

Il Fiore : struttura profonda e problemi attributivi

Autor(en): **Picone, Michelangelo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **33 (1974)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-26593>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Il *Fiore*: struttura profonda e problemi attributivi

Nell'annosa questione di chi sia l'autore della corona di sonetti derivata dal *Roman de la Rose*, cui convenzionalmente ci si riferisce come al *Fiore*, possiamo grosso modo distinguere due atteggiamenti critici: quello di coloro che sostengono la paternità dantesca, e quello di coloro invece che apertamente la osteggiano ad essa contrapponendo nei diversi casi una serie di altri rimatori più o meno conosciuti¹. I due studiosi che più di recente e autorevolmente hanno assunto il comando delle due opposte tesi sono rispettivamente Gianfranco Contini² e Remo Fasani³; mi sembra importante riprendere la loro discussione non soltanto perché in essa vi troviamo come riassunta l'intera storia di questa travagliata vicenda attributiva, quanto perché movendo di qui si possono precisare alcuni fatti che credo abbiano portata metodologica generale.

Facendo il cammino a ritroso nel ripercorrere i temi fondamentali della polemica Fasani-Contini, partirò dalle conclusioni cui il discorso di quest'ultimo giunge (dove è anche implicata la sua posizione metodologica), per poi intraprendere una discussione più particolareggiata dei dati di partenza sui quali quelle conclusioni si fondano. Invece di cercare io stesso di riassumere, cito direttamente uno stringatissimo e lucidissimo periodo nel quale Contini così condensa la sua posizione:

¹ Ai nomi che di volta in volta sono stati proposti, che vanno da Dante da Maiano (suggerito dal D'ANCONA) a Dante degli Abati (FILIPPINI), da Rustico (PERCOPO), Lippo Paschi de' Bardi (DI BENEDETTO) a Folgore (FASANI), o che, se pure non mai chiamati in causa, avrebbero rispetto ai summenzionati altrettante possibilità di essere sostenuti (non trovo ad esempio che nessuno abbia ancora avanzato la candidatura di Brunetto Latini [c'è sì una tesi di Ph. D. sostenuta all'inizio del secolo alla Harvard, che va proprio in questa direzione, ma è inedita] che fra i poeti di ambito fiorentino è l'unico che allo stesso tempo bazzicasse terra di Francia, conoscesse la *langue d'oïl* e masticasse [non dico digerisse] le novità letterarie di quella cultura), va ora aggiunto quello addirittura di Antonio Pucci, frutto di un ripensamento, quanto provvido non mi sembra il caso di discutere qui, del FASANI (*Il poeta del «Fiore»*, Milano 1971), la cui fenomenologia va forse trovata in certe indicazioni della letteratura sull'argomento portanti appunto verso i poemi cavallereschi (si veda l'affermazione del PARODI nella sua edizione del poemetto, laddove si dice che la lingua del *Fiore* è molto più ariostesca che dantesca; etc.): da cui l'illazione, se debita può vedere ognuno, che autore del *Fiore* sia il primo dei canterini fiorentini di cui si tramandi il nome; l'utilità di una tesi del genere mi sembra esclusivamente quella (e non è poca...) di darci un'idea del possibile ambiente dentro il quale è stata confinata la diffusione del *Fiore*, sia culturale che manoscritta (l'unico codice che ci abbia trasmesso il poemetto è, come si sa, situabile nei decenni centrali del XIV secolo): un'indicazione indiretta insomma di storia della tradizione del testo, che pure andrà pienamente affrontata un giorno.

² Gli interventi maggiori di CONTINI sono sostanzialmente quattro: *La questione del «Fiore»*, *Cultura e scuola* 13-14 (1965); *Un'interpretazione di Dante*, *Paragone* 188 (1965), e ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970; il cappello introduttivo ad una scelta dal *Fiore*, in: *Letteratura italiana delle origini*, Firenze 1970; la voce «Fiore» per l'*Enciclopedia Dantesca*.

³ *La lezione del «Fiore»*, Milano 1967.

Non si tratta più di una semplice somma d'indizi, ma di un organismo mnemonico che è insieme verbale, concettuale (o sinonimico), fonico e ritmico, del tutto assimilabile alla memoria che il Dante della *Commedia* ha di se stesso, o semmai alla memoria che del Dante di alcune *Rime* e della *Commedia* ha un altro grande, Petrarca: una memoria non centonaria e grezzamente imitativa, ma profonda sotto la stessa soglia della coscienza. Nessun'altra soluzione appare allo scrivente possibile se non quella già congetturata per molteplici indizi esterni, che il maestro del *Fiore* sia Dante Alighieri⁴.

