggio alleggerisce la nave del carico, in caso di tempesta, così il poeta preso d'amore emette i dolorosi lamenti che ne gravano l'animo; in rapida successione lo sconvolgimento amoro viene poi assimilato al frangersi dell'onda, che placa così il suo impeto e «atterra», cioè ritorna piana, si spande. In Ruggerone da Palermo questo riferimento all'aspetto pratico della navigazione assume andamento gnomico:

[quando siamo presi dalla passione d'amore] Così dovemo fare
come il buon marinaro,
che corre tempo amaro
e per affanno già non s'abbandona:

7. Cfr. PD, vol. I, p. 122; per «vela pandere» cfr. Cicerone, *Tusc.*, 4, 9.

8. *Madonna, dir vo voglio*, vv. 49-64, in PD, vol. I, p. 53. L'immagine ritorna in Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, vv. 43-56, ivi, pp. 135-6.

pria s'adastia al ben fare,
ancor che li sia caro⁹.

La variante che lega la navigazione al pericolo del naufragio e della morte è presente in Stefano Protonotaro, il quale, per i remi fattisi «ale», si mostra debitore di Virgilio¹⁰:

O Deo, che forte visco
mi par che sii' apreso a le mie ale,
che viver né morire non mi vale:
com'om che 'n mare si vede perire,
e camperia, potesse in terra gire¹¹.

Condizione del naufragio, causa del tormento amoro so, è aver fallito la via del porto, cui faceva riferimento il passo di Pier della Vigna prima citato. Questo aspetto è in *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* di Guido delle Colonne:

peccato faria s'ella mi lassasse
esser sì fortemente condempnato,
cad eo no mi trovo aiuto
né chi mi dar conforto,
und'eo sono ismarruto
e venuto – ne sono a male porto¹².

Troviamo infine nell'ambito siciliano il mare come elemento avventuroso e fantastico, la cui presenza permette al rimatore di ambientare la vicenda amorosa su uno sfondo erotico e drammatico, come nella canzone di crociata di Rinaldo d'Aquino, *Già mai non mi conforto*:

Già mai non mi conforto
né mi voglio ralegrare.
Le navi son giute a porto
e [or] vogliono col<l>are.
Vassene lo più gente
in terra d'oltramare
ed io, lassa dolente
como degio fare?¹³

9. *Ben mi degio allegrare*, vv. 31-6, in B. Panvini, *Poeti italiani della corte di Federico II*, Liguori, Napoli 1994², p. 236.

10. Cfr. Virgilio, *Aen.*, 3, 520.

11. *Assai mi placeria*, vv. 48-52, in PD, vol. I, p. 139.

12. Cfr. vv. 15-20, ivi, p. 102.

13. Vv. 1-8, in B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, Olschki, Firenze 1962-1964 («Biblioteca dell'*Archivum Romanicum*. Ser. I. Storia, letteratura, paleografia», 65 e 72), vol. I, pp. 105-6.

Dall'estuario siciliano la metafora nautica si diffonde in ogni insenatura della poesia duecentesca. Oltre alla poesia d'argomento amoroso, l'accolgono quella didascalica, quella d'intonazione religiosa, laudi e canti mariani, quella moraleggianti o di semplice intrattenimento. È accertabile tra l'altro in Bonagiunta, Chiaro Davanzati, Monte Andrea, Meo Abbracciavacca, Panuccio del Bagno, Neri de' Visdomini, Megliore degli Abati, per citare solo alcuni nomi, che si sommano ad un numero considerevole di testi giuntici anonimi, ma appartenenti al medesimo ambito di poesia laica e borghese a cavallo del XIII secolo¹⁴. In questi ricorrono, variamente declinati, tutti gli aspetti già visti nei siciliani, con alcuni svolgimenti, connessi in qualche caso con l'irrigidimento in formulazione del repertorio siciliano. Una vera e propria formula diventa l'immagine del «porto» come metafora del compimento del desiderio amoroso. Scrive Bonagiunta:

Eo, disiendo, pensaimi morire:
ventura m'ha condutto a sì bon porto,
che tute le mie pene in gioi' rifresca¹⁵.

E ancora:

Mercé, per Deo, non vi placia ch'i' pèra,
per soferenza tosto aspetto porto:
per lunga pena 'l mi' cor non si muta¹⁶.

