

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME III-1976

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

GLOSSE AL « DETTO D'AMORE »

1. Prendete un psicanalista che abbia in cura già da un numero svariato di anni un paziente difficile, abilissimo nel gioco di mascherare o alterare le profonde radici della sua personalità, il cui super-ego sia fortissimo e praticamente imbattibile; e immaginate che, al momento di dover dare una diagnosi di cui non sa essere soddisfatto né tanto meno convinto, gli vengano rivelati del tutto casualmente dati psicologici fondamentali afferenti a una fase decisiva nell'evoluzione psichica del suo paziente... Ecco: credo che esattamente nella stessa situazione si sia trovata la critica dantesca dopo che le magistrali analisi di Gianfranco Contini¹ sull'autenticità del *Fiore* e quindi del *Detto d'Amore*, di cui ha procurato prove matematiche che non consentono appelli, l'hanno messa improvvisamente davanti ad un nuovo canone aumentato di due unità, ed hanno cancellato con un deciso colpo di spugna tutte le difficoltà che erano state comodamente fraposte nel corso della storia ormai centenaria di questi testi, togliendoli così da un limbo assurdo quanto inquietante. Si tratta evidentemente di cambiare schemi, rivedere opinioni, ritracciare il panorama della formazione culturale dantesca: insomma di tenere *pieno* conto del fatto che questi testi esistono. Contini, da par suo, ha indicato la via; qualcuno coraggiosamente, dietro le sue orme, l'ha già imboccata. Il recente saggio sul *Detto* di Luigi Vanossi² è appunto una prima interessante prova del nuovo

¹ Si rimanda alla voce « *Fiore* », firmata da Contini, per l'*Enciclopedia dantesca*; anche per quella che è la bibliografia precedente. Sempre di Contini, dal quale si attende un'edizione critica con commento del *Detto* e del *Fiore*, è da vedere la recente, splendida *lecture* tenuta alla Cini, *Un nodo della cultura medievale: la serie « Roman de la Rose » - « Fiore » - « Divina Commedia »*, che si può leggere nel volume a cura di V. Branca, *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Firenze, 1973, pp. 509-42 (pubblicata anche in « *Lettere italiane* », 25, 1973, pp. 162-89).

² Luigi Vanossi, *La teologia poetica del Detto d'Amore dantesco*, Firenze,

metodo che le « scoperte » continiane hanno imposto all'analisi storico-culturale del giovane Dante. È mia intenzione in questo articolo di apportare un contributo in tale direzione; in parte sviluppando, in parte rivedendo questi illustri precedenti.

Il compito che si pone alla critica è chiaro: cercare di definire culturalmente i « nuovi » testi, sia in relazione alla tradizione poetica cui si richiamano, sia rispetto tanto alla coeva produzione di Dante (studiandone l'inserimento, per dir così, orizzontale) quanto all'opera dantesca nella sua globalità (sistemandoli pertanto in prospettiva, verticalmente). Tale ricerca porterà a chiarire la situazione storico-formale dei due poemetti, ma darà anche indicazioni preziose per una revisione della posizione di tutte le altre opere canoniche all'interno del sistema.

È soprattutto al primo ordine di problemi che vorrei dare qui una incipiente risposta; mi limiterò quindi a determinare le coordinate culturali che ci aiutano a definire, e in ultima analisi a « glossare » (nell'accezione medievale del termine, che è quella di raggiungere il significato profondo di una parola, una frase, un'opera) il *Detto d'Amore*, con lo scopo di ritrovarne la coerenza interna e i principi di funzionamento.

2. Definire culturalmente un oggetto poetico equivale a evidenziare con la maggiore precisione possibile l'ambito della tradizione cui in ultima analisi rimandano le componenti letterarie che entrano in gioco nella sua particolarissima orchestrazione. Contini ha fornito le prime decisive indicazioni in tal senso³. Riprendo testualmente le sue parole: alla base del *Detto* stanno una serie di « letture che saranno da definire 'siciliane', a condizione di non staccare con un taglio troppo netto i Siciliani veri, pure ben presenti, dai cosiddetti Siculo-toscani... A quest'ambiente richiama in prima istanza la veste metrica del *Detto*: il distico di settenari, quale nel *Tesoretto* e nel *Favoletto*, ma implacabilmente in rima ricca e per di più equivoca... La rima ricca evoca ovviamente la seconda parte del *Roman de la Rose*, visto che Jean de Meung

1974. Al Vanossi si deve anche l'ottima voce « Detto d'Amore » per l'*Enc. dant.*, a cui si rinvia il lettore per la bibliografia relativa.

³ G. Contini, *Stilemi siciliani nel « Detto d'Amore »*, in *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, Palermo, 1967, pp. 83-8.

rende obbligatoria quella ricchezza della rima maschile (di contro alla femminile non vincolata) che in Guillaume de Lorris era solo facoltativa. L'artificio di Jean restaura o instaura un sottile equilibrio: posto che la rima femminile offre d'ufficio un'identità bisillabica, si tratta di estenderla alla maschile; e basta questa candida avvertenza a sceverare il comportamento del *Detto*, dove italianamente le rime ossitone sono in nettissima minoranza... Bisogna dunque cercare altrove: tra le canzoni intessute di settenari a rima equivoca, il cui archetipo, per Dante almeno, dev'esser considerata la canzone guittoniana (XI) *Tuttor, s'eo veglio o dormo*, la cui strofe termina con tre distici ed è connessa al *Detto* da altri particolari retorici... »⁴; il critico continua indicando la possibile utilizzazione da parte di Dante di altri componimenti poetici, del tipo della canzone guittoniana, appartenenti a seguaci dell'aretino; ma è soprattutto con l'archetipo stesso della tradizione del *trobar clus* toscano che troviamo poi inequivocabili riscontri nel *Detto*.