L'interesse di Contini è volto (e lo dimostra chiaramente l'esemplificazione addotta) a riscontrare nei minimi congegni, nelle particolarissime soluzioni, nelle microstrutture componenti il dettato dantesco autentico e quello attribuibile, una stessa mente organizzatrice, dimostrabile non tanto attraverso l'eccellenza e la sublime bellezza di questi (i.e. nessun altro poeta all'infuori di Dante avrebbe potuto arrivare a tanto), bensì, più sottilmente, attraverso la constatazione dell'esistenza di alcuni *tic* stilistici verificantisi in momenti e testi diversi, incontrollabili dall'intelligenza e dalla programmazione poetica e sfuggenti alla sorveglianza della coscienza, che, messi a confronto, si dimostrano doppiamente indicativi dell'identità dell'ente che li ha prodotti. Cioè Contini ad una dimostrazione dell'autenticità dantesca del *Fiore* per vie stilistiche cerca di sostituire una dimostrazione per vie linguistico-psicologiche; non basa la sua *expertise* attributiva sull'accertamento di un identico comportamento poetico (= similarità dello stile), bensì sul perseguimento di elementi indicatori dell'unicità della fonte generativa di separate e diverse amalgame linguistiche (= unicità del processo di produzione). Se l'analisi stilistica si fondava sulla vicinanza dei risultati poetici, della poesia generata, Contini vuole invece basarsi sui procedimenti psicologici indicativi dell'unicità della memoria generatrice che si rivela senza che lo stesso produttore se ne possa rendere conto, «sotto la stessa soglia della coscienza». Ci troviamo pertanto trasportati dentro la memoria di Dante, produttrice di alchimie poetiche, nel momento stesso della produzione, a contatto con i lucidissimi macchinari della sua mente in piena attività.

Prendiamo un paio di esempi del selezionato repertorio continiano e osserviamo *in re* come la sua metodologia si applica. *Con gli occhi torti* (*If* XXIII 76) e *li occhi torsi* (*Pd* III 21) se messi accanto a *e gli occhi torna* (XXVI 9)⁵ mostrano immediatamente un segreto di produzione, uno specialissimo meccanismo generativo, per cui ci veniamo a trovare davanti alla combinazione *gli occhi / tor-* in clausola finale di verso e in un'analoga congiuntura ritmica e sintattica. Il processo di composizione dei due versi della *Commedia* è lo stesso di quello che sta alla base del verso del *Fiore*. Non si tratta più quindi della coincidenza fenomenica di due stilemi, ma del

⁴ *Enc. Dant.* III, 900.

⁵ CONTINI, *La questione* (cit.), p. 772, e *Enc. Dant.* III, 899. – Le citazioni dal *Fiore* sono fatte di sull'edizione di E. G. PARODI in appendice a *Le Opere di Dante edite dalla Società Dantesca Italiana*, Firenze 1922; e sono distinguibili dal solo numero romano indicante il sonetto seguito dal numero arabo indicante il verso.

verificarsi di una certa combinazione in determinate e speciali circostanze testuali. Più indicativa ancora del suo metodo la prova cavata da meccanismi involontari attraverso i quali ha modo di rivelarsi la complessa retorica dantesca: l'abitudine così che lo trascina verso l'*annominatio* ci consente di riconoscere in *e'nganno ingannatori e ingannati* (CXVIII 14), *mi credette ingannare; Ingannar mi credette, i' l'ho ingannata* (CLXXIX 8-9), e in *Isifile ingannò, la giovinetta Che prima avea tutte l'altre ingannate* (*If* XVII 192)⁶ l'appartenenza ad una stessa catena di montaggio mentale.

La polemica di Fasani ha sostanzialmente due aspetti: uno gnoseologico (questa analisi di Contini non è accettabile su un piano metodologico generale) ed uno pratico (l'esemplificazione addotta da Contini non è sufficiente, tutto al contrario essa è facilmente impugnabile e presta il fianco a più di una critica). Debbo dire che se da un lato non condivido lo scetticismo filosofico del Fasani che rifiuta o, che è lo stesso, non si pone il problema epistemologico generale, certamente condivido le sue critiche alle applicazioni concrete di quella metodologia. Ma ovviamente è poi sul piano della accettabilità delle prove concrete che una metodologia si afferma come valida; quindi seguo anch'io la politica della reticenza, rimandando ad occasione migliore la discussione generale dei principi informatori del metodo critico di Contini in quanto siano applicati a problemi attributivi, e mi incammino per la strada della discussione particolareggiata delle prove.

Quando Contini perlustrando il testo del Fiore si imbatte in

molt'è crudel chi per noi non vuol fare (XIV 11)

non può fare a meno di gridare alla scoperta riaccostando questo verso a quello di *If* XXXIII 40:

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli;

l'identità della matrice è per il critico garantita dell'«identità e di schema ritmico e della parola capitale⁸.» Fasani ha però tutte le ragioni di controbattere che per le identiche motivazioni anche

come vertude in pietra preziosa

della canzone-manifesto del Guinizzelli (*Al cor gentil*, 12) è un anticipo, pur senza ovviamente appartenere allo stesso autore, nientemeno che di un verso del *Paradiso* (II 144):

come letizia per pupilla viva,

poiché vi si verifica una assoluta identità della struttura sintattica e della partizione mensurale; le stesse osservazioni possono essere fatte per

Foco d'amore in gentil cor s'aprende

della stessa canzone guinizzelliana (v. 11), se messo in parallelo con le parole di Francesca di *If* V 100:

⁶ CONTINI, *La questione* (cit.), p. 772, e *Enc. Dant.* III, 899.