In Chiaro il motivo proliferante della «tempesta» (solo scarsamente rappresentato dai Siciliani), sottoposto alla tensione nello stesso tempo della *variatio* e dell'accumulo, dà luogo all'intera canzone *Quando lo mar tempesta*¹⁷. È proprio Chiaro l'esponente più significativo di questo gruppo di poeti, che adornano con la metafora nautica una situazione psicologica non suscettibile di svolgimento interno, né di aperture narrative, ma quasi in tutto schiacciata sulla vicenda ciclica (e ripetitiva) delle onde, con il loro levarsi e frangersi, nell'ambiguità della navigazione tempestosa e del fatidico arrivo nel «porto». Non biso-

14. Abbiamo considerato almeno 281 contesti significativi in cui compaiono il tema nautico e le metafore ad esso collegate nella poesia duecentesca; dalle 20 occorrenze registrabili nella scuola siciliana, passiamo alle 37 del solo Jacopone da Todi – che salgono a 98 se consideriamo anche quelle presenti in altri testi d'ispirazione religiosa (tra le quali le 14 di Bonvesin da la Riva, con significativo svolgimento in senso diegetico del tema) –, alle 15 nella poesia didattica e giullaresca, alle 67 rilevabili nei siculo-toscani e in Guittone, a fronte delle sole 4 occorrenze della poesia di scuola stilnovistica. Le presenze residue del tema e delle immagini marine si riscontrano in quella vasta produzione in rima d'area centro-settentrionale, che definiremmo cumulativamente, più che “cortese”, “comunale” e “borghese”, a conferma del carattere di rappresentazione collettiva che tali immagini hanno nella cultura duecentesca.

15. B. Orbicciani, son. 2, *Dev'omo a la fortuna con coragio*, vv. 12-4, in *Rimatori siculo-toscani del Duecento. Pistoiesi, Lucchesi, Pisani*, a cura di G. Zaccagnini, A. Parducci, Laterza, Bari 1915, p. 80.

16. B. Orbicciani, son. 3, *Feruto sono e chi di me è ferente*, vv. 12-4, ivi, p. 80.

17. Cfr. PD, vol. I, pp. 417-9.

gna tuttavia pensare ad un semplice esercizio nominalistico, proprio per il circolare del motivo e il suo diffondersi anche al di fuori dei più o meno sottili maineristi alla Davanzati, con occasionale accentuazione del lato sventurato e nero della navigazione. Rare suggestioni mitiche intarsiano queste occorrenze, come in questi versi di Guglielmo Beroardi:

Condutto – l'Amor m'ave
in sospiri ed in pianto;
di gioi afranto – sono miso in pene;
son rotto – como nave
che père per lo canto,
che fanno tanto – dolze le serene:
lo marinaio s'obbria,
che tene per tal via
che perir lo convene¹⁸.

Ma il tono nero e disavventurato di cui si diceva si trova in alcuni versi di Neri de' Visdomini, in cui il motivo del naufragio esistenziale viene scandito con ossessiva insistenza:

Convene che lo core
pera per abundanza
c'a 'n sè di gran dolore
e di fera pesanza:
chè la cieca ventura,
anzi disaventura,
gra[n] tristanza m'à porto
e condotto in tal porto
dov'ò gran malenanza;
pericolo d'er<r>anza
àmi, lasso, donato,
àmi menato – ove tut<t>'ò contraro¹⁹.

E con espressione egualmente pregnante, ma intrisa di maggior patetismo:

Ai Deo! crudel pec<c>ato!
perchè m'à a tal condotto,
che son rimaso rotto
più che nave in tempest'a la mia vita²⁰.

La figura che in questo contesto cronologico appare più rilevante, come in assoluto, così anche per il discorso che andiamo facendo, vero raccoglitore delle

^{18.} G. Beroardi, *Rime. Due canzoni*, vv. 25-33, in *Poeti fiorentini del Duecento*, ed. critica con intr. e commento a cura di F. Catenazzi, Morcelliana, Brescia 1977, p. 93.

^{19.} *Oi lasso doloroso*, vv. 5-16, in Panvini, *Le rime*, cit., vol. I, p. 252.

^{20.} *Crudele affanno e perta*, vv. 13-6, ivi, p. 448.

diverse tendenze in atto nella cultura letteraria duecentesca, è però quella di Guittone.

Guittone, alla sorgente dell'eclettico manierismo dei cosiddetti siculo-toscani, è consapevole delle possibilità drammatiche insite nella metafora nautica, nella rappresentazione della psicologia amorosa e delle sue alterne vicende; ne coglie altresì il valore espressivo in rapporto a quel senso autentico di smarrimento esistenziale che percorre la cultura del suo tempo. Nasce così nei suoi versi quella lettura morale della metafora, che non sarà certo priva di conseguenze per Dante:

Ma chi cantare vole e valer bene,
in suo legno a nochier Diritto pone
e orrato Saver mette al timone,
Dio fa sua stella, e 'n ver Lausor sua spene²¹.

Emerge, nel fervore della conversione religiosa, una rappresentazione drammatica e lacerata dell'io, piegato dalla constatazione della vacuità delle cure mondane, dell'abisso soggiacente ad un'intera cultura (ancora lontana dall'epicentro, rinascimentale, della propria crisi):

Ov'è solazo in corte,
u' poso in zambra, u' loco, u' condizione,
ove, quando stagione,
dove puro piacer paresse un punto?
Legno quasi digiunto
è nostro core in mar d'ognе tempesta,
ove pur fugge porto e chere scoglia,
e di correr ver morte ora non resta²².

