



Filologicamente

Studi e testi romanzi

Collana diretta da Giuseppina Brunetti

X

Dante romanzo

Testi, temi e forme romanze
nell'opera di Dante

a cura di
Giuseppina Brunetti

Filologicamente

Studi e testi romanzi

Collana diretta da Giuseppina Brunetti

X

Dante romanzo

Testi, temi e forme romanze
nell'opera di Dante

a cura di
Giuseppina Brunetti

Bologna
University Press

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

Fondazione
Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

ISBN 979-12-5477-199-0
ISBN online 979-12-5477-200-3
DOI 10.30682/9791254771990

www.buonline.com
info@buonline.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

In copertina: Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 346, c. 113r

Progetto di copertina: Roberto Siniscalchi

Progetto grafico e impaginazione: Sara Celia

Prima edizione: maggio 2023

Indice

GIUSEPPINA BRUNETTI

Introduzione

Verso un *Dizionario* di testi, temi e forme romanze nell'opera di Dante 7

ROBERTO ANTONELLI

Le letture romanze, la lirica, la *Commedia* 21

PAOLO CANETTIERI

I trovatori come personaggi di una *Commedia* 35

GIOVANNA SANTINI

Trovatori e rime nella *Commedia* 51

STEFANO RESCONI

Il canone provenzale del *De vulgari eloquentia*
nella prospettiva della tradizione manoscritta trobadorica 71

CLAUDIO LAGOMARSINI

La materia arturiana nei primi commentatori di Dante:
una ricognizione 89

LUCILLA SPETIA

Il canzoniere francese di Zagabria e la tradizione lirica oitanaica
nel Veneto: appunti per la biblioteca di Dante 105

ALESSANDRA FORTE	
Tracce romanze nella tradizione miniata della <i>Commedia</i>	121
Tavole	139
Indice dei nomi	149
Indice dei manoscritti	157

Giovanna Santini

Trovatori e rime nella *Commedia*

Si può facilmente affermare, come del resto è stato fatto (ad esempio da Barolini), che la *Commedia* rappresenta la sintesi della ricezione dantesca della poesia trobadorica, sia perché pochi sono i poeti menzionati esplicitamente, rispetto a quelli che Dante annovera nel *De vulgari eloquentia*, sia perché questi delineano ormai una funzione specifica, orientata ad una risistemazione generale¹. La teoria dei trovatori si riduce a tre/quattro, massimo cinque personaggi (inclusi Sordello e il *Lemosì* di *Purg.* XXVI 120).

¹ T. Barolini, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 81 (ed. orig. *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984). Molto è stato scritto sul tema della ricezione della poesia trobadorica, a partire dalla quale Dante di fatto fonda la sua personale ideologia sull'amore e la sua poetica. L'esplicitazione di alcune particolari connessioni e snodi non può essere considerata altro che la parte emergente di un processo che investe l'opera dantesca in modo profondo e capillare. Una ricognizione della cultura letteraria romanza presente a Dante, in particolare nella stesura del *De vulgari eloquentia*, è proposta in L. Formisano, *Le rime provenzali e francesi*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno, pp. 267-338, ad essa rimanendo sia per le citazioni testuali e le traduzioni, sia per più completi additamenti bibliografici sui principali aspetti teorici e storico-letterari. Tra i numerosi contributi dedicati a questo argomento, si vedano almeno i saggi di F. Suitner, *Dante e Bertran de Born e Folchetto di Marsiglia in Dante e negli antichi commenti della Commedia*, raccolti in Id., *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 29-46 e 47-75, oltre a quelli di M. Picone pubblicati in *Scritti danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017 e al più recente R. Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, in particolare cap. 8. *Il poeta-giudice e la tradizione poetica*, pp. 121-140.