⁸ *Enc. Dant.* III, 899.

Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende;

perché anche qui ci troviamo davanti ad una straordinaria similarità di schema ritmico e di pregnanza tematica⁹.

Non mi sembra possibile poter aggirare l'ostacolo che Fasani così giustamente prospetta, se non suggerendo una distinzione a prima vista banale e scontata, ma in ultima analisi fertile e chiarificatrice, fra citazione (adopero questo termine per comodità, anche se sono perfettamente conscio della sua pesantezza naturalistica) interna e citazione esterna.

Chiarisco anzitutto i limiti della citazione esterna partendo da una casistica che è volutamente estrema e provocatoria; prendiamo gli esempi addotti da Contini quando parla di Petrarca raffinatissimo echeggiatore di Dante. Il primo¹⁰:

Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille,
conven che 'l duol per gli occhi si distille
dal cor c'ha seco le faville e l'esca (LV 7-9)

della ballata petrarchesca, richiamano i versi di *If* XXIII 97-99 (e il reperto si trova già nel commento carducciano):

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
quant'i' veggio dolor giù per le guance?
e che pena è in voi che si sfavilla?

(la mia citazione abbonda un po' di più rispetto a quella continiana, anche per cogliere meglio echi periferici e di riflesso sì, ma altrettanto interessanti per il mio discorso). Non c'è dubbio che i due testi si richiamino e siano collegati fra di loro: ma l'operazione ivi condotta dal riecheggiatore è un'operazione meramente culturale di *klassische Dämpfung* di elementi troppo violenti del testo di base, di ordinamento illuministico di temi disordinatamente fuorusciti dal magma dantesco. C'è in Petrarca l'idea chiarissima che questo costituisca un'eco, un richiamo, una citazione (e lasciamo perdere se sia di una *auctoritas* che si accetta interpretandola e personalizzandola, o di un rivale col quale ci si mette su un piano di mera competitività, per dimostrare la propria superiorità nello sfruttamento di identici materiali linguistici), e al tempo stesso la coscienza letteraria della diversificazione ottenuta attraverso una differenziata utilizzazione di uno stesso campo lessicale. Ciò che troviamo ripetuto è pertanto la struttura superficiale (parole tematiche: *distille/distilla, duol/dolor, faville/sfavilla*; sintagmi: *per gli occhi/per le guance*; posizioni all'interno del verso: *distille-distilla* in rima, *faville-sfavilla* non in rima nel primo caso ma provocante rima interna), ma non la struttura profonda (*giù per le guance* sembra troppo violento e creaturale ed è di conseguenza corretto in *per gli occhi* dove è assente a) l'idea di movimento b) un termine troppo quotidiano e fisico come *guance* c) l'allitterazione *giù ... guance* ritenuta troppo evidente e accampante, e musicalmente spiacevole e aspra; e il tono

⁹ FASANI, *La lezione* (cit.), p. 9-16.

¹⁰ CONTINI, *Varianti* (cit.), p. 368.

generale del discorso poetico passando dalla domanda tragica alla constatazione filosofica [*conven che ...*] perde ogni aspetto di quotidianità per assumerne uno di aristocratica e assoluta esperienza personale). Il poeta è dunque perfettamente cosciente dell'esatta distanza che separa il suo dal testo verso il quale reagisce proprio nel momento in cui lo ricorda, in quanto è lui stesso ad aver voluto ed a aver creato quella distanza. Ecco che la citazione equivale in questo caso all'affermazione di una individua prassi poetica, che si afferma come «altra» rispetto a collaterali esperienze poetiche. La citazione coincide con l'autocoscienza che il poeta ha della sua arte.

Prendiamo l'esempio che segue subito dopo nella lista di Contini¹¹ e vedremo che questo fatto risalterà ancora di più. L'idillica scena

I dolci colli ov'io lasciai me stesso,
partendo onde partir già mai non posso,
mi vanno innanzi, et èmmi ognor a dosso
quel caro peso ch'Amor m'ha commesso.

rivestita dei ricordi personalissimi del Petrarca del sonetto CCIX, richiama una situazione delle più creaturali dell'Inferno dantesco: quella di maestro Adamo che si consuma per mancanza di acqua:

Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
faccendo i lor canali freddi e molli,
sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
ché l'immagine lor vie più m'asciuga
che 'l male ond'io nel volto mi discarno. (*If* XXX 64-69).