Da questo quadro, pur sommario, della produzione lirica duecentesca emergono tendenze e caratteri, che vengono assunti e utilizzati ai propri fini dagli altri filoni della scrittura in versi di questo stesso periodo. Il risultato più notevole di questa assimilazione, ai fini della nostra indagine, si riscontra in Jacopone da Todi. Avviene nella sua opera il processo inverso rispetto a quello che, con ogni verosimiglianza, ha condotto alla nascita della prima poesia europea: motivi e metafore derivate dalla tradizione lirica sono volte a rappresentare la

21. *Ora parrà s'eo saverò cantare*, vv. 16-20, in PD, vol. I, p. 214; per il rapporto tra questi versi e *If*, II 7-9 cfr. T. Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Borighieri, Torino 1993, p. 104. Per la rilevanza dell'uso della metafora nautica nella stessa canzone, anche per i successivi sviluppi danteschi, cfr. quanto affermato ivi, p. 92: «nella famosa lirica della conversione, *Ora parrà s'eo saverò cantare*, Guittone rifiuta l'equazione trobadorica di poetare e amare; sostiene che Dio è la sola vera fonte d'ispirazione e, usando la metafora della poesia come nave, così familiare ai lettori della *Commedia*, consiglia al poeta di fare di Dio "sua stella"».

22. *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari 1940, p. 85, *O cari fratri mei, con malamente*, vv. 62-9.

sfera del sacro, con le sue diverse implicazioni e dilemmi sullo sfondo della vita comunale. La complessità dell'opera di Jacopone viene aumentata, certo, dalla simultanea interferenza, in questa dinamica, del ritornare e dell'emergere di tratti schiettamente attinti alle stesse fonti liturgiche e patristiche che la originano e la nutrono; ma è proprio il riferimento continuo alla coeva esperienza lirica che rende la poesia jacponica una sorta di feroce contrappunto ai sogni di cortese serenità ingeneratisi nei rimatori della sua generazione, quelle stesse illusioni e aspirazioni che si troverà a stigmatizzare Guittone dopo l'esperienza della conversione.

Questi tratti sono perfettamente riscontrabili nella impressionante scena di giudizio costituita dalla ballata *O corpo enfracedato – eo so l'alma dolente*. La vicenda è strutturata in forma drammatica: l'anima va a riprendersi il corpo alla fine dei tempi e intreccia con questo un cupo dialogo. Al momento di descrivere l'entità delle pene infernali, viene evocato il mare come (non esauriente) termine di comparazione. È notevole che questo mare sia d'inchiostro:

[parla l'anima] Quiste so le demonia, con chi t' è opo avetare;
non t' è opo far istoria: che te oporà portare,
non me trovo en memoria de poterlo narrare:
si ententa fosse el mare, non ne seria pontato²³.

Gioca qui un ruolo essenziale la tensione agonistica tra la memoria, direttamente evocata, e il libro, termine la cui presenza rimane implicita, ma evocata in modo diretto appunto dal riferimento all'inchiostro. Nel seguito la metafora nautica viene impiegata in quel contesto colto e razionalistico in cui nascono le dispute sulla natura di Amore, con tanto di *auctoritates* esibite con violento effetto antifrástico e satirico:

[parla il corpo] Unquanco Galieno, Avicenna, Ipocrate
non sapper lo conveno de mei enfermetate;
tutte ensemble iongono e sommese adirate:
sento tal tempestate, che non vorria esser nato²⁴.

La «tempesta» cara al repertorio dei lirici si converte nel violento spasimo del corpo martoriato dal disfacimento e dalla separazione dal suo stesso principio vitale, mentre inefficace si rivela il «natural dimostramento» di fronte ai destini estremi della materia. Onnipresente in Jacopone è poi il motivo del «porto», inteso però come approdo ultraterreno, e comunque risultato finale del processo della vita, dunque buono o cattivo. Di fronte al dramma della morte di Cristo, il mare è ormai esplicitamente il mare della vita, il mondo terreno segnato dall'imperfezione e dal caos. Così una donna del popolo cerca di confortare la Madon-

23. Jacopone da Todi, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. Ageno, Le Monnier, Firenze 1953, lauda 15, p. 53, vv. 11-4.

24. Ivi, p. 54, vv. 23-6.

na che si strugge per la morte del Figlio (ma il contesto narrativo della lauda, nonostante l'elevatezza tragica del contenuto, umanizza al massimo tutti gli attori, nella percezione acuta di un male storico e tangibile, di un'attività precisa e individuata, e tanto più intollerabile, nel compiere il male):

Sorella, lunga fuga vorri' fare
acçò ke non avissi afflictione,
ka questo mondo è como lo mare
pleno d'angussa e de confusione.
Mèrete co la gente conversare
e·ddare bono exemplo a le persone²⁵.