Partirò dalla fine, che è anche il culmine della teoria. Nel IX canto del *Paradiso*, Folquet de Marseilha chiude la serie dei trovatori: è, secondo l'opinione generalmente condivisa e così espressa brevemente da Picone, «il massimo poeta della tradizione romanza col quale si riconosce Dante nella *Commedia*»². *Tam m'abellis l'amoros pessamens*, citata nel *De vulgari eloquentia* (II vi 6) come esempio di canzone illustre contraddistinta dal «gradus constructionum [...] *sapidus et venustus etiam et excelsus*» (II vi 5), oltre ad essere possibile modello per il sonetto della *Vita Nuova* *Gentil pensero che parla di vui*³, presta, com'è noto, l'avvio ad Arnaut Daniel nel XXVI del *Purgatorio*⁴. Come osserva Suitner, «questo fatto semplicissimo, di essere appunto amanti e poeti d'amore, ci spiega la presenza di Arnaut e Folquet nella *Divina commedia*»⁵. Suitner parla anche del «perfetto pa-

² M. Picone, *Paradiso IX: Dante, Folchetto e la diaspora trobadorica*, in «Medioevo romanzo», 8 (1981-1983), pp. 47-89, a p. 66. Folquet de Marselha, attivo già nel 1178, abbandona la poesia dopo il 1195, quando entra con la famiglia nell'Ordine cistercense (secondo la *vida* per la tristezza da cui fu colto, nel momento in cui ormai erano morti la sua amata e il suo signore, visconti di Marsiglia, così come il re Riccardo Cuor di Leone, il conte Raimon de Tolosa e il re Alfonso d'Aragona). Come vescovo di Tolosa (dal 1205) è tenace oppositore dell'eresia catara e partecipa direttamente alla crociata albigese (1208-1229). Il suo poetare che «si caratterizza per l'astrazione concettualistica, per l'andamento argomentativo, con una particolare predilezione per l'aforisma e l'antitesi, per l'ampia ed elaborata sintassi e la ricchezza dell'ornato, dove dominano le figure di ripetizione distese in ritmi andanti e rime facili» (Formisano, *Le rime provenzali*, cit., p. 316), in quanto sintesi della tradizione trobadorica poteva rappresentare un eccellente modello di poesia elevata; del resto era già acquisito come riferimento d'elezione dai poeti della scuola siciliana (anche su questo argomento l'attenzione degli studiosi è stata vivissima).

³ Cfr. P. Squillacioti, *Folchetto di Marsiglia 'trovatore di Dante': «Tant m'abellis l'amoros pessamens»*, in «Rivista di letteratura italiana», 11 (1993), pp. 583-607, alle pp. 583-590.

⁴ Nelle parole che Virgilio rivolge a Beatrice in *Inf.* II 79 «Tanto m'aggrada il tuo comandamento» si anticipa la traduzione del v. 140 di *Purg.* XXVI (Formisano, *Le rime provenzali*, cit., p. 316). Per il testo della *Commedia* cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

⁵ Suitner, *Dante, Petrarca*, cit., p. 54. Arnaut Daniel, il *cantor amoris* per eccellenza del DVE II 11 8, è caro a Dante per il suo raffinatissimo poetare, aspro e prezioso, modello indiscusso nella stagione delle petrose. Emblema della *fol'amor* è la sua sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (tuttavia non menzionata esplicitamente nel trattato), che Dante imita in *Al poco giorno* e probabilmente ha a mente nel riproporre la figura etimologica del v. 6 «jauzirai joi» nel v. 144 di *Purg.* XXVI («*jauzen lo joi*»).

rallelismo» delle immagini dei due personaggi, entrambi «vinti d'Amore», entrambi colpevoli della *pasada folor*: questo chiarisce l'uso dell'*incipit* di Folchetto in bocca ad Arnaut⁶.

Si aggiunge anche che il legame intessuto tra i due è rafforzato dal simile parallelismo con Dante poeta/amante («infin che si convenne al pelo»)/convertito, che però si diversifica nell'esito: Arnaut piange di pentimento e Folchetto ride della provvidenza, Dante compie il percorso che conduce dall'uno all'altro e 'imbarca esperienza per morir meglio', come premonisce l'anima del lussurioso Guinizelli (in *Purg.* XXVI 71-75)⁷. Il sentimento che aleggia nel canto XXVI del *Purgatorio* è il sentimento doloroso della separazione espiatoria: le ombre che si accostano muso a muso come formiche «contente a brieve festa», e poi subito si separano, e tornano a urlare e cantare, «lagrimando», formano la «schiera bruna» (che rinvia al *nigrum agmen* virgiliano di *Aen.* IV 404, come osservato dai commentatori⁸) dei lussuriosi che purgano il loro peccato grazie al pentimento intervenuto «prima ch'a lo stremo», cioè il 'ben dolere', ossia il dolore finalizzato al bene, alla salvezza. Lo stesso fa Arnaut che *plora* e *va cantan* e *consiros* guarda indietro la *pasada folor*⁹, con pensiero dolente osserva l'amore che l'aveva infiammato, e invece *jausen*, guarda avanti *lo joi*, la gioia che lo attende¹⁰, e chiede a Dante di ricordarsi (al fine della preghiera ma anche