Contini indica pertanto quattro modelli che presenziano a questa « opera prima » dantesca: i Siciliani, Guittone, Brunetto, il *Roman de la Rose* (la parte di Jean piuttosto che quella di Guillaume); e non si limita soltanto all'indicazione, dà anche una concisa ma potente esemplificazione.

3. Vorrei anzitutto contestare l'esistenza stessa di un modello « siciliano ». Non credo che ripensandoci bene Contini sia disposto a sottoscrivere (come sembrerebbe dalla sua affermazione citata sopra) l'inammissibile estensione di Panvini che mette sotto lo stesso cielo siciliano praticamente tutta la poesia lirica italiana prima dello Stilnuovo...⁵ Se pertanto separiamo i Siciliani *stricto sensu* dai cosiddetti Siculo-toscani (che non potrebbero essere detti peggio; Dante nel *De vulgari* parla di « Tuscì »: a questa specificazione geografica bisognerebbe attenersi) ci accorgeremo che la loro frequentazione da parte di Dante è periferica e mai, in nessun caso, univoca. Prelevo due soli esempi ma paradigmatici (su altri avrò occasione di sostare più avanti). Contini collega *Dt.* 171: *la sua piagente cera*

⁴ *Stilemi...* cit., pp. 85-6.

⁵ Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, 1962.

con il verso 33 della canzone del Notaio *Madonna mia, a voi mando*: « vostra cera piagente », e con l'*incipit* di una canzonetta attribuita dal Vaticano 3793 (manoscritto da cui notoriamente parte quella che è l'impostazione storiografica che, soprattutto nel *De vulgari*, Dante ci offre della poesia lirica a lui precedente) a Giacomino Pugliese: *La dolce cera piagente*; con molta finezza fa rilevare la « variazione collocativa » del sintagma in Dante rispetto al modello. Ebbene: ritengo che Dante avesse in mente piuttosto un'altra *auctoritas*, di Guittone questa: precisamente il v. 36 della canzone *Chero con dirittura*⁶: « la vostra dolce cera »; e per una serie di ragioni: anzitutto *dolce* si trova in questo poeta spessissimo accoppiato con *piacente* (già nello stesso componimento abbiamo *dolce piacenza* al v. 24; ma cfr. XVII 37, XXX 10, 5, 7, etc.) in dittologie sinonimiche; esiste inoltre un preciso agganancio fra i due testi: *Dt. 53 e non ha ... parte* si spiega col v. 17 *parte in voi non tene*, con lo stesso valore di 'avere influenza'; la rima infine *cera/cera* sarà ricavata da una di quelle canzoni equivoche di guittoniani cui abbiamo già fatto cenno, precisamente da *Credeam' esser lasso* di Galletto Pisano, vv. 171-2. Questi fatti parlano almeno per una prevalenza del ricordo guittoniano: ma essendo Guittone, come dimostrato benissimo da Contini stesso, il dittatore incontrastato dell'esperienza poetica del *Detto*, non si sfugge alla conseguenza che sbiadisce sullo sfondo della memoria dantesca il ricordo dei Siciliani. Anche per *Dt. 256* segg. Contini pensa a un richiamo lentiniiano: « Ma Amor l'ha sì a punto / nella mia mente pinta, / ch'i' la mi veggio pinta / nel cor... » aggancerebbero alcuni versi della canzone *Meravigliosamente*: « In cor par ch'eo vi porti, / pinta come parete »; ma anche qui prevarrà l'*exemplum* di un'altra canzone equivoca guittoniana, immediatamente successiva a quella discussa sopra, *Voglia de dir* (XII), vv. 20 segg.: « Tant'aggio en amar la voglia penta, / e tanto sua piagenza [cioè: la sua bellezza, le sue gentili fattezze] in cor m'è penta / che mai de servir lei non credo penta [questo

⁶ Tutte le citazioni guittoniane sono fatte dalla mia edizione critica ormai prossima a vedere la luce; per i Siciliani e Brunetto il testo è dato secondo la lezione fissata nei *Poeti del Duecento* curati da Contini (Milano-Napoli, 1960), a meno che non si dia indicazione contraria. Il *Detto* è citato secondo la vulgata parodiana: *Il Fiore e il Detto d'Amore*, Firenze, 1922.

verso, fra l'altro, preannuncia lo sviluppo logico del discorso del *Detto*, dove si tratterà della ferrea volontà di Amante di servire la donna] / né sia de me la sua figura empenta»: l'identità della rima e la stretta modellazione sintagmatica indicano con sufficiente chiarezza che il dettato guittoniano costituisce la struttura di base che genera quello dantesco, una volta operate le opportune trasformazioni; principalissima quella che tocca il primo verso: la responsabilità dell'azione di 'far penetrare' dall'io passa ad Amore, e pertanto si oggettivizza e si universalizza; il potente ultimo verso del testo di partenza, in cui si continua con grande efficacia l'immagine della donna-icona che non potrà essere *empenta*, 'scacciata', dal suo cuore, viene da Dante eliminato (sicuramente per il suo eccessivo e accampante rilievo personale e psicologico) e diluito in una serie di paragoni che maggiormente dimostrino l'esemplarità del sentimento di fedeltà. I luoghi ora analizzati mi sembrano provare che la presenza dei Siciliani a questa veglia d'armi poetica di Dante è trascurabile, e che il centro della sua attenzione si focalizzi sull'opera del poi trasceso o represso (i due processi coincidono) Guittone.

