

CRITICA LETTERARIA

192-193

DANTE
1321-2021

FRANCESCA PILAN

*Sulla fedeltà al dettato d'Amore: tessere danieline
intorno al "nodo" della Commedia (Pg XXVI)*



PAOLOLOFFREDO EDITORE - NAPOLI

FRANCESCA PILAN

Sulla fedeltà al dettato d'Amore: tessere danieline intorno al "nodo" della Commedia (Pg XXVI)

Il saggio propone una rilettura di *Purgatorio* XXVI, focalizzando l'attenzione sui riferimenti impliciti e espliciti a Guido Guinizzelli e ad Arnaut Daniel in esso contenuti. L'approfondimento trasversale sullo scambio tenzonario tra Guinizzelli e Guittone ha il fine di mettere in evidenza il ruolo di Arnaut nell'intento polemico anti-guittoniano soggiacente al canto, il quale però non esaurisce la funzione affidata da Dante al trovatore.

★

The present essay proposes a new reading of *Purgatorio* XXVI, focusing on the implicit and explicit references to Guido Guinizzelli and Arnaut Daniel. The wide-ranging discussion of the tenson between Guinizzelli and Guittone aims at highlighting the role of Arnaut in the polemic with Guittone underlying the canto, which does not however exhaust the function entrusted by Dante to the troubadour.

Keywords: Dante, *Purgatorio* XXVI, Guinizzelli, Arnaut Daniel, Guittone ♦
Dante; *Purgatorio* XXVI; Guinizzelli; Arnaut Daniel; Guittone

Arnaut Daniel gode di un privilegio raro in mezzo alla schiera di personaggi che affollano le pagine della *Commedia*, e all'ancora più affollata schiera di commenti che all'interpretazione e al ruolo di questi si sono dedicati: l'indeterminatezza. La sua presenza si ostina infatti a non lasciarsi del tutto levigare dal fiume esegetico che scorre (con sempre rinnovato vigore) sopra il canto che lo interessa, ma crea increspature a pelo dell'acqua che non smettono di dare nuovo impulso ad approfondimenti, ipotesi o semplici annotazioni. Il presente articolo vorrebbe dunque proporsi quale diretta conseguenza di tali increspature, con l'intento di offrire un contributo alla difficile impresa d'incastare tra loro quanti più reperti giacenti sul fondale di Pg XXVI e non

solo. La maggior parte di tali indizi, come non mancherò di segnalare, è già stata rinvenuta e messa in luce dalla critica passata e presente.

Cominciando dunque dall'analisi del canto che vede il nostro trovatore direttamente coinvolto: com'è noto, ci troviamo a procedere lungo la cornice dei lussuriosi, accompagnando il cammino in fila indiana aperto da Virgilio, seguito quindi da Stazio e Dante, che chiude "reverente" tale illustre processione. Il fuoco che segnala «l'ultima tortura» occupa infatti la quasi totalità del passaggio, costringendo i tre poeti a muoversi con particolare attenzione¹. Ad attirare immediatamente la curiosità dei penitenti tra le fiamme è, ancora una volta, la figura di quest'ultimo, la cui ombra si proietta sul muro di fuoco che li avvolge:

e io facea con l'ombra più rovente
 parer la fiamma; e pur a tanto indizio
 vidi molt' ombre, andando, poner mente.
 (Pg XXVI, 7-9)

La corporeità di Dante riflessa sulla parete di fuoco rende più vivida la fiamma purgatoriale e segna una novità nella metodologia d'incontro e di presentazione delle anime con il viaggiatore. Se infatti la rimarca della sua straordinaria condizione di visitatore *ante mortem* avviene frequentemente tramite la vista dell'ombra data dal corpo vivo sul terreno, stavolta questa stessa ombra non può evitare di riflettersi tra le vampate dei penitenti e di diventare così anch'essa un'ombra fra le «molt' ombre» che ardono nelle fiamme della passione amorosa (anticipazione figurata della prova che il corpo fisico dovrà superare all'inizio del canto successivo). È quasi superfluo premettere in questo luogo che la rappresentazione del tormento d'amore attraverso l'immagine del fuoco e il campo semantico che lo accompagna è un motivo che si lega alla descrizione della fenomenologia amorosa dalla notte dei tempi; vorrei quindi solo segnalare che anche Arnaut partecipa a questa tradizione, e che lo fa con particolare espressività: il suo

¹ Virgilio ben due volte mette in guardia Dante circa la pericolosità di tale passaggio: in chiusura del canto precedente (Pg XXV, 118-120): «Lo duca mio dicea: "Per questo loco / si vuol tenere a li occhi stretto il freno, / però ch'errar potrebbe si per poco"» e in apertura di questo (Pg XXVI, 2-3): «[...] e spesso il buon maestro / diceami: "Guarda: giovì ch'io ti scaltro"». La connotazione morale insita in tali avvertimenti è evidente e anticipata dalla paura dello stesso Dante (Pg XXV, 116-117): «[...] e io temèa 'l foco / quindi, e quindi temeva cader giuso». Sul coinvolgimento diretto di Dante nel peccato di lussuria si rimanda in particolar modo a ROBERTO REA, *Memorie di un lussurioso*. Lettura del canto XXVI del *Purgatorio*, «L'Alighieri», XLV (2015), n. 1, pp. 103-127.

cuore arde nelle canzoni² VII (v. 28) e X (v. 32), il fuoco d'amore gli brucia nelle midolla in VIII (v. 21) e diventa più soave mano a mano che divampa in XIII (v. 11); maggiormente evidente in tal senso risulta essere il riferimento dantesco a Guido Guinizzelli, il quale brucia in quella stessa fiamma e che, proprio in apertura del famoso dialogo che lo coinvolgerà per quasi tutta la durata del canto:

«O tu che vai, non per esser più tardo,
ma forse reverente, a li altri dopo,
rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo»
(Pg XXVI, 16-18)

pare riecheggiare un suo proprio emistichio: «ché 'n pene io ardo»³. La messa in rilievo delle varie declinazioni del fuoco d'amore in questi due soli poeti è fatta, comprensibilmente, data la loro assoluta preminenza all'interno del canto, e tale sarà la lente adottata durante l'intera trattazione.

Cercando dunque successivi richiami all'uno o all'altro nel testo, si arriva al v. 39: «sopragridar ciascuna s'affatica». Tale verso descrive l'irrefrenabile impulso delle anime ad espiare la loro colpa gridando con ardore i due esempi di lussuria punita. Questa pratica redentiva è usuale nel secondo regno, ma è l'utilizzo del verbo «sopragridar» a risultare come *hapax* all'interno dell'intera *Commedia*, nonché di tutta la letteratura italiana delle origini. Il conio dantesco è stato usualmente ricondotto a modelli biblici⁴, ma credo si possa più pertinentemente farlo derivare dal genere di costruzione prefissale tipica della lingua trobadorica, rispecchiando così l'incisività della funzione superlativa che riveste nel verso⁵. In particolare, vorrei allargare l'attenzione coin-

² La numerazione, il testo di tutte le canzoni danieline e le relative traduzioni sono tratti da ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, a cura di MAURIZIO PERUGI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

³ *Lo vostro bel saluto* v. 7 – Il testo delle liriche di Guido è da GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di LUCIANO ROSSI, Torino, Einaudi, 2002. Ripresa segnalata già da ROBERTO ANTONELLI, *Il destino del personaggio-poeta: lettura del canto XXVI del Purgatorio*, «Rivista di Studi Danteschi», XII (2012), n. 2, p. 741.