Nell'umiltà e nell'accoglimento della sofferenza si trova scampo nella pericolosa navigazione mondana. Ma non solo nell'abbandono alla volontà di Dio si compie la traversata mortale, bensì anche nell'esercizio delle virtù morali:

Amore contraffatto, spogliato de vertute,
non pò far le salute là 'v' è lo vero amare.
Amor se fa lascivo senza la temperanza;
nave senza nucchiero rompe en tempestanza;
cavallo senza freno curre en precipitanza²⁶.

Il riferimento all'etica classica è ancora più evidente in *O amor de povertate, reno de tranquillitate*, dove compare in primo piano la critica della società comunale con le sue fondamentali strutture giuridiche²⁷; la «mente» umana viene paragonata ad un mare, turbato da quattro venti: timore e speranza, dolore e piacere²⁸. La virtù, però, appare fondata su un principio esterno all'uomo, che coincide, in ultima analisi, con la rinuncia ai beni terreni e alla propria individualità:

Questo cielo è fabrecato, en un nichil è fondato,
o' l'amor purificato vive ne la veretate
[...]
Vivere eo e non eo, e l'esser meo non esser meo,
questo è uno tal traieco, che non so diffinitate.
Povertate è nulla avere e nulla cosa puoi volere,
e onne cosa possedere en spirito de libertate²⁹.

25. Jacopone da Todi, *Ancor non saçça la condicione*, in R. Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Sansoni, Firenze 1969, p. 488, vv. 97-102.

26. Jacopone da Todi, *Laudi*, cit., lauda 33, p. 117, vv. 1-5.

27. Ivi, lauda 60, p. 237, vv. 4-7: «Povertate more en pace, nullo testamento face, / larga el monno como iace e le gente concordate. / Non va a iudece né notaro, a corte non porta salaro, / ridese de l'omo avaro, che sta en tanta ansietate».

28. Ivi, p. 239, vv. 28-9 e p. 240, v. 34: «Quattro venti move 'l mare, che la mente fon turbaré: / lo temere e lo sperare, el dolere e 'l gaudiate [...] La vertù non è perchéne, ca 'l perchéne è for de tene».

29. Ivi, p. 241, vv. 44-5; p. 243, vv. 58-61.

Questo risultato, dovuto all'estremismo delle posizioni riguardo alla tematica pauperistica, la tematica del «nihil» umano, cui si contrappone la non dicibile oltranza costituita dal divino, ci porta ad un altro aspetto della metafora nautica in Jacopone, quello dell'annegamento in Dio, ulteriore rovesciamento della tematica della «tempesta», per il quale la direzione del bene non implica fuga dai marosi del desiderio, ma totale abbandono:

Non posso esser renato, s' eo en me non so morto,
annichilato en tutto, a l'esser conservare:
del nichil glorioso null'om ne gusta 'l frutto,
si Deo no i fa 'l condutto, ca om non ci ha che fare.
O glorioso stare, en nichil quietato,
lo 'ntelletto posato, e l'affetto dormire!
Che ho veduto e pensato, tutto è feccia e bruttura,
pensanno de l'altura del virtuoso stato;
nel pelago ch'eo veio, non ce so notatura,
farò sommergetura de l'om ch'è annegato:
somece 'narenato 'n onor d'esmesuranza,
vento da l'abundanza de lo dolce mio sire³⁰.

L'estrema latitudine del motivo nautico e marino in Jacopone non appare solo legata alla particolare natura e intensità della sua riflessione morale e religiosa; compare in lui anche un sentimento nuovo dello spazio fisico (e geografico), una percezione immediata e gioiosa della vastità e esplorabilità del mondo. In questo tratto giocano un ruolo importante due fattori, che si fondono in modo caratteristico: da un lato la sensibilità francescana per la meraviglia del creato, dall'altro l'esplosione di viaggi e traffici che fu tipica del Duecento (un fenomeno del quale i Francescani furono i grandi protagonisti)³¹. Entrambi questi elementi sono ben visibili nel grande movimento di terra e mare, negli scorsi rapidissimi, quasi colti in volo, che compongono la ballata *Povertate ennamorata*, in cui vengono enumerate le regioni del mondo con tutto ciò che contengono, acqua, animali, vento, luna e stelle. Qui si tratta certo del possesso di tutti i beni terreni in Dio, ma anche (e in modo assai significativo) dell'intuizione del mondo come qualcosa di immenso, ma al contempo di concluso e di conoscibile, che lo sguardo della contemplazione (e della scoperta) può abbracciare simultaneamente. Gli spazi enormi che proprio a cavallo del Duecento si aprivano alle esplorazioni europee, lungo la Via della Seta e oltre lo Stretto di Gibilterra, con la conoscenza di nuovi popoli, e il presentimento di ancora maggiori scoperte oltre i limiti fissati dalla cristallizzata geografia alessandrino-tolemaica, emergono in un accenno che rompe la fissità topica dell'enumerazione:

³⁰ Ivi, lauda 39, *O vita de Iesù Cristo, specchio de veritate*, pp. 139-40, vv. 57-68.