4. Dunque Guittone è il modello fondamentale, l'archetipo formale del *Detto*: ciò che conferma (ed è confermato da) accurate indagini eseguite sulle rime giovanili, anche su quelle che entrando poi a far parte della *Vita nuova* e raggruppandosi nella fase iniziale del libello molto bene esemplificano il riconoscimento da parte di Dante di questo primo ineliminabile momento della sua formazione e evoluzione psicologica e poetica. Archetipo formale ho detto; come appunto Contini ci ha dimostrato, la stessa esperienza del settenario a rime bacciate, ricche e equivoche, rimonta, al di là degli esemplari del *Tesoretto* e del *Favolello*, alla canzone XI di Guittone. Bisogna però andare oltre, e cercare di scavare più in profondità nel tentativo di evidenziare quali succhi vitali passarono da Guittone a Dante, e come l'*humus* dantesca in qualche modo li trasformò nel momento stesso di assorbirli.

Prendo l'avvio da un riesame della canzone XI. Giustamente Vanossi, sviluppando la posizione di Contini, nota che i prestiti danteschi non si limitano soltanto all'*incipit* (che viene citato come *auctoritas* al v. 259: « ... s'i' dormo o veglio »), ma si esten-

dono fino a toccare le trame più riposte del dettato guittoniano⁷: è soprattutto decisiva la constatazione che perfino il prologo del *Detto* si trovi dentro il campo magnetico di attrazione di questa canzone; infatti è in tale sede privilegiata che l'autore medievale solitamente fa allusione a quello che è il preciso ambito della tradizione letteraria dalla quale sta per prendere le mosse. Orbene, *Dt.* 1-5 ristruttura elementi lessicali e ideologici presenti nel primo congedo della canzone; è importante rilevare, ai fini della determinazione della poetica generatrice del *Detto*, le direzioni che assume tale ristrutturazione. Ecco i due testi in parallelo:

Scuro sacco che par lo
mio detto, ma' che parlo
a chi s'entend' ed ame:
ché lo 'ngegno mio dàme
ch'i' me pur provi d'onne
mainera, e talento ònne.
(Guittone XI 61-6)

Amor sì vuole e parli
ch'i' 'n ogni guisa parli
e ched i' faccia un Detto
che sia per tutto detto
ch'i' l'aggia ben servito.
(Dt. 1-5)

Vanossi coglie molto bene lo spirito polemico della citazione dantesca: ma esso non consisterà tanto nell'opposizione: ispirazione soggettiva (Guittone) vs ispirazione trascendente (Dante); non è interpretabile cioè, come il critico fa, in chiave teologica: secondo lui anzi sarebbe proprio questa guittoniana « preclusione teologica » a giustificare la costanza dell'avversione dantesca. Mi sembra invece che l'opposizione si stabilisca ad un diverso livello. Si noti, ad esempio, come il *Detto* trasformi il « ch'i' me pur provi d'onne / mainera », in cui già l'*enjambement* è chiara spia di un atteggiamento estetizzante col suo dividere, e quindi accentuare, *onne* e *mainera*: cioè della sperimentalità pura del *trobar clus*, fuori di ogni dimensione psicologica o soggettiva; il dantesco « ch'i' 'n ogni guisa parli » ci appare al contrario motivato da ragioni obbiettive di globale rappresentazione della realtà amorosa, dalla volontà di rendere la realtà *événementielle* nel momento stesso in cui si cerca di darne la cifra assoluta e invariabile. Esigenze pertanto non teologiche (che impongono sempre uno scarto fondamentale nei confronti del reale), ma, se così posso dire, logico-formali: di classificazione astratta del fenomeno amoroso. Si noti

⁷ Vanossi, *op. cit.*, pp. 55-8.

anche la trasformazione cui è sottoposta l'affermazione di Guittone di rivolgere il suo discorso « a chi s'entend' ed ame » (Dante fa mente locale su questo verso; tanto da riprenderlo nell'*incipit* della canzone della « loda », dove accoppia appunto *intelletto* e *amore*: « Donne ch'avete intelletto d'amore », e da darcene una variazione semantica nel *Paradiso* I 120, parlando di anime « c'hanno intelletto e amore »; il nuovo corso stilistico dantesco recupera pertanto un elemento guittoniano rifiutato dalla sua codificazione poetica giovanile); in Dante vige un'apertura universalistica, che non ha preclusioni né sociali né intellettuali: « che sia per tutto detto » (si confrontino anche i vv. 48 segg.: « Amor nessun non vaglia, / ma ciascun vuole, e n'ama⁸ / chi di lui ben s'inama »).