⁶ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁷ Sul canto XXVI del *Purgatorio*, si veda R. Rea, *Memorie di un lussurioso. Lettura del canto XXVI del Purgatorio*, in «L'Alighieri», n.s., 45 (2015), che pone l'accento sul valore autobiografico del canto, non solo dal punto di vista della storia letteraria ma anche dal punto di vista dell'evoluzione morale: «Dante, quando si trova di nuovo di fronte al peccato di lussuria, allude ancora al suo personale coinvolgimento in tale colpa» (p. 105).

⁸ La citazione del brano virgiliano è da considerarsi coerente con il peccato di lussuria, considerata la sua collocazione nella parte finale dell'episodio di Didone, quando Enea decide di abbandonare la passione amorosa e di ripartire; su questo cfr. G. Ledda, *La «Commedia» e il bestiario dell'aldilà: osservazioni sugli animali del «Purgatorio»*, in *Dante e la fabbrica della «Commedia»*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 139-159, in part. alle pp. 148-153.

⁹ I tre elementi che connotano le manifestazioni emotive di Arnaut richiamano da vicino i tre che descrivono il comportamento delle schiere dei lussuriosi: «e tornan, *lagrimando*, a' primi canti / e al *gridar* che più lor si convene» (vv. 47-48; corsivi di chi scrive).

¹⁰ Nei vv. 142-144 si condensa lo scarto tra lo sconforto causato dalle passioni mondane e la gioia procurata dalla grazia, mediante la stretta corrispondenza tra elementi negativi/passati e positivi/futuri introdotta dal chiasmo tra *consiros vei* e *vei jausen*.

della memoria letteraria e per evitare di ripeterne l'errore) della sua dolorosa esperienza («sovenha vos a temps de ma dolor»):

Purg. XXVI 136-148

Io mi fei al mostrato innanzi un poco
e dissi ch'al suo nome il mio disire
apparecchiava grazioso loco.
El cominciò liberamente a dire:
«Tan m'abellis vostre cortes deman
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina
sovenha vos a temps de ma dolor!»
Poi s'ascolse nel foco che li affina.

Avanti per Arnaut c'è la gioia della salvezza, che più avanti nella *Commedia* è già realizzata nella gioia/gioiello Folchetto di Marsiglia, nominato da Cunizza «luculenta e cara gioia» e poi da Dante stesso «altra letizia»:

Par. IX 37-42

Di questa luculenta e cara gioia
del nostro cielo che più m'è propinqua,
grande fama rimase; e pria che moia,
questo centesimo anno ancor s'incinqua:
vedi se far sì dee l'omo eccellente,
sì ch'altra vita la prima relinqua.

Folchetto, del resto, si trova in Paradiso anche perché ha già ampiamente espiato attraverso la crociata, dove si è esposto a una forma estrema di 'ben dolere', la morte da martire, che in una delle sue ultime canzoni è definita appunto «aquel morir bos» (*BdT* 155, 15, v. 22), che sembrerebbe riecheggiare nel «morir meglio» di cui parla Guinizelli (*Purg. XXVI 75*)¹¹. Ecco

¹¹ Alcuni versi di questa canzone sono citati da G. Toja, *Il canto di Folchetto di Marsiglia*, in «Convivium», XXXIV (1966), pp. 234-256 e poi da Suitner, *Dante, Petrarca*, cit. p. 62, per la loro pertinenza rispetto alla rappresentazione del trovatore da parte di Dante.