³¹ Cfr., al riguardo, R. Hennig, *Terrae incognitae. Eine Zusammenstellung und kritische Bewertung der wichtigsten vorcolumbischen Entdeckungsreisen an Hand der darüber vorliegenden Originalberichte*, Brill, Leiden 1944-56, 3. Band, p. 2 e passim.

Mia è Sardenna e renno Cipri,
Corseca e quel de Criti,
de là da mar gente enfeniti,
che non saccio là 've stia³².

In *Ancor non saçça la condicione*, già citato sopra, questo senso dell'accumulo di terre, genti e animali si converte nel senso di una colpa collettiva, di una omissione che accomuna esseri piccoli e grandi, e che si sostanzia dall'evocazione di *adynata* che costituiscono il corrispondente metaforico di ciò che viene a configurarsi come una vera infrazione all'ordine naturale, la crocifissione di Gesù:

Unqua non debbe l'arvore patere
ke lo Signore inn-esso fosse afflito,
e·nno debbe la terra sostenere
ke tale legno inn-essa fosse ficto;
lo ferro debbe liquido parere
ke·nnon ce fosse tal corpo conficto,
e·bben se debbe l'aire provedere
de lo so capo fare stare ricto.
Et ove fo lo pesce de lo mare,
le bestie, l'aucelli e li serpenti
ke·ffossero venuti ad aiutare
lo lor Signore de le false genti?
Da ke·nno se·cce volcer retrovare
l'amici, li vicini e li parenti,
bene averanno de ke vergognare
si de lo repentir fossero osenti!³³

Il male si diffonde sulla terra, in ogni suo individuo, che tanto più acquista individualità, quanto più è visto in rapporto a tutto ciò che esiste e si muove, percorso comunque e vivificato dallo spirito divino. Nella stessa lauda il male però si presenta, soggettivamente, come solitudine estrema e abbandono della comunità umana, nelle parole di Maria, che esprime per immagini il proprio dolore di madre:

In una selva me·nne credo gire
ove non veia nulla creatura,
e·lloco vollo mia vita finire,
da ke·mme·ss' è inguirrita la natura³⁴.

Questi due estremi appartengono, a ben vedere, alla medesima realtà di una società che si sente, si percepisce *in viaggio*, in bilico tra la solitudine di distese

32. Jacopone da Todi, *Laudi*, cit., p. 234, vv. 23-6.

33. In Bettarini, *Jacopone*, cit., p. 488, vv. 73-88.

34. Ivi, p. 487, vv. 49-53.

senza vita e l'affollarsi minaccioso e inquietante (ma anche luminoso e incantevole) di città sconosciute e di creature dai misteriosi poteri.

Di fronte a questo dilagare del motivo nautico nella poesia duecentesca, la cultura dello stil novo prende una posizione assai precisa: come in Dante, anche nei suoi sodali e vicini il motivo è pressoché assente. Nelle rare occorrenze si nota la stessa attitudine dantesca a collocarlo nell'ambito di una raffinata stilizzazione, nella tempeste serena e distanziante del *plazer*. Questa attitudine compare già in Guinizzelli. Nonostante l'unica immagine marina in lui presente finisce poi per comporsi nelle modalità consuete, siciliane e davanzatiane, del «core tempestato», il suo primo movimento ha cadenze di tale levità e fusione tonale, da evocare immediatamente l'atmosfera rarefatta dell'epica cortese (e dello stesso sonetto di Dante a Guido):

Nave ch'esce di porto
con vento dolze e piano,
fra mar giunge in altura;
poi vèn lo tempo torto,
tempesta e grande affano
li aduce la ventura³⁵.

Anche Cavalcanti usa raramente la metafora nautica. Due volte compare all'interno di una corrispondenza poetica, dunque sollecitata, in qualche misura, dal tenore della proposta. La prima di queste occorrenze si registra nel sonetto responsivo di *A quella amorosetta foresella* di Bernardo da Bologna, *Ciascuna fresca e dolce fontanella*. L'obbligo della risposta per le rime spinge in questo caso Cavalcanti alla creazione di un'immagine che, pur attingendo al repertorio, ne utilizza in modo nuovo le possibilità espressive. Le fiamme amorose diventano fonte luminosa per il dolore del poeta, che si autorappresenta come una nave che, in preda alle fiamme, solchi il mare. L'immagine ricalca la navigazione di Enea in fuga da Cartagine, con il rogo di Didone che illumina il mare e la flotta troiana oppressa da oscuri presentimenti:

Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter fluctusque atros Aquilone secabat,
moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae
conludent flammis. Quae tantum accenderit ignem
causa latet³⁶.

Poco dopo, addensatasi la tempesta, Enea approva con queste parole la decisione del pilota Palinuro di piegare verso le coste della Sicilia, terra vicina e ospitale:

35. *Donna l'amor mi sforza*, vv. 13-8, in PD, vol. II, p. 457.