Pertanto all'accettazione piena del magisterio tecnico-stilistico dell'aretino⁹ (portata anzi avanti fino al superamento del

⁸ La vulgata segue il ms. *ed ama*: ma così viene a mancare la rima ricca, per la prima volta in tutto il componimento; ritengo pertanto *ed* banalizzazione per *en(e)*: per la costruzione che ne deriva, cfr. *Fiore*, CLXXXII.4: « ogn'altro n'hai abbandonato » (*ne* ha cioè valore di particella pronominale di 3^a persona).

⁹ Fare una descrizione degli elementi guittoniani del *Detto* richiederebbe un lunghissimo elenco che non credo risulterebbe rilevante ai fini del nostro discorso. Sia Contini che Vanossi si limitano a constatare i prestiti dalla canzone XI, senza andare più in là. Ma in realtà Dante tiene conto dell'intera opera guittoniana, amorosa e morale. Offro qui alcune tessere soltanto, avvertendo che si tratta veramente di « teste di serie ». Ricontri lessicali: *Dt.* 51 *s'inama*, cfr. XLII 37 « prende, laccia, *inama* »; *Dt.* 88 *t'affolle*, cfr. *affollire* di XXI 59 (qui anzi la citazione guittoniana serve a fugare un errore della vulgata che collega *t'affolle* con « affollarsi »: mentre è in rima derivativa col precedente *folle*); *Dt.* 174 *s'abbella*, cfr. IV 27 *abbella*. Interessante il riscontro di 459 « *mi' detto* ancor non *fino* » con XLIII 67: « per ben *finar mio conto* », per la sua evidente importanza strutturale. La stessa equivocazione *campare* / *camp'are* di 101-2 è suggerita da XI 2-5 « di lei pensar non *campo* / ... / com' di *zappar in campo* ». Altri riscontri sintagmatici: *Dt.* 18 *star cortese*, inteso dalla vulgata come 'stare con le braccia conserte al petto', va invece collegato con 63 14 « per *star cortese* e fuggir villania », dove il sintagma assume ben altro valore; *Dt.* 100 *tener... via* e XLIII 39-50 « *tener* volese como / la detta dolce *via* »; *Dt.* 115 *buon porto*: e sintagma ben guittoniano: cfr. XXXVI 4, XLIII 69 etc. (ma c'è anche il ricordo di *Rose* 10362-3 « ta nef vendra... a *bor port* »; presente anche in *Fiore* XXXIII 8); *Dt.* 148 *vive reo* e XLIII 22 « a tutto *reo* sta e fa *vita* » (i continui aggancci con XLIII si spiegano col fatto che anche questa canzone è fortemente *engagée* dal rispetto formale: le rime vi sono infatti tutte ricche e spesso equivoche o derivate); *Dt.* 449 *sie largo* e XLIII 44 « e *sia* leale e *largo* ». Vere e proprie citazioni di « auctoritates » sono le seguenti: *Dt.* 48 « come ch'i' poco vaglia » e l'*incipit*

modello sul suo stesso terreno) fa riscontro un totale capovolgimento di quello che è il valore profondo da dare a quella stessa abilità tecnica e formale. L'equivocazione (come fenomeno tecnico più vistoso) quindi, da motivazioni soltanto narcisistiche e selettive che assumeva in Guittone, passa a ricevere giustificazioni più sistematiche: vuole indicare cioè la presenza, al di là della lettera, di un significato *autre* (non trascendente o metaforico, ma immanente o metonimico), incitando così il lettore a sorpassare il livello dell'espressione superficiale (per forza di cose limitata, insufficiente) per raggiungere quello di un significato profondo; un significato oggettivato, codificato, fissato una volta per tutte.

Dall'analisi differenziale ecco quindi scaturire un elemento valido per iniziare una definizione del poemetto: l'operatore partendo dall'*hic et nunc* della vicenda amorosa (rappresentata al livello di tradizione letteraria dall'esperienza lirica precedente in volgare: il cui luogo geometrico è l'opera di Guittone) cerca di cavarne la ragione profonda e di incitare il suo pubblico, attraverso il ricorso ad una tecnica difficile, a scoprire la Realtà direttrice delle concrete occorrenze umane. Ma normalizzare la vicenda d'amore, toglierla alla sua contingenza, non vuol dire affatto (e qui sta l'errore, a mio avviso, di Vanossi) creare una religione, un sistema teologico staccato dalla storia... Indica piuttosto un processo che dal particolare porta all'universale: è da questo che irraggia finalmente una razionalità superiore, che corre sotto la razionalità apparente dell'umano agire. Ma, ripeto, si tratta della creazione di un sopramondo formalizzato, non trascendente e teologico: un tale stadio Dante lo raggiungerà con la *Vita nuova* e poi soprattutto con la *Commedia*.

di XXIV « Tutto ch'eo poco vaglia »; *Dt.* 245 « e l'aria riman chiara » (per cui Contini richiama il solito Notaio: ma tutto il campo metaforico della donna-sole ha come archetipo la canzone « Tot atressi com la clartaz del dia » di Rigaut de Barbezieux) sembrerebbe ripresa antitetica di uno splendido sonetto attribuito a Guittone dalla Giuntina (uno dei pochi per i quali l'attribuzione può essere salvata): 128 4 « turbata l'aere che stava serena » (anche per un'eco che di questo verso si avrebbe poco sopra: *Dt.* 242 « ché l'aria fa serena »; l'immagine ritorna anche nel *Fiore* XLI 14 « più chiara son che non è sol né luna »); per *Dt.* 147 « Or come vivere' 'o » si potrebbe ipotizzare un punto di partenza come quello di XIV 36 (« come, lasso, viv' eo »).