⁴ Nel commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, ad esempio, si rimanda al «*supergaudere*» di Ps. 34, 19 o al «*supersperare*» di Ps. 118, 43. Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, nota al testo in DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 2009⁷, pp. 771-772.

⁵ La preposizione *sobre* (lat. *SUPRA*) è particolarmente usata nella lingua trobadorica. Può esercitare funzione prefissale unendosi a sostantivi, pronomi, aggettivi, avverbi e verbi per accrescerne la forza espressiva. Cfr. FRANÇOIS-JUSTE-MARIE RAYNOUARD, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec*

volgendo anche l'altro picco verbale presente nell'endecasillabo: «s'affatica» e confrontare questo binomio con la locuzione danielina «*sobrafan*», incipitaria in XV; il prefisso *sobre* si lega al sostantivo *afan* [affanno], creando un termine la cui trasposizione italiana può essere resa con l'espressione "estremo affanno". Benché l'etimologia di *afan* sia ancora incerta, l'indubbia vicinanza fonetica e semantica con *s'affatica* mi sembra sufficientemente evidente per avanzare l'ipotesi che Dante sia stato suggestionato proprio dalla pregnanza di un vocabolo quale *sobrafan* – posto, come accennato, nella posizione privilegiata interna a un verso incipitario (*Sols soi que sai lo sobrafan que-m sorz*) – e che da questo abbia ricreato i due poli di tensione che caricano il verso.

Procedendo ora oltre la spiegazione di Dante circa la sua presenza lungo la strada che porta al Paradiso terrestre, si giunge quindi alla domanda di presentazione che questi di rimando rivolge all'anima penitente, aprendo prima però una breve parentesi sulla descrizione della reazione di Guido alle parole appena udite:

Non altrimenti stupido si turba
lo montanaro, e rimirando ammuta,
quando rozzo e salvatico s'inurba.

(Pg XXVI, 67-69)

Il paragone non particolarmente lusinghiero nei confronti di chi presto si rivelerà essere il poeta dei «dolci detti» è probabilmente scusabile vista la reazione quasi palinodica che vedremo adottata da Dante-personaggio di lì a poco, e soprattutto permette di rinvenire un ulteriore richiamo al maestro bolognese giusto prima che questi riprenda il suo discorso: il verbo "inurbarsi", che descrive appunto la prima entrata *in urbe* del montanaro, è un altro conio dantesco, questa volta derivato forse per opposizione dall'"inselvarsi" presente al secondo verso della guinizzelliana e celeberrima *Al cor gentil* (vv. 1-2): «Al cor gentil rimpaira sempre amore / come l'augello *inselva* a la verdura»⁶, supposizione che a mio parere può essere ulteriormente avvalorata dalla contingente presenza del termine «salvatico».

Superato dunque questo primo momento di stupore, Guinizzelli risponde:

les autres langues de l'Europe latine, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1928, V, pp. 241-242 [d'ora in poi citato Rn].

⁶ Dello stesso parere anche R. REA, *Memorie di un lussurioso*, cit., p. 115; a cui aggiunge un riferimento all'immagine virgiliana dello stupore di Tiro la prima volta che entra a Roma (*Bucoliche* I, 19-21).

«Beato te, che de le nostre marche»,
 ricominciò colei che pria m'inchiese,
 «per morir meglio, esperienza imbarche!»
 (Pg XXVI, 73-75)

Che la rima *-arche* di questa terzina voglia essere un palese riferimento allo scambio tenzonario tra Guinizelli e Guittone (ci si sta ovviamente riferendo al "botta e risposta" di sonetti: *Caro padre mèo, de vostra laude*, seguito "per le rime" da: *Figlio mio diletto, in faccia laude*) è un fatto ormai comprovato dai molti commenti alla *Commedia* che lo riportano in virtù della quasi identità dei rimanti utilizzati e dalla loro rarità (*mbarchi* : *marchi* di *Caro padre mèo*). Il passo successivo è stato compiuto da Paolo Borsa, il quale allarga l'intenzione di Dante anche al voluto accenno ai rimanti danielini *embarc* : *marc* presenti in XVII⁷, seguito più recentemente da Roberto Rea, che si spinge ad indagare la polemica letteraria in corso tra Guido e Guittone proprio alla luce delle puntuali riprese di rime danieline che il primo adotta nel suo sonetto, arrivando a togliere ogni accusa di mistificazione alla condanna fatta pronunciare all'anima di Guido nei confronti dell'Aretino⁸. L'analisi e l'interpretazione di tali riprese, però, sono a mio parere fondamentali anche per una comprensione più completa dell'intero substrato metapoetico che impreziosisce in modo evidente i canti XXIV e XXVI⁹. Partendo dunque dal sonetto in questione (e dal presupposto che la "lode" di Guido nei confronti del «padre» Guittone sia da ritenersi piuttosto quale «*contrafactum*»¹⁰ polemico nei confronti di chi gli

⁷ Cfr. PAOLO BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, pp. 196-197.

⁸ Cfr. R. REA, *Guinizelli praised and explained* (da [O] *caro padre meo* al XXVI del *Purgatorio*), «The Italianist», XXX (2010), 1, pp. 1-17.

⁹ Per tale motivo, a rischio di ripetere le osservazioni di R. Rea, riporto in forma riassuntiva quanto già rilevato dal critico nel saggio sopracitato.

¹⁰ «*Contrafactum* che si spinge fin quasi all'irriverenza» scrive Luciano Rossi nella sua edizione critica alle rime del poeta – G. GUINIZZELLI, *Rime*, cit., p. XXVI. Ricollegendosi ai dubbi già presenti in Sanguineti (G. GUINIZZELLI, *Poesie*, a cura di EDOARDO SANGUINETI, Milano, Mondadori, 1986, pp. VII-XIII) e Borra (ANTONELLO BORRA, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna, Longo, 2000, p. 10), l'editore segnala come i due protagonisti della vicenda si trovino distanti sia sul piano politico (confermato anche da JUSTIN STEINBERG, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007, pp. 17-60), che su quello ideologico, e arriva alla conclusione che tale sonetto non rappresenti altro che un provocatorio *contrafactum* "stilistico", visti i tecnicismi spiccatamente guittoniani che ne compongono il testo. Della medesima opinione è anche Borsa, il quale toglie

aveva in malcelato modo mosso critica), si noti come tutto il componimento sia intessuto di richiami danielini (posti di seguito in corsivo):