Anche qui a livello di struttura superficiale *i verdi colli* si riflettono nei *dolci colli*, e *mi vanno innanzi* viene dopo una pausa esattamente come *sempre mi stanno innanzi*, mentre *quel caro peso* occupa la stessa posizione oltre a rivestire la stessa funzione di *l'immagine lor*; a livello di struttura profonda invece possiamo ammirare (e l'ammirazione del lettore non può non essere voluta e provocata dallo stesso poeta) l'abile *shift* che Petrarca imprime a queste espressioni: che passano da una utilizzazione caratteriologica, in quanto emanazioni di una situazione sado-masochistica, a significare attenuatissimi segnali di una selezionatissima esperienza amorosa.

Anche nella citazione interna la struttura superficiale combacia, ma per motivi esattamente opposti a quelli della citazione esterna: là il poeta si serviva volontariamente¹² del richiamo per poter affermare la propria alterità, qui invece la coincidenza

¹¹ *Varianti (cit.)*, p. 384.

¹² CONTINI anche in questo caso parla di memoria involontaria (*Varianti [cit.]*, p. 385): la memoria potrà essere involontaria (sarà ben difficile poter accertare una cosa del genere); ma all'interno di questa memoria che involontariamente ricorda situazioni poetiche appartenenti ad un altro sistema culturale, il poeta volontariamente opera le sue scelte e le sue selezioni. Insomma, poco importa che Petrarca cerchi di emarginare quanto più gli è possibile il precedente, troppo scomodo

è involontaria e inconscia ed è dovuta alla similarità situazionale delle spinte provenienti dalla materia, della tensione poetica. Struttura profonda e struttura superficiale sono pertanto amalgamate inestricabilmente nella citazione interna: la struttura superficiale essendo un necessario modo di realizzazione della struttura profonda.

Questo è evidentemente il *path* da seguire: le prove dell'autenticità dantesca del *Fiore* potranno venire non dall'eccezionalità di stilemi, sintagmi, posizioni, partizioni, mensurali etc. comuni con la *Commedia* o con la *Vita Nuova*¹³; bensì dal riconoscimento, meglio dalla ricognizione dall'alto, di strutture poetiche affini che rivelino una stessa configurazione e disposizione. Le prove pertanto per essere valide debbono essere inserite in un contesto che le raggruppi e le illumini: l'elemento isolato non sarà mai convincentemente probante fino a quando non sarà stata dimostrata la sua appartenenza, la sua congruenza profonda con la struttura generatrice. Il grande elemento assente nell'analisi continiana¹⁴ mi sembra che sia proprio questo: il contesto.

Intendiamoci bene: la preoccupazione più grande nella mente di coloro che si sono occupati del *Fiore* dal Castets in giù è stata sempre quella di poter rispondere adeguatamente alla domanda: «Chi può aver composto fra il 1285 e il 1295 a Firenze un poemetto della levatura e del peso del *Fiore*?» Nel fondo infatti tutti sono d'accordo nel riconoscere nell'anonimo poeta maestro del *Fiore* il terzo elemento di un trittico che solo Dante e Petrarca possono con pieno diritto completare. Allo stesso livello di eccezionalità non c'è nessun altro. Di qui il bisogno, suggerito quasi da una fondamentale ragione di economicità culturale (*poëtae non sunt multiplicandi praeter necessitatem*), di attribuire il poemetto a quel poeta la cui sperimentality non ha mai avuto l'eguale nel corso dello svolgimento della letteratura italiana. È una ragione di «contesto» pertanto che ha prepotentemente fin dall'inizio messo avanti il nome di Dante: sarà impossibile poterla eliminare ora.

Il difetto quindi delle analisi tipo quella del Contini (o dello stesso Fasani nella sua *pars costruens*) mi sembra risiedere nella loro limitazione all'esempio staccato dimenticando il campo semantico che è di supporto a quell'esempio; al particolare

certo, della poesia dantesca (ma non solo dantesca: lo stesso atteggiamento lo assume nei confronti dei provenzali, dei siciliani, di Guittone, degli stilnovisti); fatto sta che quando un ricordo in tale senso si presenta lui è ben cosciente non solo di mettergli il suo marchio inequivocabile, di fonderlo nel metallo che *solum* è suo, ma anche di ammiccare al lettore la diversità profonda nell'apparente somiglianza.

¹³ Oltretutto in questo tipo di prove c'è sempre il grosso pericolo dell'infiltrarsi del *iudicium* personale del filologo moderno al quale sono sconosciute tanto le medie linguistiche degli scrittori del tempo, quanto la lingua parlata, sulle quali possa basare la sua affermazione di maggiore o minore difficoltà di ritrovamento di una parola con questa o quest'altra accezione o accoppiata con uno piuttosto che con un altro elemento grammaticale.