Concludendo, la funzione di Guittone all'interno dell'opera dantesca è al tempo stesso quella di inizio e limite: inizio perché mette a disposizione del neofita un'agguerrita strumentazione tecnica, una padronanza pressoché assoluta dell'*ars* del trovare; limite perché la fedeltà anche sul piano dei contenuti bloccherebbe l'imitazione formale dentro i ristretti confini di un puro e semplice esercizio poetico (ed è questo limite che non riuscirono a superare Monte, Galletto e gli altri).

5. Il superamento del modello guittoniano avviene tramite la mediazione dell'altro termine fondamentale nella formazione del giovane Dante: Brunetto Latini¹⁰. Se Guittone è il modello sul piano della forma, delle tecniche letterarie, Brunetto è il modello sul piano del contenuto, delle scelte operative di base. Il *trobar clus* e la preparazione tecnico-formale di ascendenza guittoniana assumono corpo e figura all'interno dell'umanesimo enciclopedico e civile brunettiano, rivelando nell'operatore un'apertura culturale veramente a 360 gradi, già in linea con quella che sarà poi l'esperienza pluralistica e multiculturale della *Commedia*.

Il *Detto*, sulla scia del *Tesoretto*, si pone come compito principale quello di fornire un sistema di norme valide nella prassi amorosa; norme estratte, come si è detto, da una specie di decantazione della poesia lirica precedente. Può essere quindi catalogato come un'*Ars amandi*, ma con un qualcosa di più rispetto al fiorentissimo genere medievale¹¹: da un lato un'attenzione più vivace e partecipe alla scena letteraria, dall'altro un più avvertito senso della portata soprattutto umana e civile che l'elaborazione di un tale codice può avere. La funzione didattica si manifesta infatti

¹⁰ Su Brunetto Latini sono capitali gli studi di Francesco Mazzoni: l'introduzione a una ristampa dell'edizione Contini-Pozzi, nei *Poeti del Duecento*, del *Tesoretto* e del *Favolello* (*Brunetto in Dante*, in B.L., *Il Tesoretto, Il Favolello*, Alpignano, 1967) e la voce « Latini » nell'*Enc. dant.* Utili osservazioni fa anche il Vanossi nel libro citato. Sempre fondamentale il cappello introduttivo di Contini ai *Poeti* citati. Per altra bibliografia cfr. *Enc. dant.*

¹¹ Per la letteratura didattica il migliore e più informato studio disponibile è quello di Cesare Segre: *Le forme e le tradizioni didattiche*, contenuto nel volume VI/1 del *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1968, pp. 58-145.

in due direzioni: volendo elaborare un'esemplare casistica amorosa che sottintenda e spieghi tutte le occorrenze storiche (e quindi universalizzi, tolga cioè dall'ambito della contingenza, un'esperienza ritenuta insostituibile e estremamente formativa della vita civile¹²), riesce anche a fornire una specie di prontuario di formule poetiche, ad archiviare in un sistematico catalogo temi e figure funzionali nella prassi amorosa. Direzione sociologica la prima, direzione squisitamente poetica la seconda. Pertanto l'*engagement* civile e politico (evidentissimo: si veda se non altro l'ultima parte del poemetto che offre una serie di avvertimenti pratici che dovrebbero guidare Amante verso un perfetto inserimento nella vita sociale di tutti i giorni) si congiunge naturalmente all'altra esigenza di fornire un'euristica letteraria.

Questa constatata simbiosi di *ensenhamen* e poesia mi sembra capitale per l'attribuzione di quest'opera a colui che continuerà nella *Vita nuova* e nel *Convivio* (addirittura separandoli strutturalmente prima che storicamente) un'identica attività glossatoria¹³: un atteggiamento cioè di costante proiezione su uno schermo universale del fatto particolare, di perenne trasfigurazione delle realtà umane e personali. La *Commedia* incarna il ricongiungimento di poesia e commento, poesia e verità, dentro una nuova sintesi formale di cui il *Detto* è un clamoroso presagio.

Molteplici spie evidenziano un tale atteggiamento didattico, e quindi la sotterranea presenza di Brunetto, nel nostro componimento. Mi fermerò soltanto ad indicarne alcune. Per sistemare culturalmente il *Detto* rispetto alla coeva produzione didattica duecentesca vorrei prendere come termine di raffronto non tanto una delle opere canoniche di Brunetto (cosa del resto già fatta da Francesco Mazzoni) quanto un singolare ma importante documento della cultura toscana, vicinissimo a Brunetto tanto da essergli stato attribuito (e non senza valide ragioni) da alcuni critici: mi riferisco evidentemente al *Mare amoroso*¹⁴. La familiarità di Dante con

¹² Si rimanda principalmente alle ricerche di Erich Köhler: soprattutto all'articolo *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in « Cahiers de Civilisation Médiévale », VII, 1964, pp. 27-51.

¹³ Il problema è trattato con grande abilità e intelligenza in alcuni studi di Cecil Grayson, ora raccolti in *Cinque saggi su Dante*, Bologna, 1972.