Caro padre mèo, de vostra *laude*
 non bisogna ch'alcun omo se '*mbarchi*:
 che 'n vostra mente intrar vizio *non aude*,
 che for de sé vostro saver non l'archi.
 A ciascun rëo s'ì la porta *claude*,
 che sembr' à più via che *Venzi' à Marchi*;
 entr' a' *Gaudenti* ben vostr'alma *gaude*,
 ch' al me' parer li *gaudii* àn *sovr'alarchi*.
 Prendete la canzon, la qual io porgo
 al saver vostro, che l'aguinchi e *cimi*,
 ch'a voi ciò solo com' a mastr' accorgo,
 ch'ell' è congiunta certo a *debel' vimi*:
 però mirate di lei ciascun borgo
 per vostra correzion lo vizio *limi*.¹¹

Partendo dalle quartine: come provato da Giovanna Santini nel suo rimario¹², il corrispettivo trobadorico della rima italiana *-archi* è la rima *-arc*. Questa fa parte delle «rime rare caratterizzanti in modo specifico lo stile arnaldiano»¹³ e si trova nella canzone del trovatore *Sifos amors de ioi donar tan larga* (XVII), al terzo verso di ogni strofa. La ripresa del poeta bolognese non si limita inoltre alla scelta della rima, ma coinvolge anche tre rimanti su quattro (vv. 3, 11, 35) [*embarc* : *larc* : *marc*]. Il fatto che questa precisa opzione stilistica da parte di Guido

ogni dubbio riguardo alla mirata polemica contro Guinizelli presente tra i riferimenti di *S'eo tale fosse*, e dimostra come lo scontro sia profondamente radicato e che si svolga «soprattutto a livello teorico»; cfr. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, cit., pp. 61-102. Questo contrasto si somma inoltre all'attrito rilevato da Antonelli circa il tema della richiesta amorosa e del suo ideale compimento, il *guiderdone* (cfr. R. ANTONELLI, *Dal Notaro a Guinizelli*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 107-146). È infine innegabile come anche stilisticamente i due poeti si ritrovino agli antipodi: la caratteristica dominante dell'arte guittoniana è la spiccata elaborazione retorica, fonte di virtuosismo verbale ma anche di voluta *obscuritas* concettuale. Di contro Guinizelli si serve, generalmente, di uno stile "luminoso", capace di veicolare, all'occorrenza, precetti filosofici-conoscitivi.

¹¹ Il testo riportato è quello proposto da L. Rossi nella sua edizione critica (G. GUINIZZELLI, *Rime*, cit.).

¹² Al quale si fa riferimento tanto per la trasposizione italiana delle rime provenzali, quanto per l'individuazione delle serie di rimanti danielini e le loro occorrenze nei testi: GIOVANNA SANTINI, *Tradurre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Bagatto libri, 2007.

¹³ *Ivi*, p. 142.

sia rilevante ce lo conferma l'osservazione del non usuale ricorso alle rime danieline nella sua produzione poetica, unita all'utilizzo di una rima che non ha precedenti nella lirica italiana: a parte il caso di questi due testi tenzonari, l'unico altro esempio poetico coevo riportante la rima *-archi* è l'anonimo *Chogli occhi, amor, dolce saette m'archi*¹⁴, che sembra comunque da ricollegarsi al sonetto guittoniano di risposta. Mettere conto inoltre che proprio i rimanti *marche* : *imbarche*, posti esattamente in apertura del discorso con il quale Guinizzelli rivela infine a Dante la natura del suo peccato e la sua identità, hanno contribuito ad avviare tale indagine.

Ritornando dunque alla tenzone: si veda come anche l'altra rima che si alterna in queste quartine ricorra significativamente nella produzione di Arnaut, precisamente al primo verso di ogni strofa di *En breu brisara-l temps braus* (XI). La rima *-aus*, il cui corrispettivo italiano è appunto la rima *-aude*, non è tra quelle tipiche della maniera di Arnaut, ma con la canzone di Guido condivide, anche stavolta, tre rimanti su quattro: (vv. 9, 17, 33) [*claus*¹⁵ : *laus* : *non-aus*]. Soffermandoci ancora un momento su queste due particolari quartine: il riferimento esplicito all'ordine religioso dei frati Gaudenti (v. 7) «entr' a' *Gaudenti* ben vostr'alma gaude» è forse l'indizio più evidente¹⁶ della parodia messa in atto da Guinizzelli nel tessere le lodi del poeta aretino; il tono «estremamente ambiguo, se non decisamente contraffattistico»¹⁷ che si percepisce in particolar modo ai vv. 6-7 è da ricollegarsi primariamente alla presenza di un termine come «Marchi» seguito quasi immediatamente dalla menzione dell'ordine dei frati «Gaudenti». Come già fatto presente da Giunta¹⁸, infatti, i «Marchi» del sonetto possono essere intesi non soltanto come antroponimo legato al patrono di Venezia, ma anche nel senso di «denari»¹⁹. Considerata ora la cattiva fa-

¹⁴ *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di D'ARCO SILVIO AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992 [d'ora in poi citato CLPIO]: L279.

¹⁵ In via eccezionale, si è modificato leggermente il testo proposto da Perugi nella sua ultima edizione alle rime di Arnaut. Il critico infatti preferisce l'*aclaus* rispetto a *la claus* delle edd. precedenti. In entrambe le alternative, comunque, la radice etimologica è sempre la stessa: lat. *CLAVIS* [chiave, chiavistello]. Cfr. A. DANIEL, *Canzoni*, cit., p. 176.

¹⁶ Rimarcato già da Sanguineti (G. GUINIZZELLI, *Poesie*, cit., p. X) e da A. BORRA, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta*, cit., p. 10.

¹⁷ L. ROSSI, introd. a G. GUINIZZELLI, *Rime*, cit., p. XXVI.

¹⁸ CLAUDIO GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 35-36.

¹⁹ Da non dimenticare, in proposito, che «dopo quella locale, i marchi venezia-

ma che circondava l'ordine magnatizio dei frati Gaudenti²⁰, l'allusione a una quantità ingente di "marchi", posta a distanza così ravvicinata dal nome di tale ordine, rende davvero difficile pensare che l'autore non abbia volutamente deciso di creare, nella mente dei suoi lettori, un diretto collegamento. Credo inoltre che l'insistenza della ripetizione etimologica che concerne i «gaudii» di cui «gode» tra i «Gaudenti» frate Guittone completi ed espliciti la critica.

Un'ulteriore riprova di quanto emerso potrebbe ricorrere poi proprio nel nostro canto, nei commentatissimi versi con cui si apre la presentazione diretta del trovatore:

*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.*

(vv. 142-144)

Com'è noto, la lirica fatta pronunciare ad Arnaut in quanto personaggio della *Commedia* non è da attribuire al nostro reale poeta, ma la scelta di Dante di creare un verso la cui figura etimologica è, nella sostanza, identica a quella appena individuata («*e vei jausen lo joi qu'esper, denan*») ²¹ potrebbe riconfermarci la corretta interpretazione del sonetto guinizelliano quale critica a Guittone d'Arezzo e ben recepita da Dante, avvalorando congiuntamente l'ipotesi che intercorra una qualche forma di legame tra tale critica e il nostro trovatore. Tanto più che la *repetitio* dantesca è l'unica figura retorica presente nei versi del

ni erano la moneta più diffusa a Bologna» – P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, cit., p. 35 – e che «il gioco di parole su Marco (dal nome dell'evangelista), degradato a venale pezzo di metallo era un topos della poesia goliardica» in G. GUINIZZELLI, *Rime*, cit., p. 70n. Tale supposta accezione troverebbe riscontro anche guardando alla produzione del diretto interessato: Guittone, nella sua canzone *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, ai vv. 99-100, scrive: «Molti ghiotti son, molti; ma nullo è tanto / che marchi mille desse in pesce alcono» (CLPIO: L045). Questo senso andrebbe per di più a sovrapporsi a quello inteso da Arnaut che, come si è visto, condivide il rimante con il sonetto (XVII, v. 35): «*car per vos son estraich caval e marc*» [per colpa vostra sono spariti dalla circolazione cavalli e marchi].