¹⁴ Anche Fasani, che spesso rimprovera a Contini la citazione acontestuale, cade poi clamorosamente nello stesso trabocchetto attribuendo il corposo *Fiore* al più esile e gracile dei poeti comici: Folgore da San Gimignano. Si veda a questo proposito RETO ROEDEL, *Il «Fiore», Il Corriere del Ticino* del 28 marzo 1968.

mancando di inserirlo nella sua struttura generale dentro la quale soltanto potrà assumere senso e valore. Non dico che queste prove non siano interessanti e piacevolmente ammiccanti, dico solo che così come vengono presentate danno la sensazione dell'aleatorietà piuttosto che quella voluta del completo convincimento. Ognuna di esse presta il fianco a molteplici critiche, e alla fine dell'analisi l'impressione che si ha è di totale assenza di elementi inappellabilmente portanti ai fini della tesi da dimostrare, e di presenza invece di una serie di raffronti tra cui nessuno è esente da dubbio, sospetto, critiche e contestazioni. La prova locale e troppo confinata è quindi eccessivamente debole per poter stare in piedi da sola; ha bisogno di una classe in cui potersi inserire: solo allora può finalmente emettere messaggi e indicazioni questa volta significativi e incontestabili.

Passando all'analisi dei testi e all'esemplificazione, per forza di cose limitata, di prove contestuali che con la loro compattezza e solidità affermino perentoriamente la paternità dantesca del poemetto, vorrei fermarmi anzitutto a cogliere un gruppo di risposnde fra i primi capitoli dalla *Vita Nuova* e l'inizio del *Fiore*¹⁵.

In ambedue i testi si sperimenta lo stesso tema: che è quello della conquista (naturale o spirituale che sia) della Donna, oggetto d'amore, attuata con l'aiuto e il diretto intervento dello stesso Dio d'Amore: all'estremo e controllato dominio della vicenda (di cui entrano a far parte selezionatissimi episodi riferentisi e commentanti una serie di componimenti poetici scelti) e della propria storia esistenziale che riscontriamo nella *Vita Nuova*, si contrappone la narrazione larga, minuta ed aperta del *Fiore*; ma nonostante la sua *klassische Dämpfung* la *Vita Nuova* non nega minimamente la struttura profonda del *Fiore*, nel senso che, se la *Vita Nuova* è il romanzo dell'Io alla ricerca della propria affermazione attraverso la conquista del mondo circostante, esemplificato dalla donna, sarà esattamente negli stessi termini che si porrà il problema esistenziale del poeta-personaggio del *Fiore*. Per cui il «fior che m'abbellia,» prodotto e quasi partorito da Cortesia¹⁶, del primo sonetto del *Fiore* trova il suo preciso equivalente nella «gloriosa donna della mia mente» (la cui caratteristica spirituale più appariscente è la «ineffabile cortesia») delle primissime righe del libello. L'esatta data dell'innamoramento, tanto importante nell'economia generale della *Vita Nuova* da costituire fra le parole esemplate dal libro della memoria quelle che seguono immediatamente dopo la rubrica che intitola il libro e da spingere il poeta, proprio per accentuarne la solennità e l'aspetto quasi liturgico, ad un complicato calcolo astronomico, compare anche nel *Fiore*, non in posizione privilegiata questa volta, data la scarsa rilevanza ad essa attribuita in quel sistema, ma con una connotazione nega-

¹⁵ Si vedano a questo proposito e ad integrazione della mia analisi le finissime pagine di D. DE ROBERTIS nel *Libro della «Vita Nuova»*, Firenze 21970, p. 59-64 (il DE ROBERTIS mi sembra anche lui preoccupato di trovare risposnde individuate dentro un campo semantico più vasto).

¹⁶ Si veda il «fiore» «lo quale avea piantato Cortesia» (I 3) e la «figliola Cortesia» di XV 9, mettendoli in parallelo con «la donna de la cortesia» della *Vita Nuova*, c. XII.