¹⁴ Per tutta la discussione qui condotta sui rapporti *Detto-Mare* sono deter-

questo testo è provata se non altro dalla citazione che ne fa nel sonetto *Guido, i' vorrei* (per cui si rimanda al commento continiiano delle *Rime, ad l.*¹⁵). Nessuno ha notato finora la congruenza profonda del binomio *Mare-Detto*: non solo per i contatti tutt'altro che superficiali che si stabiliscono al livello testuale, ma soprattutto per la vicinanza strutturale e culturale che li vincola. Elenco gli elementi comuni (che fanno macchia allorquando si descrivono le bellezze della donna) indicando anche la diversa utilizzazione che di essi si fa nei due sistemi poetici.

M. 8 « ed egli [lo pesce] ha preso l'amo »; cfr. *Dt.* 50 « s'inama » (fusione col ricordo guittoniano citato nella nota 9) e 364 « ad amo... non m'ha crocco » (dove si avverte un tentativo di sorpasso sul piano formale della fonte: a *preso* si sostituisce il ricercatissimo *crocco*, cioè 'croccato, uncinato').

M. 9 *s'agira*; *Dt.* 288 *t'aggire*, con lo stesso valore di 'darsi da fare'.

M. 29-30 « che io v'amo e servo assai più lealmente / che l'asessino al Veglio de la Montagna » (e v. la nota del Vuolo); cfr. *Dt.* 260 segg. « Unque Assessino al Veglio / non fu giamai sì presto / ... / com' io a servir amante », dove addirittura la dipendenza di *amante* con *a* trova una giustificazione nel testo di base.

M. 41-2 « voi vedereste la vostra figura / dipinta e suggellata nel mio cuore »; e cfr. i versi di *Dt.* 256-8 già citati per l'aggancio formale con Guittone: interessante il rovesciamento nel *Detto* di questo passo col precedente rispetto all'ordine stabilito nel *Mare*; v. anche il commento di Contini alla canzone dantesca *La dispietata mente*, vv. 21-2¹⁶.

M. 46-7 « E questo dico sempre notte e giorno, / sì come il peccatore il paternostro »; cfr. *Dt.* 158-9 « se tu dici esso [*dicess'* la vulgata, contro il ms.; *esso* vale 'perfino'] il Credo / e 'l Paternostro e l'Ave », dove si nota un tentativo di *amplificatio* rispetto al *Mare* (ma si veda anche *Rose* 10366 « Mes, en leu de *Confiteor*, / veill... / que touz mes commanz me recordes »).

M. 83 *dia*, diffuso sicilianismo entrato a far parte organica del vocabolario poetico dei Toscani; cfr. *Dt.* 209 *la dia* (forse casuale il fatto che *dia* sia inserita nei due testi in una simile consecutiva: *M.* « tanto che mi par esser », *Dt.* « sì... che... mi par essere »).

minanti le ricerche di Emilio Vuolo (approdate alla sua edizione fondamentale *Il Mare amoroso*, Roma, 1962) per la parte storico-erudita, e la finissima impostazione critica di Contini nei *Poeti* citati.

¹⁵ Cfr. Dante, *Rime* (a cura di G. Contini), Torino, 1965², p. 35.

¹⁶ *Rime* cit., p. 28.

M. 149 « sì come 'l sole è fonte de la luce »; un usufruimento dello stesso materiale lessicale in *Dt.* 187-8 « ed ha sì chiara luce / ch'al sol to' la sua luce », dove il ricorso al frusto paragone donna-sole (ad alta frequenza anche nel *Mare*) subisce un'evoluzione drammatica nel *Detto* tramite una *mis en relief* del termine *luce*, vero centro di forza del discorso poetico e pertanto sdoppiato nella rima equivoca: *luce* (della donna) vs *luce* (del sole).

M. 187 « per farvi stella e specchio degli amanti » rende ragione di *Dt.* 191 « ... a quella spera », che varrà ' donna dotata di ogni perfezione ', *speculum perfectionis* (altrimenti intende la vulgata).

M. 196 « gioia sopra gioia da mirare » (ipometro); cfr. *Dt.* 181-2 « ... che gioia / mi dà più c'altra gioia »: la lezione del *Detto* ci può dare un utile suggerimento per sanare il testo del *Mare*; Contini ipotizza « sopra [ogne] », ma forse meglio ancora è « sopra [altra] », per il fatto che la caduta del secondo termine sarebbe giustificata dall'omeoteleuto.

M. 303-10: tutta la descrizione della catastrofe naturale che verrà dopo il rifiuto della donna (qui addirittura provocata dall'amante stesso) si riallaccia in ultima analisi alle conseguenze metereologiche della morte di Cristo: a fonti cioè scritturali (soprattutto Luca 23, 44-5; Matteo 27, 51; Apocalisse 6, 12-4); un ricordo di 304 « ... e scurar lo sole » è da vedere in *Dt.* 189 (si sarà notato come questi ultimi riscontri si localizzano in stretto contatto l'uno coll'altro nei due testi) « e lo [il sol del verso precedente] scura... » con cambio della funzione grammaticale del verbo, da mediale a attivo. Di tutto questo brano permarrà traccia nel famoso episodio della morte di Beatrice: cfr. *Vita nuova*, cap. XXIII (la prosa introduttiva e i vv. 49 e segg. della canzone *Donna pietosa*; fra l'altro mi sembra che al verso 50, « turbar lo sole e apparir la stella », l'interpretazione dei commentatori [a norma della prosa] di *la stella* come collettivo per 'le stelle', o addirittura come 'l'astro di Venere', vada rivista alla luce proprio di questi luoghi paralleli del *Mare* e del *Detto*: si allude al fenomeno dell'eclissi solare [per cui v. *Convivio* II.iii.6] e pertanto *la stella* sarà da intendere come 'luna').