²⁰ Basti prendere il testo del Villani (*Nuova cronica*, VIII 13): «[i Gaudenti] seguirono al nome il fatto, cioè d'intendere più a godere ch'ad altro»; cfr. GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di GIUSEPPE PORTA, Parma, Guanda, 1997, I, p. 154; per un approfondimento specifico sulla condizione degli appartenenti all'ordine, la loro posizione politico-economica e sociale all'interno della città di Bologna, si rimanda ancora a P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, cit., pp. 147-154.

²¹ Il verbo provenzale *jauzir* deriva infatti dal GAUDERE latino. Una delle sue esatte traduzioni in lingua italiana è dunque "godere".

personaggio-Arnaut, e questa viene messa in rilievo proprio in corrispondenza di quello che potrebbe di fatto considerarsi un discorso metapoetico. Se infatti il nostro trovatore (così come Guinizzelli), si trova in Purgatorio, tra i lussuriosi, per aver seguito i precetti della *fin'amors* anche in quell'aspetto che considera l'Amore ancora in quanto *passio* immoderata²² e non orientata (o almeno – per quanto riguarda Guido – non ancora compiutamente orientata) al ricongiungimento con Dio²³, la «*passada folor*» a cui si riferisce Arnaut altro non potrebbe essere che l'amore folle, smisurato, “*ferm*”, cantato nelle sue liriche. La speranza di provare, quindi, un giorno, la gioia della vera ricongiunzione teologica, va a porsi come apertamente antifrastica rispetto al “*gaudio*” di cui starebbe godendo, in terra, frate Guittone. Ultima considerazione in merito: è stato già sottolineato come l'intero sintagma dantesco rinvii al famoso v. 6 della sestina²⁴ (XVIII): «*iausirai ioi en vergier o dins cambra*» ma, alla luce delle numerose riprese di Arnaut presenti nel sonetto di Guinizzelli, non vedo perché non estendere l'intento allusivo alla sestina anche a quest'ultimo.

Passando ora alle terzine e alla loro richiesta di “emendare” la presunta canzone che accompagnerebbe il sonetto: inutile dire che anche la veridicità di tale domanda non è esente da dubbi e che, ancora una volta, è proprio un richiamo ad Arnaut a suggerirlo. Il primo e decisivo indizio in questa direzione si evince nuovamente dalle rime utilizzate dal nostro autore: la rima *-imi* è la trasposizione italiana della rima provenzale *-im / -ims*, rima che ricorre in una canzone danielina che ha avuto una grandissima diffusione e influenza nella lirica trobadorica: *Chanson do'l mot son plan e prim* (II). Anche in questo caso, Guinizzelli sceglie di riprenderne direttamente i rimanti:²⁵ (vv. 2, 3, 12)

²² Bastino le parole di Guido stesso (Pg XXVI, 82-84): «Nostro peccato fu ermafrodito; / ma perché non servammo umana legge, / seguendo come bestie l'appetito».

²³ La presenza dei nostri due personaggi all'interno della cornice dei lussuriosi è forse uno dei temi più dibattuti in sede di critica dantesca. Senza provare in nessun modo a tracciare una cronistoria esegetica, manifestamente mi schiero all'interno della corrente interpretativa che vede la colpa dei due poeti esclusivamente letteraria e paradigmatica al processo d'accusa alla poesia d'amore laica «colpevole di non essere stata capace, nonostante l'eccellenza artistica, di andare oltre la sublimazione di un desiderio terreno e sensuale» – R. REA, *Memorie di un lussurioso*, cit., p. 104; si segnala anche PAOLO CHERCHI, *Dante e i trovatori*, in *Erudizione e leggerezza. Saggi di filologia comparativa*, Roma, Viella, 2012.

²⁴ Cfr. M. PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi danteschi», LI (1978), pp. 120-122.

²⁵ La ripresa è perfettamente puntuale se si guarda all'etimologia dei termini

[*vim : sim : lim*]. Quest'ultima allusione viene dunque a sancire definitivamente l'idea di una diretta volontà di Guido di implicare anche il trovatore all'interno della sua polemica contro Guittone, soprattutto considerando la fama di cui godeva, già in tempi recentissimi, questa specifica canzone²⁶. A risuonare familiare, in aggiunta, doveva essere anche il contesto autoriflessivo in cui tali rimanti vengono iscritti: nella canzone di Arnaut si concentrano infatti nelle prime due strofe che contengono una specifica dichiarazione sul suo modo di "fare poesia". In particolare, si translitterano dal provenzale i vv. 11-15: "per evitare che qualcuno possa muovermi critiche, elaboro e limo un testo di qualità in base ai precetti dell'arte di Amore dal quale non potrei mai distaccarmi". La dichiarazione di Arnaut è dunque esplicita: è l'arte di Amore a dirigere il suo operato. Questa stessa affermazione ricompare inoltre variamente espressa in molti altri luoghi interni al *corpus* delle sue opere²⁷, assumendo una funzione topica nella sua poetica. Come risulta evidente, troviamo dunque, *in nuce*, la stessa idea di un Amore che "detta" nel cuore del poeta le parole adatte alla lirica, e che viene iconicamente espressa da Dante nel canto legato a filo doppio con quello in analisi: *Pg XXIV, 52-54*: «l' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando».

Ma perché Guinizzelli sceglierebbe quindi di fare un esplicito riferimento a un poeta che si pone apertamente sotto il magistero poetico di Amore, in una richiesta di "emendamento" da effettuarsi ad opera di un altro poeta, e dunque non di Amore stesso? A questo punto può

evidenziati; il lemma provenzale *sim* (di cui un'altra attestazione in lingua è *cim*), deriva dal latino *CYMA* (Rn, II, p. 395) [germoglio], che nelle lingue romanze ha assunto inizialmente il significato di "punto estremo dello stelo" e, da lì, del più generico "sommità" (WALTHER VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, Bonn, Leipzig et al., 1928-2002, pp. 1608-1610). Il «*cimi*» guinizzelliano ne condivide dunque l'etimologia, solo declinata nell'accezione presa dal verbo *cimare*, generalmente inteso con il significato di "spuntare", "rifinire". A onor del vero bisogna però aggiungere che tale accezione è stata data per la prima volta da Contini (Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, tomo II, p. 484) – e poi non più messa in dubbio – proprio in merito a questo sonetto, che ne costituisce infatti la prima attestazione.