36. «Frattanto Enea con le navi teneva deciso la rotta, e tagliava i flutti, torbidi per il vento d'aquilone, volgendosi a guardare le mura che già risplendono al rogo della misera Elissa. Non sanno quale causa abbia acceso un tale incendio»; cfr. Virgilio, *Aen.*, 5, 1-5 (trad. it. a cura di L. Canali, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1979, pp. 7-9).

Equidem sic poscere ventos
iamdudum et frustra cerno te tendere contra;
flecte viam velis. An sit mihi gratior ulla,
quove magis fessas optem dimittere navis?³⁷

Le «fessas navis» virgiliane vengono saldate da Cavalcanti al «tantus ignis» che si sprigiona dalle mura cartaginesi, mentre il punto di vista oggettivo dell'epica, lo sguardo che abbraccia il lento dileguare delle imbarcazioni nell'oscurità, ingoiate dalla bufera, viene sostituito dalla soggettiva (e lirica) immedesimazione dell'io con la nave, e, in controluce, del poeta con Didone.

La seconda e fugace comparsa del motivo in Cavalcanti è nella risposta al sonetto dantesco di Merlino. Non stupisce però che *S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno* contenga una, pur amichevole, rinuncia al viaggio proposto da Dante, viaggio, come si è visto, propiziato dalla brezza del mutuo consentimento dei marinai, accomunati dall'ideale insegna della virtù, segnata dal dominio della ragione. L'amore cavalcantiano, invece, come è noto, e come qui si ribadisce, vive nella contraddizione di ciò che è razionale, in un volere, al limite, il proprio dolore e il proprio annientamento:

Or odi meraviglia ch'el disia:
lo spirito, fedito, li perdona,
vedendo ch'e' li strugge il suo valore³⁸.

Non sembra del resto che lo stesso Dante avesse una spiccata attitudine all'evasione esotica, dato il fatto che la temperie estetizzante di *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* rimane in effetti limitata proprio a quest'unico tentativo, certo memorabile, ma destinato senz'altro a lasciare spazio a ben più ardui esercizi. Anzi lo scambio tra i due amici può forse essere visto come un momento di passaggio nella carriera (e nel modo di concepire il proprio impegno letterario) dell'uno e dell'altro poeta, un punto di snodo che apre verso più mature formulazioni, e dove soprattutto viene accantonata quella nota galante e cortese, quel nitore formale, scevro però di profondità speculativa, che caratterizza la lirica al di qua del «nodo» bonagiuntiano. La terza e ultima presenza del motivo nautico in Cavalcanti compare infatti ancora in quella tonalità preziosa e tenue che abbiamo percepito anche nei citati versi guinizzelliani, saldandosi significativamente con quel motivo della lode dell'amata attraverso il paragone con il catalogo delle meraviglie naturali, che è centrale appunto in Guinizzelli:

Biltà di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti,

37. «Certo vedo che i venti impongono questo da tempo e che tu ti opponi invano. Piega la via alle vele. Potrebbe esservi terra a me più grata, e dove maggiormente desideri posare le navi stanche?»; ivi, pp. 26-9 (trad. it. cit.).

38. G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di L. Cassata, Donzelli, Roma 1995, p. 106, vv. 12-4.

cantar d'augelli e ragionar d'amore,
adorni legni 'n mar forte correnti³⁹.

La metafora nautica appare chiaramente legata alla polemica tra «vecchie» e «nuove» rime nella replica di Cino ad Onesto di Bologna, che accusava i sodali fiorentini, in breve, di astrarrezza e di pesante intellettualismo. Cino riepiloga in modo elegante e sintetico i capisaldi ideali del gruppo, carattere esclusivo di Amore, sua natura intellettuale, dissidio tra Amore e l'anima (razionale), suo dominio su quella sensitiva (con sede nel cuore); alla fine arriva la stoccatrice, che si rivolge all'ornamentazione adoperata in copia dai poeti borghesi alla Chiaro Davanzati, con rimprovero implicito della prevaricazione della figura sul figurato:

Questo [il cuore] così distinge Amor, che l'have
in segnoria; però ne contiam nui
ch'elli sente alta doglia e colpi spessi;
e senza esempio di fera o di nave,
parliam sovente, non sappiendo a cui,
a guisa di dolenti a morir messi⁴⁰.

Cino allude senz'altro agli «esempr'i di fera e di nave» come a dei ferri vecchi della rimeria amorosa, a dei puri stereotipi, all'uso dei quali si contrappone non solo una nuova concezione di Amore (e della psicologia umana), ma anche un nuovo statuto del testo, la cui produzione non è inserita nel tradizionale circuito comunicativo cortese, non ha per mira, incondizionatamente, la donna oggetto d'amore, ma risulta legata ad una necessità interna. Questa necessità interna sarà poi per Dante (ma già questo elemento è presente in Cavalcanti) lo «spirare» di Amore, per il quale il costituirsi del sentimento in prodotto letterario assume quasi il carattere di un necessario rivestirsi della forma ideale, «intesa» dal poeta, in un corpo composto di parole, concatenate secondo imprescindibili leggi armoniche. È questo platonismo (forse meglio: questo trascendentalismo) di fondo che elimina le immagini figurate e sensibili dal dettato stilnovistico, per un'adesione più pura e più fedele alla natura razionale dell'illuminazione poetica, che si produce per l'avvenire del discorso all'interno di una dialettica che ha ormai superato i confini della «canoscenza» in termini cortesi (e vive in questo superamento l'intuizione di un suo esito nuovo e impreveduto).