M. 314-5 « sì come cresce il numero dello scacchiere, / che tanto cresce che non truova fine »: *l'imagery* del gioco degli scacchi, sviluppata in Provenza e accolta nella letteratura oitanica del XIII secolo, di cui Dante serberà ricordo in un momento altissimo del suo *Paradiso* (XXVIII 92-3: « ... che 'l numero loro / più che 'l doppiar delli scacchi s'immilla »), è già utilizzata nel *Detto* v. 455: « chi va come l'alfino » (cioè torto, come l'alfiere).

Ma, come si è detto, è soprattutto nella celebrazione delle bellezze dell'amata che si manifesta, pur nella fedeltà a un canone estetico che risale in definitiva al *Roman de Thèbes*, la straordinaria similitudine fra i due testi. I versi 90-149 del *Mare* e i paral-

leli 167-245 del *Detto* vogliono infatti dimostrare un identico fondamentale teorema: che l'unità (la donna) somma di parti perfette (le varie membra del corpo) è perfetta. Si comincia con i capelli « più biondi / che fila d'auro » nel *Mare* 90, e « d'oro battuto » nel *Detto* 167; i cigli « avvolti in forma d'arco » di *M.* 96 diventano « ben voltati » in *Dt.* 179 (ma cfr. *Rose* 527 « sorciex votis » e 843 « les sorciz bruns et enarchiez »); la dolcezza dell'« olore » della donna è superiore a quella della mitica pantera: *M.* 144-5, e nel *Detto* 188-9 si dice: « ed ha più dolce alena / che nessuna pantera »; « E 'l color natural bianco » di *M.* 120 assume le stesse tonalità in *Dt.* 211 « tant'è bianca e lattata », con caratteristica amplificazione semantica dell'aggettivo originario; e si continua così con le mani (*M.* 130, *Dt.* 219), le braccia (*M.* 125-7, *Dt.* 219-22), la voce (*M.* 114-5, *Dt.* 236-8 e 243-7, con utilizzazione della metafora angelica), il canto che porta con sé il paragone d'obbligo con la Sirena, il cui effetto di « uccidere 'l marinar col suo bel canto » (dandogli tempesta: così integra Maestro Rinuccino nel suo sonetto *D'Amor àbbiando gioia*¹⁷) è dal *Detto* corretto nel senso che la donna è sì una sirena, e quindi perfetta cantatrice, ma non provoca la tempesta: incanta quindi ma non uccide (cfr. *M.* 11-3, *Dt.* 239-42).

Ho volutamente insistito su questi riscontri per cercare di precisare meglio l'ambito culturale al quale il *Detto* appartiene. Siamo davanti a un testo che sviluppa un tipo di letteratura fiorentina nella cultura toscana duecentesca (meglio rappresentato dal *Mare*): quello precisamente che prova ad agganciare la tematica amorosa all'esercitazione retorica da un lato e dall'altro alla formazione di una società sempre più identificantesi con un concetto della nobiltà come manifestazione di raffinati sentimenti (« il mondo dell'onore », di cui è signore Amore, come afferma Cavalcanti nel sonetto responsivo al primo della *Vita nuova*) e non come fattore ereditario. Di qui il bisogno del « mercato » culturale che fosse intensificata la produzione di opere che si cimentassero nell'insegnamento del sentimento d'amore e ne codificassero i precetti. In tal modo il *Detto* ci appare profondamente radicato dentro una società

¹⁷ Si può leggere in edizione diplomatica nel *Libro de varie romanze volgare*. Cod. Vat. 3793 (a cura di F. Egidi e altri), Roma, 1908, p. 357.

che sta avviando un processo di nobilitazione della sua essenza borghese e sta cercando di determinare i tratti distintivi della sua costituzione: principalissimo quello amoroso. Ma sono questi esattamente i termini dell'insegnamento di Brunetto (a prescindere dall'appartenenza del *Mare* a lui o a un altro: è chiaro infatti che tale opera non può non essere stata suscitata nel clima culturale fiorentino, o toscano, del tempo che dal suo magistero e dalla sua programmazione culturale) che il giovane Dante stava, nel decennio fra l'80 e il '90, assorbendo come cibo spirituale per affrontare il cammino che conduce l'uomo a eternarsi¹⁸.

Un testo, dunque, il *Detto* che esce da una « scuola » che vuole formare l'uomo insieme al poeta; ma che, diversamente dai prodotti del maestro, si prefigge di raggiungere il punto di accordo fra insegnamento e poesia, senza che il primo termine sopravvanti e finalmente sopraffaccia il secondo. Sintomatiche a questo proposito nel *Tesoretto* le riflessioni sulla organica necessità della prosa a rendere determinate questioni; ciò che prelude più che al *prosimetrum* della *Vita nuova* (in cui realmente la prosa è partorita dalla poesia stessa) al *Trésor*, cioè a una *summa* enciclopedica del sapere umano in cui vengono con decisione estrema tagliati tutti i ponti con la poesia. È questo il punto di differenziazione maggiore del giovane Dante nei confronti di Brunetto: per lui le ragioni della poesia ben lungi dal mettersi in secondo ordine rispetto a quelle della scienza impongono a quest'ultima briglie e limitazioni. Sovrana fra tutte la rima non solo ricca ma equivoca e talvolta ricchissima; elemento che enfaticamente indica la polemica nei confronti del dimenarsi di Brunetto contro le arbitrarie e inutili imposizioni di un'abitudine che pretende di « concordar parole / come la rima vuole », procurando in tal modo oscurità e spesso falsità: « sì che molte fiate / le parole rimate / ascondon la sentenza / e mutan la 'ntendenza ».