dunque un altro elemento di legame tra i due canti e i due destini: il livello emotivo dell'opposizione tra *tristitia* e *letizia* che ne connota i personaggi e che si manifesta attraverso il contrasto tra l'opacità delle «schiere brune» e il rifulgere delle anime nel cielo di Venere. Esso è avvalorato dalla premessa che introduce la presentazione di Folchetto e che commenta il *letiziar* e l'effetto che produce esteriormente, il riso tra i mortali e il fulgore tra le anime del Paradiso, rammentando come invece giù la tristizia rabbuia i volti (forse non solo in Inferno, ma anche in Purgatorio)¹²:

Par. IX 67-72

L'altra letizia, che m'era già nota
per cara cosa, mi si fece in vista
qual fin balasso in che lo sol percuota.
Per letiziar là su fulgor s'acquista,
sì come riso qui; ma giù s'abbuia
l'ombra di fuor, come la mente è trista.

Il rapporto tra colpa e provvidenza divina e tra pentimento (penitenza) e gioia è poi chiarito dalle parole di Folchetto stesso, dove è evidente che il termine di paragone implicito è costituito dalle anime penitenti del Purgatorio:

vv. 103-105

Non però qui si pente, ma si ride,
non de la colpa, ch'a mente non torna,
ma del valor ch'ordinò e provide.

Anche la fama duratura guadagnata con le opere che accomuna i tre personaggi del XXVI del *Purgatorio*, Guinizelli, Dante e Arnaut, si congiunge a distanza, ma su un altro piano, con quella che poi si riconosce a Folchetto nel IX del *Paradiso* («grande fama rimase»; il passo è citato *supra*).

¹² Resta controversa l'interpretazione di questo passo, per alcuni editori infatti con *giù* del v. 71 si deve intendere all'Inferno, per altri sulla terra (cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, cit., III, p. 255 n.). La follia passata è rievocata «lietamente» anche da Cunizza, che esplicitamente dichiara il suo stato emotivo nel momento in cui si presenta a Dante, cfr. vv. 32-36: «Cunizza fui chiamata, e qui refulgo / perché mi vinse il lume della stella; / ma lietamente a me medesima indulgo / la cagion di mia sorte, e non mi noia».

Purg. XXVI 106-120

Ed elli a me: «Tu lasci tal vestigio,
per quel ch'ì odo, in me, e tanto chiaro,
che Letè nol può tòrre né far bigio.

[...]

E io a lui: «Li dolci detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancora i loro inchiostri».
«O frate», disse, «quel ch'io ti cerno
col dito», e additò un spirto innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno.
Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi.
A voce più ch'al ver drizzan li volti,
e così ferman sua oppinione
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido per lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con più persone.

La certezza del *vestigio*, l'impronta nitida e imperitura, che Dante lascia su Guinizelli per ciò che gli ha detto e che riverbera l'impronta che lascerà l'opera stessa di Dante, è posta in riscontro immediato con l'apprezzamento dantesco per «li dolci detti» («le rime dolci e leggiadre») guinizelliani, la cui rinomanza continuerà almeno finché durerà l'«uso moderno»; subito appresso, il «caro padre» e «maestro» addita Arnaut Daniel, il «miglior fabbro», decretandone, dall'altezza dell'autorità che Dante stesso gli ha appena concesso, la superiorità rispetto a tutti gli altri, compreso il *Lemosì* (Giraut de Bornelh secondo l'opinione generale), che invece, come Guittone, è stato sopravvalutato per via delle voci circolanti («a voce»/«di grido in grido») piuttosto che ad onor del vero, che però nel tempo è destinato a prevalere (in merito all'arte e alla ragione)¹³. Della fama di Folchetto parla Cunizza, proponendo un termine iperbolico (*Par.* IX 39-40 «e pria che

¹³ La specularità tra il *Lemosì* e Guittone è esaltata dal chiasmo e dalle sequenze allitervative: «a voce più c'al ver... e così ferman» / «così fer molti... di grido in grido... l'ha vinto il ver».

moia, / questo centesimo anno ancor s'incinqua») paragonabile a quelli con cui reciprocamente si elogiano Guinizelli e Dante (*Purg.* XXVI 108 «che Letè nol può tòrre né far bigio» e 113 «quanto durerà l'uso moderno»). Anche l'uso dell'aggettivo 'caro', in cui il valore affettivo si somma ed è connesso alla preziosità e rarità, è utilizzato in modo simile nei due canti in riferimento ai due poeti, Guinizelli e Folchetto (*Purg.* XXVI 111 e 114 e *Par.* IX 37 e 68).