²⁶ «Fra i 18 testi canonici di Arnaut, questo è uno dei più largamente diffusi: tramandato in ben diciotto mss., fu imitato da Guilhem Montanhagol e Uc de Saint-Circ, ed è uno dei due testi danielini antologizzati da Matfre Ermengau» – A. DANIEL, *Canzoni*, cit., p. 27.

²⁷ VIII, vv. 7-9; X, vv. 1-7; XVI, vv. 3-5.

venirci in aiuto un'ipotesi formulata da Borsa, il quale suggerisce una possibile lettura "parallela" delle due terzine in questione²⁸; partiamo dai vv. 9-10: «Prendete la canzon, la qual io porgo / al saver vostro, che l'aguinchi e cimi». Come fatto notare dallo studioso, il pronome *l'* del v. 10 è ambiguo poiché può riferirsi non solo alla «canzon», come si è sempre univocamente interpretato, ma anche al «saver» di Guittone. «In questo caso, il senso dei due versi risulterebbe completamente ribaltato: non è Guinizelli a chiedere di essere corretto ma, al contrario, è la sua canzone a correggere Guittone»²⁹. Questo inizio potrebbe dunque venire parafrasato: "Prendete la canzone che io porgo al vostro saver, affinché essa lo aguinchi e lo cimi". In quest'ottica, a mio parere, risulterebbero inoltre più chiari i due verbi usati da Guinizelli: se «aguinchi», come suggerito da Contini, è una variante dialettale di «avvinchi»³⁰, derivato quindi del verbo «avvincere», questo può assumere anche il significato di «attrarre», quasi di «legare sentimentalmente»³¹. Dunque, applicato al nostro contesto, «l'aguinchi» guinzelliano si potrebbe comodamente intendere come «lo attragga», nel senso di «sedurre», insomma «lo conquisti» quasi sentimentalmente. Anche «cimi» potrebbe poi avere una diversa accezione rispetto a quella comunemente indicata di «spuntare» o «uniformare», tanto più che non è necessario escogitare fonti peregrine: nello stesso sonetto di risposta a Guinizelli Guittone, rispondendogli appunto «per le rime», usa il «cimi» del suo ultimo verso: «pur che vera sapienza a poder cimi»³² nel senso di «indirizzare», «innalzarsi» verso la vera sapienza³³. Se possiamo prendere per valido questo senso anche per il verso di Guido, ecco che si crea un dialogo ancora più diretto proprio tra tale verso e l'ultimo dell'Aretino: Guinizelli offre la sua canzone al saver di Guittone, affinché questa lo «attragga» e lo «indirizzi»; al cui invito il frate risponderebbe che non è lui a dover essere indirizza-

²⁸ P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, cit., pp. 37-40.

²⁹ *Ivi*, p. 37.

³⁰ Cfr. G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, tomo II, p. 484.

³¹ Cfr. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* fondato da PIETRO G. BELTRAMI, (v. avvincere). Questa stessa accezione si ritrova proprio in quella canzone che rappresenta la prima attestazione poetica per tale verbo: *Io non posso celare né covrire* di Chiaro Davanzati (vv. 13-15): «ché 'mprima mi credea l'amore un'nome, / mentre che 'l viso vostro non m'avinse; / da voi è nato quel che mi costrinse» – CHIARO DAVANZATI, *Rime* a cura di ALDO MENICETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

³² *Figlio mio diletto, in faccia laude*, v. 14.

³³ FRANCESCO EGIDI, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Laterza, 1940, p. 250.

to verso la «vera sapienza», ma lo stesso Guinizzelli, per quanto è in suo potere («a poder»). Continuando poi con il verso seguente: «ch'a voi ciò solo com' a maestr' accorgo». Il problema interpretativo qui si concentra sull'oscurità del verbo «accorgo». Rossi, nella sua edizione, sceglie di considerarlo come proveniente dal latino ACCURRO, alterato per esigenze di rima con un suffisso in *-go* non etimologico, e quindi di intenderlo nel senso tecnico di “appellarsi”, tipico del linguaggio giuridico dell'epoca³⁴. Borsa invece propone di vederlo come un latinismo da sciogliersi in AD + CORRIGO, cioè “correggo”, “vengo a correggere”³⁵, in linea con la sua ipotesi interpretativa di un ribaltamento dei ruoli “maestro” - “allievo”. A mio parere, potrebbe non essere troppo azzardato anche vederlo come direttamente derivato dal verbo italiano *accorgere*, dunque ferma restando l'etimologia individuata da Borsa, declinato però nell'accezione che ricopre la locuzione verbale *fare accorto*, ossia “far sapere”, “rendere consapevole”³⁶. In tal modo il verso guinizzelliano potrebbe essere letto: “che a voi questo solo, come a un maestro, faccio sapere”. Questa ambigua terzina potrebbe acquisire così, affianco al significato classico di richiesta di emendamento da parte del “figlio” Guinizzelli al “padre” Guittone, anche una seconda lettura, seguendo la parafrasi: “Prendete la canzone, che io porgo al vostro *saver*, affinché lo attragga e lo indirizzi, che solo ciò, a voi, come a un maestro, voglio far sapere”. Proseguiamo con il verso successivo: «ch'ell'è congiunta certo a debel' vimi». L'interpretazione tradizionale è quella che riporta l'immagine del canestro intrecciato di vimini a quella della poesia e il suo “intreccio” di rime, leggendo quindi i «debel' vimi» come i “deboli legami” che formano il tessuto rimico della canzone inviata, vale a dire le rime irrelate³⁷. Borsa però avanza anche la proposta di separare diversamente le

³⁴ G. GUINIZZELLI, *Poesie*, cit., p. 71.

³⁵ Cfr. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 39.

³⁶ Sono varie le attestazioni per l'utilizzo di tale locuzione a questa altezza; si veda per esempio Bonvesin da la Riva, *Vita beati Alexii* (XIII sec.), v. 328: «Tut quest eo ho vezudho, donde o te 'n faz acorto»; Dino Frescobaldi, *Per tanto pianger quanto li occhi fanno*, vv. 1-3: «Per tanto pianger quanto li occhi fanno, / lasso! faranno l'altra gente accorta / dell'aspra pena che lo mi' cor porta»; lo stesso Dante, *Pg IX*, 131-132: «[...] “Intrate; ma facciovi accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata”».