¹⁸ Non va dimenticata la funzione di « auctoritas » che Brunetto assume nei confronti di Dante in fatto di codificazione linguistica: credo infatti che i francesismi sparsi a piene mani nel *Fiore*, e presenti anche nel *Detto*, trovino la loro migliore giustificazione storico-culturale nella prassi poetica di Brunetto. Importante inoltre il ruolo che Brunetto assume nel traghettare verso Dante concetti che poi avranno portata decisiva nell'opera successiva di quest'ultimo: come il concetto di amicizia (per cui v. *Vita nuova*) cavato dal *Favolello*; ma su questo problema ha ottime pagine il libro di Vanossi (cfr. p. 13 e segg.).

L'accusa di falsità lanciata contro la poesia è irricepibile fin da queste prime prove; il *Detto* è lì a dimostrarci una polemica nascosta con Brunetto che l'episodio dell'*Inferno* in qualche modo suggerirà. Brunetto quindi come Guittone: insieme maestri, ma insieme superati in quell'incessante marcia verso la conquista della Verità assoluta e totale che è l'opera dantesca.

6. Brevemente alcune indicazioni ora sulla presenza e importanza dell'ultimo modello nella nostra lista: il *Roman de la Rose*¹⁹. Sarò conciso anche perché ho in corso un lavoro sulla modalità della traduzione poetica nel *Detto* e nel *Fiore*. Dobbiamo anzitutto premettere una precisazione fondamentale: il *Detto* non si pone sullo stesso piano del *Fiore* per quelli che sono i rapporti che questi testi stabiliscono col romanzo francese. Il *Fiore* soltanto è un tentativo di « traduzione » (culturale evidentemente) della *Rose*; il *Detto* invece è una particolarissima teoria della poesia in forma di *Ars amandi* alla cui elaborazione contribuiscono, fra i molti altri elementi di varia provenienza, anche alcuni episodi cavati dalla *Rose*. Ammesso questo non ci meraviglieremo più che ad esempio l'intenzione allegorica, fondamentale nella *Rose* come nel *Fiore*, sia secondaria nel *Detto* dove, come abbiamo visto, prevalgono interessi più pratici di fissazione di parametri comportamentali nel rapporto amoroso. Questa « caduta » della funzione allegorica nel *Detto* è stata messa in rilievo un po' da tutti, senza che però nella definizione generale dell'opera si sia gran che retrocesso dal giudizio critico implicito nel sottotitolo della *princeps* morpurghiana in cui si faceva riferimento a generiche « rime italiane imitate dal *Roman de la Rose* ». In verità non solo l'allegoria principale della « rosa » viene sostituita dalla figura dell'amata, sia pure descritta nella sua superiore Realtà di perfezione fisica (ma abbiamo visto che questo fatto non taglia i nodi con la storia: tutt'altro), ma anche gli elementi effettivamente allegorici e presi in prestito dal romanzo francese (Amore, Ragione, Ricchezza etc.) sono sostanzianti per così dire di contenuto lirico: nel senso che il

¹⁹ Rimando, per una lettura moderna della *Rose*, al brillantissimo saggio « Récit et anti-récit: le *Roman de la Rose* » di Paul Zumthor contenuto nel suo recente volume *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975 (e prima in questa stessa rivista, 1, 1974, pp. 5-24).

Detto vuole restituire questi elementi allegorici a quell'ambito culturale (la poesia lirica) dal quale la *Rose* stessa li aveva prelevati.

Quindi i paralleli episodi della *Rose* servono più come supporto della narrazione senza tempo (perché fissata nell'esemplarità paradigmatica della vicenda vissuta una volta per tutte) del *Detto*, che come costituenti organici alla struttura profonda del componimento. Abbiamo una risemantizzazione della *Rose* come risultato del processo or ora descritto: risemantizzazione ottenuta tramite il ricorso ad una precisa tradizione lirica autoctona (precisabile nell'archetipo guittoniano), e ad una altrettanto precisa, anzi cittadina, esperienza didattica (coincidente con l'archetipo brunetiano). L'ipotesi pertanto, ancora tenuta valida da Vanossi, di una fedeltà del *Detto* alla *Rose* di Guillaume, mentre il *Fiore* continuerebbe lo spirito di Jean, va totalmente scartata. L'utilizzazione infatti della *Rose* (nella sua totale estensione, come ha ben dimostrato Parodi) è nel *Detto* puramente euristica; soltanto col *Fiore* Dante farà i suoi conti, ad un livello ben più alto di coscienza poetica e di maturità culturale, col romanzo transalpino che un impatto così vitale avrà sulla sua carriera futura di scrittore.

MICHELANGELO PICONE

McGill University, Montréal e University of California, Los Angeles