tiva («Del mese di gennaio, e non di maggio,» III 1)¹⁷ che ce ne fa capire l'identica genesi. Voglio dire che il simbolico «ver sacrum» col quale si apre la *Vita Nuova* è dovuto ad una prospettiva ottimistica e spiritualistica, di cui il gennaio del *Fiore* costituisce per così dire il negativo pessimistico e comico; ma si tratta ovviamente di una stessa visione prodotta da una identica matrice intellettuale. Andando avanti in quest'analisi, la loquacità del Dio d'Amore nel *Fiore*, che appare così drasticamente ridotta nel libello, tanto che questi all'inizio si esprime soltanto con brevissime e a volte enigmatiche sentenze in latino, afferma concetti che troviamo formulati allo stesso modo nella *Vita Nuova*: «... I' sì ti tengo in mia balia» (I 6) e soprattutto «... I' sì son tu' signore» (IV 5)¹⁸ sono traslitterati dall'«*Ego dominus tuus*» del terzo capitolo. L'amante che dà il proprio cuore al Dio («E per più sicurtà gli diedi in gaggio Il cor ...», III 5)¹⁹ trova un suo immediato riscontro nella visione del capitolo terzo in cui Amore gli appare «con una cosa la quale ardeva tutta» e gli dice «*Vide cor tuum*». La stessa raffigurazione del Dio, quale ci viene presentato in questo capitolo («uno signore di pauroso aspetto»), richiama significativamente il sonetto terzo in cui Amore si autodefinisce «I' son signor assa' forte a servire» (v. 10); e la completa sottomissione dell'amante così espressa nel capitolo secondo: «D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente» non fa altro che ripercorrere quasi alla lettera identiche affermazioni che troviamo sempre nel terzo sonetto: «... quand'i' presi Amor a signoria, E ch'i' mi misi al tutto in sua balia E saramento gli feci e omaggio», il cui prolungamento è costituito dalle parole che seguono due versi sotto nelle quali si manifesta la fedeltà completa al Dio che d'ora in avanti sarà ritenuto (con espressione guittoniana) «signor maggio». Così la condizione cui l'amante viene ridotto a causa dell'arrivo di Amore nei due testi ha elementi di straordinaria vicinanza; si prendano i versi: «Sentendomi ismagato malamente Del molto sangue ch'io avea perduto» (II 1-2), «... Tu se' sì smagrato (IX 6), «... i' era forte impalidito E sol perch'io a lui troppo pensava» (X 3-4), e si mettano accanto a questo periodo del capitolo quarto della *Vita Nuova*: «Da questa visione innanzi cominciò lo mio spirito naturale ad essere impedito ne la sua operazione, però che l'anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima; onde io divenni in picciolo tempo poi di sì fraile e debole condizione, che a molti amici pesava della mia vista»²⁰, e si avrà un quadro abbastanza eloquente della massa di richiami

¹⁷ Ovviamente il punto di partenza comune è lo stesso *Roman de la Rose*, v. 45: «Avis m'iere qu'il estoit mais.»

¹⁸ Un'eco si trova anche nel sonetto V, v. 11 «Fa che m'adori, ched i' son tu' Deo.»

¹⁹ La stessa idea viene ribattuta sempre nel sonetto V, v. 10 «Io ho da te miglior pegno che carte.»

²⁰ Dove si può indicare un laterale collegamento col sonetto XI, vv. 2-4: «Un grande amico, lo qual mi solea In ogni mio sconforto confortare.»

prodotta dalla sperimentazione parallela di uno stesso campo affettivo. Per completare quest'analisi si richiamino alla mente tutte quelle personificazioni della *Vita Nuova* che si muovono accanto alla personificazione centrale del Dio d'Amore (come Madonna Pietà, Belsembiante, Ragione, etc.), e si vedrà che esse sono pedine pienamente funzionanti e che acquistano significato solo se viste nel giuoco e sulla scacchiera della vasta allegoria mondana del *Fiore*; rappresentano le tessere di un mosaico che ancora non si riesce ad intravedere completamente, ma di cui il poemetto sarà la magnifica realizzazione.

La centralità che dentro il *Fiore* riveste la «diceria» di Falsembiante (cui sono dedicati più di quaranta sonetti, dal LXXXI al CXXVII) è giustificata dall'importanza che la polemica contro gli ordini mendicanti (immediatamente associati con la cupidigia e l'ipocrisia) assume per l'autore del poemetto. Posizione centrale del resto che lo stesso problema morale e religioso occupa nella *Commedia*: basterà ricordare i canti XI e XII del *Paradiso* e il canto XXIII dell'*Inferno* sugli ipocriti (colpente ordini religiosi più generici, e in Caifas il rappresentante ipostatico del sacerdote corrotto); ma anche osservare alcuni temi, legati con l'allegoria iniziale della *Commedia*, che pongono in movimento la complicata macchina della narrazione del viaggio nell'Oltretomba. Nel discorso di Falsembiante ritorna spesso il riferimento alle parole evangeliche tratte dal discorso della montagna: «Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium: intrinsecus autem sunt lupi rapaces» (Matteo 7, 15): la Chiesa non è più guidata da pastori ma da lupi rapaci; si veda a questo proposito:

Chi della pelle del monton fasciasse
il lupo e tra le pecore il mettesse,
credete voi, perché monton paresse,
che de le pecore e' non divorasse? (XCVII 1-4)

Così vo io mi' abito divisando
ched i' per lupo non sia conosciuto,
tuttor vad'io le genti divorando. (XCVII 9-11)

Sed e' ci ha guari di cota' lupelli,
la Santa Chiesa si è mal balita,
po' che la sua città è assalita
per questi apostoli, ch'or son, novelli. (XCVIII 1-4)

Agnol pietoso par quand' uon l'ha visto,
di fora si fa dolce portatura;
ma egli è dentro lupo per natura,
che divora la gente Gieso Cristo. (CXXIII 4-8)