³⁷ Per «vimi» si rinvia alle *Georgiche IV*, 34; ma *lento vimine*, scrive L. Rossi (G. GUINIZZELLI, *Poesie*, cit.) è in assoluto un tic virgiliano, *Eneide*, III, 31 (Polidoro): «*rursus et alterius lentum convellere vimen / insequor et causas penitus temptare latentis*» e VI, 137. Per Dante, si vedano *Pd XVIII*, 100 e *XXIX*, 36.

parole e far diventare i “deboli” vimi, *de bel' vimi*: “dei bei legami”³⁸, ribaltando nuovamente il senso dell'intero sintagma. A questo punto il critico ferma la sua supposizione sul verso ma, alla luce di quanto messo in evidenza nelle pagine precedenti, si potrebbe avanzare l'ipotesi che i “bei legami” che “congiungono” la canzone in questione non siano da intendersi (o almeno, non solo da intendersi) quali interni alla canzone stessa, ma a “dei bei legami” esterni a essa. Legami con la produzione poetica di colui al quale rinviano la maggior parte di rime e di rimanti del sonetto, compreso proprio il «vimi» in questione. Questa soluzione permetterebbe così, da una parte, di tenere in piedi l'associazione classica tra vimini intrecciati e rime (certo, le riprese dirette di rime non sono tra la specifica canzone inviata e l'opera di Arnaut, ma l'esatta coincidenza rimica rimarcata finora tra il sonetto e le varie canzoni danieline potrebbe essere stata ricercata proprio per segnalare in specifico l'autore a cui ci si sta riferendo) e dall'altra, di spiegare più economicamente l'utilizzo di «a» in «a de bel' vimi»: non più gallicismo³⁹, ma semplice preposizione introducente un complemento di termine. Inoltre, chi meglio di Arnaut può vantare la creazione di “bei vimini”, dunque, in altre parole, di “belle rime”?

Anche gli ultimi due versi del sonetto alimentano l'ipotesi, fin qui sviluppata, di una duplice lettura ricercata da Guido nel comporre tale testo: «però mirate di lei ciascun borgo / per vostra correzion lo vizio limi». Seguendo fino in fondo l'analisi di Borsa, il «per» del v. 14, tradizionalmente inteso con valore strumentale (“per mezzo della vostra correzione”), può anche accompagnare un complemento di fine⁴⁰; in tal caso, l'aggettivo «vostra» non starebbe tanto a indicare la correzione “da parte” di Guittone, quanto piuttosto la correzione “nei confronti” di Guittone. Questi versi potrebbero quindi essere letti: “perciò, badate che ogni suo borgo (cioè ogni parte della canzone) limi il vizio (vostro), affinché vi correggiate”. Inoltre, il primo emistichio del nono verso rima con il primo emistichio del quattordicesimo (con il quale condivide anche la stessa accentuazione interna), creando tra

³⁸ «Grammaticalmente», infatti, «la forma *bel'* (allo stesso modo di *debel'*, o di *ausel'* al v. 9 del sonetto *Omo ch'è saggio*) è da considerare regolare troncamento di tipo settentrionale», fenomeno comune nella lingua del bolognese Guinizelli. – Cfr. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, cit., p. 38.

³⁹ L'utilizzo di *a* con funzione strumentale è infatti plausibile solo se preso come calco del provenzale *ab* [con].

⁴⁰ Cfr. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, cit., p. 38.

questi una marcata e "allusiva" rima al mezzo: «Prendete la *canzon*, la qual io porgo [...] per vostra *correzion* lo vizio limi».

Alla luce di quanto sostenuto si evince che il sonetto indirizzato da Guido a Guittone può prestarsi a due letture alternative. La prima è quella tradizionale, che ha dato per vera tanto la lode quanto la richiesta di emendamento, unita all'idea di una "sudditanza intellettuale" di Guido nei confronti del maestro aretino, che però mal si concilia con quanto fatto pronunciare dal suo personaggio nella *Commedia* neanche un cinquantennio più tardi. La seconda lettura, invece, prova a rendere conto delle molteplici incongruenze che persistono avallando la prima interpretazione, dando adito anche alle latenti contrapposizioni formali e ideologiche tra i due autori rilevate dagli interventi critici degli ultimi vent'anni.

Partendo dall'oggettiva ripresa rimica effettuata dal poeta bolognese, vorrei concentrarmi in particolare sulla gravidanza dell'ultima, la rima *-imi*, legata strettamente a quella in *ima* di un'altra canzone danielina: *Ab gai so coind'e leri* (X). Come dimostrato da Santini, «la tradizione di questa rima è caratterizzata, a partire da Raimbaut d'Aurenge, dal suo utilizzo in relazione al discorso metapoetico, ossia alle dichiarazioni del rimatore in merito al fare poesia, ai propri orientamenti stilistici e poetici»⁴¹. Questo è valido per le sue occorrenze tra i trovatori, così come tra i poeti italiani. Per quanto riguarda questi ultimi però, le attestazioni più o meno coeve a Guinizzelli non sono numerose quanto quelle a lui posteriori, ma si limitano alla canzone di Monte Andrea *Tanto m'abonda matera, di soperchio* e a quella di Inghilfredi da Lucca *Del meo voler dir l'ombra*, per la quale la dipendenza di tutto il tessuto verbale e ideologico interno alla stessa è evidentemente di stampo danielino⁴². Sembra dunque molto probabile supporre che «in area italiana tali rimanti (*lim / lima*), nonché la relativa rivendicazione di una superiore abilità tecnica affinata da Amore in persona, siano recepiti e riconosciuti come di matrice eminentemente arnaldiana»⁴³. Suddetta matrice doveva essere ben evidente agli occhi

⁴¹ G. SANTINI, *Tradurre la rima*, cit., p. 173. La dimostrazione si trova alle pp. 173-187.

⁴² Cfr. vv. 1-6: «Del meo voler dir l'ombra / cominzo scura rima. / Como di du congiunti amor m'inungla, / si natural m'adombra / in lavorò e lima: / essendo due, semo un com' carne ed ungl» – INGILFREDI, *Rime*, a cura di ANNALISA MARIN, Firenze, Olschki, 1978. Anche nella canzone di Monte Andrea sono stati rilevati svariati richiami al trovatore; cfr. ancora G. SANTINI, *Tradurre la rima*, cit., pp. 195-210.

⁴³ R. REA, *Guinizzelli praised and explained*, cit., p. 6.

di Guittone considerando la sua rivendicata conoscenza delle letterature d'oc e d'oïl, ostentata in più d'un componimento. Postulando ora che questa stessa matrice fosse chiara anche a Guinizzelli, e espressamente evocata, l'invito che il poeta pone al «saver» di Guittone per la sua «correzion» potrebbe proprio essere quello di seguire egli stesso la lezione di Amore, lezione che il maestro aretino stava pubblicamente disprezzando non riuscendo in altro modo a conciliare il dissidio tra amore terreno e amore spirituale. Non scrivere più grazie ad Amore, ma contro Amore e l'infatuazione amorosa terrena, è il «vizio» che Guittone dovrebbe correggere, poiché solo Amore può davvero *limare* il canto poetico e, soprattutto, solo l'innamoramento causato dallo sguardo della donna può portare alla compresenza attiva di Amore e gentilezza di cuore, dunque alla messa in *atto* della nobilitazione spirituale.