Il Dante giovanile e della prima maturità è tutto compreso in questo progetto e in queste aspirazioni. Già nelle *Rime* però, dopo l'esperienza della *Vita nova*, e ancor più al di là dello spartiacque dell'esilio, la metafora nautica riaffiora nel poeta, con una particolare intenzionalità teorica da vagliarsi attentamente.

39. Ivi, *Biltà di donna e di saccente core*, p. 10, vv. 1-4.

40. Cino da Pistoia, *Amor che vien per le più dolci porte*, vv. 9-14, in *Poeti del dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Le Monnier, Firenze 1969, p. 755.

In *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, dove è già presente quel mito doloroso di Didone, centrale poi nella *Commedia*, la donna indifferente allo strugimento amoroso del poeta è paragonata ad una nave che solchi un mare tranquillo. Risulta del tutto superata la metaforica della «tempesta», che cede ad una rappresentazione di gelo e di mortale immobilità, il cui equivalente poetico è la sconfitta del linguaggio, la confessione dell'incapacità di formulare adeguatamente il proprio dolore:

Cotanto del mio mal par che si prezzi
quanto legno di mar che non lieva onda;
e 'l peso che m'affonda
è tal che non potrebbe adequar rima⁴¹.

Il rovesciamento dei ruoli tra donna e poeta (la «nave» essendo di solito figurazione del poeta, e non dell'amata) produce un radicale mutamento di prospettiva. Notiamo qui il generarsi di un inedito movimento lirico, il nascere di una vera e propria poetica dell'osservatore: dall'espressione di un sentimento soggettivo si passa alla contemplazione di uno spettacolo naturale (presente nello stesso catalogo di *mirabilia* che abbiamo già visto eseguito da Cavalcanati). Il procedimento è fortemente straniante, e produce un effetto di violenta oggettivazione, condizione necessaria per descrivere ciò che è favoloso e inaudito. È la distanza veramente abissale tra il passaggio lentissimo della nave sull'acqua e lo sguardo attonito del poeta «affondato». La stessa situazione genera l'immagine che troviamo in *Par.*, XXXIII 94-9⁴²:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.

Al concetto dell'inadeguatezza della «rima» ad esprimere il «peso» del poeta (il tormento che lo rende preda dell'anima sensitiva, facendolo scivolare in basso tra gli elementi), succede nella *Commedia* il «letargo» della mente, la condizione di oblio causata dall'incapacità soggettiva umana a ritenere le rivelazioni divine. La lingua di Dante si arresta, nel *Paradiso*, solo dove si esauriscono le facoltà razionali; rimane, nell'ininterrotto impegno poetico dantesco, l'intensità dello sguardo.

Alla latitudine delle «petrose» ci troviamo però in ogni caso all'interno di una logica che, pur nell'oltranza dell'esercizio di rime e ritmi, appartiene per intero alle possibilità della lirica cortese (ed anzi proprio ad una sorta di «nuo-

41. Alighieri, *Rime*, cit., pp. 167-8, vv. 18-21.

42. Il testo del poema dantesco si cita da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67; ristampa corretta, Le Lettere, Firenze 1994.

vo inizio” poetico sarà dovuto il riemergere del motivo nautico). Cruciale appare invece, e aperto agli sviluppi futuri dell’opera dantesca, il sonetto, indirizzato proprio al Cino riprovatore degli «esempli di nave», *Io mi credea del tutto esser partito.*

Di composizione tarda⁴³, il sonetto contiene degli elementi di straordinario rilievo teorico, non solo in ordine alla figura di preterizione secondo la quale è costruito, bensì anche per i motivi che traspaiono attraverso la tessitura testuale. La metafora nautica qui utilizzata è costruita secondo la tipologia classica. La nave non metaforizza l’io del poeta, come avviene nella tradizione che abbiamo finora indagato, ma la sua poesia. L’archetipo di questa figura è in Pindaro, ma la troviamo largamente diffusa nella poesia d’età augustea, da cui si propaga in ambito mediolatino⁴⁴. In particolare Properzio lega la trattazione della materia amorosa alla navigazione di piccolo cabotaggio, contrapposta alle traversate in mare aperto proprie della grande epica storica. È lo stesso Apollo che distoglie il poeta dai sogni epici:

Quid tibi cum tali, demens, est flumine? Quis te
carminis heroi tangere iussit opus?
Non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti:
mollia sunt parvis prata terenda rotis;
ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,
quem legit exspectans sola puella virum.
Cur tua praescritos evecta est pagina gyros?
Non est ingenii cumba gravanda tui.
Alter remus aquas, alter tibi radat harenas,
tutus eris: medio maxima turba mari est⁴⁵.