La serie è di per se stessa estremamente indicativa: uno dei massimi pericoli per il mondo cristiano trova la sua rappresentazione visiva e simbolica nell'immagine del lupo; immediato il richiamo alla bestia che fa «tremar le vene e i polsi» a Dante al-

l'inizio del suo viaggio ultraterreno, che «... molte genti fé già viver grame» (v. XCVII 11 e CXXIII 8) e la cui caratteristica principale è quella della voracità e della fame insaziabile: «... mai non empie la bramosa voglia, E dopo 'l pasto ha più fame che pria» (si noti nel *Fiore* l'insistenza sul verbo «divorare»). Insomma la pregnanza simbolica di questo animale è così forte per il Poeta che inizia il suo poema da fare sì che egli gli attribuisca immediatamente la funzione di rappresentare l'ostacolo più terribile che si frapponga nella sua via verso la perfezione. La forma fortemente ellittica con la quale la fiera è introdotta sarà un'ulteriore spia del fatto che l'equazione: lupo = corruzione morale, era stata precedentemente da lui fissata e sperimentata; e facendo già parte della sua mitologia personale potrà essere ripresa quasi naturalmente e introdotta nel pieno della sua potenzialità allegorico-espressiva nella nuova struttura narrativa.

Non insisterò a lungo sulle rispondenze profonde fra l'episodio degli ipocriti infernali e questo gruppo di sonetti dedicati a Falsembiante, anche perché su questo argomento vertono pagine lucidissime di Ezio Raimondi dove viene messa insieme una serie di echi veramente impressionante²¹. Vorrei solo richiamare l'attenzione su alcuni punti: e anzitutto sul fatto che Dante nella sesta bolgia riveste gli ipocriti di pesantissime cappe fratesche di piombo dorato. Ora nel *Fiore* l'insistenza sul tema del «rivestimento» è tale da costituire la migliore introduzione alla lettura e alla comprensione di questo episodio. Ripropongo solo l'inizio di questa serie:

| | |
|---|---------------|
| vest'io la roba del buon frate Alberto. | (LXXXVIII 13) |
| tutto si cuoprar e' d'altra coverta. | (XC 4) |
| perché vesta di sopra grossa lana, e 'l morbido bianchetto tien nascoso. | (XC 10-11) |
| perché vestisse drappo di colore. | (XCIV 11) |
| e robe di color volean vestire. | (XCV 4) |
| vergine e caste donne gir portando cotte e sarcotti di colore e manti. | (XCV 13-14) |
| in roba di color ciaschedun' era. | (XCVI 4) |
| la roba non vi to' né non vi dona. | (XCVI 10) |
| che que' che veste l'abito salvaggio. | (XCVI 13) |

Una prova folgorante della memoria che opera all'interno di campi semantici simili ci è offerta dal verso

attraversato è, nudo, nella via (If XXIII 118)

²¹ *I canti bolognesi dell'«Inferno» dantesco*, in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, p. 229-249 (si vedano soprattutto le p. 241-243).

riferentesi al supplizio di Caifas; dove la condanna per contrappasso trova la sua spiegazione e la sua piena illuminazione in

non mi terrian ch'i' non gisse *traverso*

dal sonetto CIII (verso 11).

Passando finalmente ad analizzare quelli che a mio avviso costituiscono i testi capitali per poter correttamente dirimere la *vexata quaestio* della paternità dantesca del poemetto, e cioè i canti XXX, XXXI del *Purgatorio*, dirò che il «caldo parlare» di Beatrice a Dante²², in cui il personaggio-poeta è sottoposto a un riesame della sua vita fino a quel momento, mi sembra offrire interessantissimi suggerimenti, già sparsamente captati dalla critica, validi in una prospettiva generale di contributo da parte di Dante alla cronistoria e alla critica della sua esperienza poetica. Beatrice rimprovera a Dante di essersi allontanato da lei in una data ben precisa:

Si tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui. (Pg XXX 124–126)

Ciò che pone il traviamiento di Dante a cominciare dal 1290 (la giovinezza [la *seconda etade*] a dire di Dante stesso [*Conv.* IV xxiv] inizia col venticinquesimo anno di vita); l'anno si accorda *ad unguem* con quello che è concordemente accettato come il periodo di elaborazione del poemetto. Ma c'è di più: se la *Vita Nuova* è il ripensamento della sua esperienza letteraria che si orientava verso il polo di Beatrice; il togliersi a Beatrice per darsi ad «altrui» (v. 126) è significativo dello spostamento del centro dell'attenzione non tanto da Beatrice verso un'altra donna o altre donne, che sarebbe dato banale e tritamente biografico, bensì dall'esperienza letteraria sotto l'egida di Beatrice (*Vita Nuova*), verso un'esperienza letteraria *x* sotto l'egida di un'altra donna,