Arrivati a tale conclusione, possiamo finalmente tornare all'analisi del canto lasciato in sospeso e guardarlo ora alla luce delle considerazioni fin qui formulate. La prima osservazione complessiva è che la rete di allusioni e di rimandi sulla quale si sviluppa la trama di *Pg XXVI* crea un complicatissimo intreccio i cui nodi principali si stringono tutti intorno all'autobiografia poetica del loro autore. Se infatti in *Pg XXIV* Dante aveva già posto l'esclusività della tematica amorosa e la sincerità di tale ispirazione quale primo grande discrimine tra i poeti del "vecchio" e del "nuovo" stile con il "nodo" più famoso della nostra letteratura⁴⁴, in *Pg XXVI* approfondisce e si spinge ancora oltre. Come si è visto, tramite il solo utilizzo dei rimanti in *-arche*, Dante si riallaccia alla polemica già in atto con la scelta guittoniana di allontanamento dalla tematica amorosa, prendendosi insieme gioco dell'ispirazione morale di quest'ultimo. La prima "colpa letteraria" dell'Aretino è stata infatti la sua incapacità di riconoscere che solo la fedeltà al dettato d'Amore è il presupposto necessario per il raggiungimento dell'eccellenza artistica, e niente potrebbe esprimere meglio questo concetto quanto il riferimento a una contrapposizione evidente tra questi e Guido. La spinta di Guittone verso un'apertura della poesia all'eterogeneità tematica del reale⁴⁵, infatti, si è storicamente scontrata con «quell'esclusività del dire amoroso che i seguaci di Guinizzelli

⁴⁴ *Pg XXIV*, 55-63.

⁴⁵ Cfr. MARCELLO CICCUTO, *Fonti, intertesti e strategie retoriche della cultura figurativa dantesca nella Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di ALFREDO COTTIGNOLI, GIORGIO GRUPPIONI, DONATINO DOMINI, Ravenna, Longo, p. 162.

opponevano a tale scomposta *dismisura* di marca guittoniana⁴⁶ e il “padre” di quei proto-stilnovisti, quale personaggio della *Commedia*, può portare infine a compimento la critica del “figlio” che di tutti loro fa le veci. Questa critica si svilupperà dunque coinvolgendo ora anche l’altro aspetto che a Dante preme mettere in luce per superare definitivamente il confronto con la poetica siculo-toscana, ovvero quello “stilistico”.

Le rime «d’amor [...] dolci e leggiadre», che contraddistinguono i versi dei rimatori di discendenza guinizzelliana, sono la caratteristica formale più evidente del “nuovo stile” (accompagnato appunto dalla connotazione «dolce» di Pg XXIV, 57) e sono ovviamente anche le rime della *Vita nuova*, o meglio, le rime che trovano la loro compiuta espressione dopo la formulazione della poetica della lode (VN XIX). Tale affermazione sembra quasi scontata visto e considerato che, oltre all’evidenza oggettiva⁴⁷, Dante stesso ce lo annuncia tramite le parole di Bonagiunta:

Ma di s’i’ veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
“*Donne ch’avete intelletto d’amore*”.

(Pg XXIV, 49-51)

Non si dimentichi inoltre che nella *Vita nuova*, subito dopo la canzone che inaugura questa nuova «alta matera» poetica, si trova la trattazione di ciò che si intende per Amore, espressa prima nel sonetto che più di tutti porta in sé la sua matrice guinizzelliana (VN XX): *Amore e ’l cor gentil sono una cosa*, poi compiutamente in prosa in VN XXV dove si include proprio un rimprovero verso coloro che «rimano sopra altra matera che amorosa».

L’incontro con l’anima di Guido viene dunque a porsi quale icastico confronto con la “prima fase” della lirica dantesca, la fase dei «fedeli d’amore» e del bisogno ancora pressante di liquidare in sede critica l’ingombrante presenza di Guittone. Fin qui, nulla di nuovo. È importante sottolineare però (e gli interventi critici spesso sembrano

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ L’ideale dantesco di *dulcedo* è espresso chiaramente in *DVE* II VII 4-5 per quanto riguarda le caratteristiche “formali” dei vocaboli che «*loquentem cum quadam suavitate relinquunt*». La connotazione anche “tematica” di «dolce» quale espressione tecnica della prima grande fase della produzione poetica dantesca è già stata rilevata a più riprese. Piuttosto recentemente, sulle connotazioni di “dolce” e “nuovo” in Dante, si veda SERGIO RUSSO, *La dolcezza dello «stil novo»*. Rileggendo *Purgatorio*, XXIV 57, «Rivista di Studi Danteschi», X (2010), n. 2.

dimenticarlo) che è il personaggio di Guinizzelli ad alludere, a dirigere quest'apertura metapoetica. Tutto l'episodio che lo riguarda, nonché l'essere assunto a simbolo rappresentativo di un intero movimento, permettono a Dante di rimarcarne la gloriosa appartenenza ma, soprattutto, l'ancor più glorioso superamento. La sua ombra si staglia in mezzo ai dannati, ma lui, benché preso dall'ardente desiderio di rendere omaggio al maestro, non si spinge tra le sue stesse fiamme, e lo ribadisce ben due volte:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
 si fer due figli a riveder la madre,
 tal mi fec' io, *ma non a tanto insurgo,*
 quand' io odo nomar sé stesso il padre
 mio e de li altri miei miglior che mai
 rime d'amor usar dolci e leggiadre;
 e senza udire e dir pensoso andai
 lunga fiata rimirando lui,
né, per lo foco, in là più m'appressai.

(Pg XXVI, 94-102)

Dante, dunque, riflette nell'incontro con Guinizzelli il confronto con la sua passata fase "stilnovista", con la fase *leu* del suo percorso poetico. Utilizzo tale categoria, legata, come si sa, alla lirica provenzale, perché a mio parere ne rispetta gli assunti *stilistici* fondamentali: una chiarezza di contenuto data dalla veridicità del messaggio trasmesso, unito alla piacevolezza e alla semplicità della forma tramite la quale viene espresso. Questo parallelismo mi permette inoltre di introdurre per contrasto l'altra fase stilistica che coinvolge la poetica di Dante, la fase contraddistinta dall'altro grande protagonista di questo canto: Arnaut Daniel e il suo *trobar car*. Parlo di *trobar car* e non di *trobar clus* (stile che è stato a più riprese associato al trovatore) perché considero quest'ultimo una tipologia poetica che riflette l'intento di influire sulla contemporaneità con un determinato modello di comportamento, mentre il *trobar car* un mezzo espressivo che fa della ricercatezza formale la veste adatta a indorare il messaggio amoroso⁴⁸. Sta proprio in questa differenza un altro nodo decisivo per capire fino in fondo il programmatico dissidio dantesco diretto contro Guittone:

⁴⁸ Il discorso è ridotto a quanto scritto data l'impossibilità di svilupparlo adeguatamente in questa sede. Si rimanda almeno a AURELIO RONCAGLIA, "Trobar clus": discussione aperta, «Cultura Neolatina», XXIX (1969), n. 1-2, pp. 5-55; COSTANZO DI GIROLAMO, *Trobar clus* e *trobar leu*, «Medioevo Romanzo», VIII (1981-1983), n. 1, pp. 11-32; ULRICH MÖLK, *La lirica dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1986.

l'Aretino è (o comunque impersona) il rappresentante italiano della poetica *clus*, nel cui estremo formalismo si riflette l'exasperante ricerca di una soluzione accettabile al problema della funzionalità comunicativa del linguaggio cortese⁴⁹, e in generale al problema soggiacente alla sua ideologia, a quella stessa ideologia che persegue quello che Marcabru definisce *fals'amors* e che si oppone, alla fine dei conti, all'etica cristiana. Al contrario Arnaut e la ricercatezza dei suoi versi diventano, all'interno del gioco delle auto-rappresentazioni della *Commedia*, il lasciapassare usato dall'autore per dare un'immagine immediata e suggestiva anche del suo periodo "petroso", nel quale l'estremo formalismo è finalizzato ad un avanguardistico adeguamento tra contenuto e forma. Ancora una volta, l'anima rappresentante non è che il segnale che serve ad indicare in che direzione *non* si è evoluto il percorso dantesco.