Il poeta elegiaco, adatto ad una produzione diretta ad un pubblico di privati (il cui ideale campione è la fanciulla che prende e lascia il libro, nell’inquieta attesa di un uomo), spinge la sua barchetta toccando con un remo la spiaggia e con l’altro il mare aperto, tenendosi lontano dalle tempeste della politica e della storia (e di altri poeti in cerca di favori da parte dei potenti di turno). Dante, con il suo riferimento al «cammino [...] più lunghi dal lito» inserisce in questa cornice la poetica dei «dolci detti», proponendosi al contempo come fau-

43. Per la datazione del sonetto a non prima del 1306 cfr. quanto osserva Contini, in *Rime*, p. 201.

44. Cfr. G. Lieberg, *Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der Antiken, besonders der lateinischen Literatur. Von Pindar bis Oraz*, in “Giornale Italiano di Filologia”, XXI, 1969, pp. 209-40.

45. «Folle! Che cosa hai tu da fare con tale fiume? Chi ti comandò di intraprendere la composizione di un poema epico? Non è in questo che devi riporre qualche speranza di fama, Properzio: piccole ruote devono solcare molli prati, così che il tuo libro sia spesso girato e rigirato su di uno scanno dalla fanciulla che lo legge mentre attende sola il suo uomo. Perché la tua pagina ha oltrepassato i limiti prescritti? Non devi gravare la navicella del tuo ingegno. Ma un remo ti sfiori le acque, l’altro rasenti le arene: e sarai sicuro; ché grandissima è in mezzo al mare la furia dei venti»; cfr. Prop., 3, 3, 15-24 (trad. it. di G. Namia, UTET, Torino 1973, p. 377).

tore di una poesia capace di veleggiare in mare aperto, cioè con ampiezza e propositi epici. Si segnala qui una presa di distanza netta dalla passata stagione, pur nel permanere dell'affetto amicale (per Cino, e per i sodali del dolce stile); questo aspetto può essere ulteriormente chiarito da un'altra filigrana classica qui certamente operante. All'inizio del II libro delle *Georgiche*, ai vv. 39-46, Virgilio si rivolge a Mecenate, affinché lo asseconti nell'opera intrapresa:

Tuque ades inceptumque una decurre laborem,
o decus, o famae merito pars maxima nostrae,
Maecenas, pelagoque volans da vela patenti.
Non ego cuncta meis amplecti versibus opto,
non, mihi si linguae centum sint oraque centum,
ferrea vox. Ades et primi lege litoris oram;
in manibus terrae. Non hic te carmine facto
atque per ambages et longa exorsa tenebo⁴⁶.

Come Virgilio a Mecenate, Dante si rivolge a Cino mettendo bene in chiaro che la sua navigazione avverrà in vista della terra, per questa volta, ma che la sua opera si configura ormai come un mare da attraversare non senza pericoli. L'uso della parola «cammino» in questo contesto appare fortemente allusivo dei primi canti dell'*Inferno*. La menzione del «cammin di nostra vita» è anche troppo nota per essere ricordata, mentre più avanti così Virgilio preannuncia a Dante l'impresa che l'attende:

“A te convien tenere altro viaggio”,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
“se vuo’ campar d’esto loco selvaggio”⁴⁷.

E poco più avanti, ancora in una sede densa di spessore programmatico, scrive Dante:

Lo giorno se n’andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate⁴⁸.

46. «E tu assistimi, con me scorrendo l'iniziato lavoro, o vanto, o prima ragione, ben degnamente, della mia gloria, Mecenate! e al mare aperto spiega in un volo le vele. Non desidero io tutto nei miei versi adunare: non potrei, neppure se le mie lingue fossero cento e cento le bocche e di ferro la voce. Assistimi e radi il lembo estremo della spiaggia, è in vista la terra. Non qui con un poema fantastico, per rigiri e lunghi proemi ti tratterrò» (trad. it. di C. Carena, UTET, Torino 1976, p. 187).

47. *If.*, I 91-3.

48. *If.*, II 1-5.

Dunque in termini e con formule epiche, nel sonetto a Cino, Dante rappresenta una conversione poetica probabilmente già in atto, destinata a dare nuova forma e significato all'intera esperienza poetica (e lirica in particolare) dei suoi predecessori nel panorama della poesia volgare duecentesca. L'identificazione tra la propria parabola esistenziale e la sua traduzione in termini di attività poetica, che anche qui si intuisce, e che è così peculiare dell'opera dantesca, avviene però attraverso un processo più complesso e articolato che la semplice assunzione del punto di vista epico. Per documentarne la genesi ed i primi sviluppi bisogna rivolgersi ai ragionamenti danteschi tra *De vulgari eloquentia* e *Convivio*, dove, alla luce della filosofia morale, viene maturando una nuova visione della poesia.