²² Degno di nota è il fatto che l'armamentario allegorico che precede l'arrivo di Beatrice in aiuto di Dante ha echi piuttosto consistenti e ripetuti nell'episodio del *Fiore* in cui Venere viene in aiuto di Amore (e quindi indirettamente di Durante): così il «carro ... trionfale» trainato dall'alato Grifone ha una rispondenza nel carro di Venere tirato non da cavallo ma da «cinque colombi» (CCXVII 5); l'atteggiamento della «diessa» pieno di fiero rancore («cruciosa per sembianti molto, e fiera» [CCXXIII 2]) nei confronti di coloro che difendono il castello e che si manifesta in parole di aspra «rampogna» e in minacce terribili, senza che però la dea perda il suo aspetto regale, trova una pressoché esatta traduzione nell'atteggiamento di Beatrice pieno di sacrosanto sdegno nei confronti del traviamiento del suo fedele successivo la sua morte: «regalmente ne l'atto ancor proterva» (Pg XXX 70) e «superba» appare a Dante, e le sue parole sono improntate a «pietate acerba». Come non sentire in questo episodio del *Purgatorio* il tentativo di purgare quello del *Fiore* trascrivendolo in chiave morale e facendo di se stesso l'oggetto di un simile attacco? In appendice si potrà notare che l'opera di purificazione e di ritraduzione in diversa chiave del materiale verbale previamente utilizzato investe fatti a prima vista secondari: così l'episodio di Venere, «sottil'archiera», che colpisce col suo arco «tra due pilastri una balestriera» (CCXXIII 6), subisce una lavanda della memoria nel paragone di Dante sotto il «grave carico» della commozione per le sue colpe, con il «balestro» che «frange» «... quando scocca Da troppo tesa, la sua corda e l'arco» (Pg XXXI 16–17).

che ovviamente deve rispondere a requisiti (esistenziali, morali, poetici e letterari) opposti a quelli immaginati nella persona della «gentilissima». L'«altra donna» è per giunta chiamata per nome nel canto successivo:

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpi, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso. (Pg XXXI 58-60)²³

Non voglio certo riaprire una secolare discussione su chi realmente sia questa «pargoletta»; certo che la sua caratterizzazione non si addice minimamente alla «pargoletta bella e nova» cui Dante indirizzò una ballata di chiarissima impronta stilnovistica²⁴; mentre si adegua perfettamente alla «pulzelletta» inviata da Dante a Messer Brunetto²⁵, nella quale è oramai dai sostenitori della paternità dantesca del poemetto riconosciuto il *Fiore* stesso. Se questo è vero, il circolo si chiude: i «passi» di Dante

per via non vera,
imagini di ben seguendo false. (Pg XXX 130-131)

non rappresenterebbero altro che la piena ammissione del suo errore letterario del quale si deve lavare, immergendosi nel Leté, per poter di nuovo accedere a Beatrice²⁶.

Montreal

Michelangelo Picone

²³ È vero che quelle «penne» sono nel senso letterale allusive al volo degli uccelli. Ma io non rinuncio a vedervi l'altra metafora, ben più congrua, della scrittura immorale.

²⁴ Cf. *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino 21965, p. 113-114.

²⁵ Si veda l'ottimo cappello introduttivo del CONTINI nel commento già citato (p. 145-146), dove però l'identificazione appare ancora presentare qualche perplessità al critico; e, più recentemente, le sue osservazioni, sempre concernenti questo sonetto, in *Enc. Dant.* III, 897.

²⁶ E questa lavanda non è puramente simbolica se, come ho anche notato precedentemente, si riveste di richiami al poemetto incriminato, assunti però in una prospettiva e con segno profondamente cambiati. In tale direzione interpretava già gli echi del *Fiore* dentro la *Commedia* FRANCESCO D'OVIDIO (si vedano i suoi *Nuovi studi danteschi*, vol. II, Napoli 1932, 253-286; si leggano soprattutto le finissime analisi riguardanti la parola «Cristo» in rima e il valore della ripetizione del simbolo del «fiore» e della «rosa» addirittura dentro la compagine degli ultimi sublimi canti del *Paradiso*; vere precorritrici di una lettura tesa a cogliere nei diversi testi il permanere di una stessa struttura profonda).

P.S. Ad una brillantissima operazione di collazione sistematica del *Fiore* e della *Commedia* col *Roman de la Rose* dà ora avvio il recente articolo di GIANFRANCO CONTINI, *Un nodo della cultura medievale: la serie «Roman de la Rose» - «Fiore» - «Divina Commedia»*, in *Lettere italiane* 25 (1973), 162-189. Questo lavoro (nato come serie di *lectures* alla «Cini») del *leader* della filologia italiana lascia intravedere come oramai prossima quell'edizione commentata del *Fiore* che tutti gli studiosi di Dante in particolare e della cultura romanza medievale in generale ansiosamente aspettano da lui.