Si prendano dunque le parole d'elogio rivolte da Dante al maestro appena rivelatosi e si veda come al loro interno si celino *due* termini che potremmo considerare "tecnici", caratterizzanti delle fasi poetiche tirate in causa:

E io a lui: «Li *dolci* detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno *cari* ancora i loro incostri».

(Pg XXVI, 112-114)

Al quale Guido appunto risponderà indicando un altro rappresentante degno della fase poetica "*car*", della novità stilistica espressa nelle "petrose":

«O frate», disse, «questi ch'io ti cerno
col dito», e additò un spirto innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno»

(Pg XXVI, 115-117)

e dove il confronto che segue va a rimarcare per l'ultima volta la posizione guinizzelliana emblematica del suo personaggio: nel moralismo di Giraut si riflette la presunzione guittoniana di arrivare alla «vera sapienza» senza seguire il dettato d'Amore, unita parimenti ad una carenza tecnica nell'utilizzo del linguaggio poetico (Pg XXVI, 123 «prima ch'*arte* o *ragion* per lor s'ascolti»).

Come si è cercato di dimostrare brevemente in queste pagine, tutto

⁴⁹ Cfr. G. D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di LINO LEONARDI, Torino, Einaudi, 1994, p. XIX.

il canto analizzato è concepito da Dante come un omaggio ai due protagonisti coinvolti (ne sono testimoni le riprese e le allusioni all'uno e all'altro incontrate finora), ma è insieme anche uno dei grandi confronti dell'autore con una parte della sua storia poetica e con il suo necessario superamento. Il distacco dallo «stil novo» è uno dei tanti e dolorosi distacchi del *Purgatorio*, ed è fondamentale per poter attraversare il muro di fuoco che lo separa da Beatrice. Questo passaggio è infatti possibile grazie alla duplice astrazione sensuale attuata da Dante: dalla ricerca del piacere il cui massimo grado si sviluppa appunto nel "fuoco d'Amore" (DVE II II 6: «[...] <homo> secundum quod animale, delectabile, in quo cum brutis», DVE II II 7: «Sed disserendum est que maxima sint. [...] Secundo in eo quod est delectabile: in quo dicimus illud esse maxime delectabile quod per pretiosissimum obiectum appetitus delectat: hoc autem venus est.»), alla lode "onesta"⁵⁰ (DVE II II 6: «secundum quod rationale, honestum querit, in quo solus est, vel angelice sociatur <nature>» DVE II II 7: «Tertio in eo quod est honestum: in quo nemo dubitat esse virtutem»), fino al poema dove compiutamente si esprime (VN XLII) «quello che mai non fue detto d'alcuna».

Rimane ancora in sospeso il confronto con la fase "petrosa" di questo percorso autoesegetico. La mia ipotesi è che la figura di Arnaut in questo canto non rappresenti che un'anticipazione al raffronto che avrà pienamente luogo più avanti, e che implicherà il ben più temibile *reddere rationem* con il traviamiento portato dalla crudele, splendida e sensualissima «pargoletta», precisamente in Pg XXX e XXXI⁵¹. La sua funzione invece *hic et nunc*, in quanto personaggio della *Commedia*, è triplice: di sussidio alla polemica contro l'atteggiamento guittoniano di non-identificazione della saggezza del poeta con l'aderenza all'esperienza amorosa, di esemplificazione virtuosa di complessità stilistica e, proprio come Guido al suo fianco, di monito per il necessario superamento della «folor» legata all'amore contingente e sensibile.

FRANCESCA PILAN

⁵⁰ Cfr. per l'esplicazione del concetto di *onestade* in Dante P. CHERCHI, *Dante e i trovatori*, cit.

⁵¹ Credo infatti che tutto l'episodio riguardante il primissimo incontro con Beatrice una volta giunto nella selva del Paradiso terrestre sia intessuto di rimandi alle rime e alle tematiche più "petrose". Il discorso meriterebbe un approfondimento a parte, che spero di compiere quanto prima.

DANTE: 1321-2021

a cura di RAFFAELE GIGLIO

A questo fascicolo doppio, dedicato al settecentenario della morte di Dante Alighieri, hanno collaborato:

AVERSANO M., BANELLA L., BARUCCI G., BOAGLIO M., BOGGIONE W., BOSISIO M., CAPACI B., CARAPEZZA S., CERBO A., CIMINI M., COFANO D., CORRADO M., CRISTALDI S., DE LISO D., DE VENTURA P., GIBELLINI P., GIGLIUCCI R., GRANESE A., GRIMALDI E., GUARAGNELLA P., IMBRIANI M. T., LONGO N., MARSEGLIA L., MORACE A. M., PALUMBO M., PEGORARI D. M., PIERANGELI F., PILAN F., RICCO R., SACCONI A., SPERA F., TATEO F., TELLINI G., TUSCANO F., TUSCANO P., VALERIO S.

www.criticaletteraria.net

ANNO XLIX	FASC. III-IV	N. 192-193/2021
------------------	---------------------	------------------------

Consiglio scientifico onorario: Guido Baldassarri (Padova) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Francesco Guardiani (Toronto, Canada - University of Toronto) / Massimo Lollini (Eugene, Stati Uniti - University of Oregon) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli)

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli - Federico II) / Beatrice Alfonzetti (Roma-Università Sapienza) / Valter Boggione (Università degli Studi di Torino) / Daniela De Liso (Napoli - Federico II) / Maria Teresa Imbriani (Potenza - Università della Basilicata) / Valeria Giannantonio (Università degli Studi di Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce - Università del Salento) / Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze) / Elisabetta Selmi (Università degli Studi di Padova) / Sebastiano Valerio (Università degli Studi di Foggia) / Paola Villani (Napoli - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Aix en Provence, Francia - Université de Provence) / Elsa Chaarani Lesourd (Nancy, Francia - Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Ginevra, Svizzera - Université de Genève) / Paolo De Ventura (Birmingham, England - University of Birmingham) / Margareth Hagen (Bergen, Norvegia - Universitetet i Bergen) / Srecko Jurisic (Spalato, Croazia - Università di Spalato) / Paola Moreno (Liegi, Belgio - Université de Liège) / Irene Romera Pinctor (València, Spagna - Universitat de València)

Redazione: Daniela De Liso, Vincenzo Caputo

Segreteria di redazione: Noemi Corcione e John Butcher

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

Amministrazione: Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6; www.loffredoeditore.com; paololoffredoeditore@gmail.com

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 68,00 - Estero € 91,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 20 luglio 2021.