Quindi i legami e i confronti si tessono a più livelli: la linea continua dell'eccellenza poetica lega Dante a Guinizelli e, da questi, arriva indietro ad Arnaut. Almeno secondo l'opinione più oggettiva di Guinizelli (ovviamente condivisa da Dante) o forse anche secondo un filtro di soggettività più matura che si sostituisce all'attitudine storiografica del *De vulgari eloquentia*¹⁴. Il parallelismo si tesse anche attraverso le parole con le quali i due massimi poeti si presentano: Arnaut in *Purg.* XXVI 142 con le parole della sua poesia, in provenzale, seguendo l'esordio della tornada di *En cest sonet coind'e leri* (*BdT* 29, 10, v. 43, che è citata anche nella *vida* provenzale¹⁵): «Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan»; e Dante, alla domanda di Bonagiunta di *Purg.* XXIV 152-154, con le parole del suo io di poeta lirico: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando» (in entrambe le allocuzioni, la formula iniziale di presentazione è completata da una frase relativa con verbo aspettuale):

***Purg.* XXVI 142-144**

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

¹⁴ Nel trattato latino, Giraut de Bornelh è il trovatore più citato ed esempio per eccellenza della poesia della *virtus* e per questo è posto in linea di continuità diretta con Dante (tra altri contributi, cfr. M. Picone, *Giraut de Bornelh nella prospettiva di Dante*, in «Vox Romanica», XXXIX (1980), pp. 22-43). La rilevanza del trovatore era suggellata dalla posizione incipitaria in parte della tradizione manoscritta (nelle raccolte definite appunto *Giraut-Sammlungen* perché iniziano con i suoi componimenti) e dalla *vida* che lo definisce 'maestro dei trovatori' e ne descrive l'opera con accenti che a Dante forse non erano sfuggiti. Sul mutamento di giudizio di Dante su Giraut de Bornelh, oltre al saggio di Picone appena menzionato, cfr. Barolini, *Il miglior fabbro*, cit., pp. 82-104.

¹⁵ Il testo è citato da Arnaut Daniel, *Canzoni*, edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di G. Toja, Firenze, Sansoni, 1960.

Purg. XXIV 52-57

E io a lui: «l' mi son un che, quando
 Amor mi spira, noto, e a quel modo
 ch'è ditta dentro vo significando».
 «O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo
 che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
 di qua dal dolce stil novo ch'i' odo.

La canzone a cui Bonagiunta fa riferimento in *Purg.* XXIV 51 per avere conferma di averlo riconosciuto è, del resto, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, che nella *Vita Nuova* (XIX 4) «segna il distacco da Cavalcanti e la sperimentazione delle rime della lode, sulla scia di Guinizelli» (lo ricorda Mercuri)¹⁶; come del resto segna una svolta anche nel *De vulgari eloquentia* (per la prima volta nel trattato, Dante si pone in prima posizione ed esplicitamente si autocita)¹⁷.

Tuttavia, nell'ottica di Dante, alla fine della linea della tradizione trobadorica c'è, per quanto riguarda l'aspetto concettuale, Folchetto di Marsiglia, che si pone però, e Dante con lui, oltre lo snodo della palinodia. Dunque, ci sono anche una serie di legami oppositivi: Arnaut *vs.* Giraut de Bornelh come, del resto, Dante e Guinizelli *vs.* Guittone; ma poi anche Guinizelli e Arnaut *vs.* Dante e Folchetto, in considerazione del loro diverso allontanamento dalla *pasada folor*.

Guinizelli è il portavoce della cognizione oggettiva, o forse della cognizione di un Dante che vede l'esperienza vissuta col senno di poi e la reinterpreta: è Guinizelli che addita Arnaut e che, affermando la sopravvalutazione di Guittone, conferma la distanza tra le scuole toscana e stilnovista chiaramente spiegata da Bonagiunta da Lucca nel XXIV del *Purgatorio*, dove Guittone non solo non va al di là del nodo, ma è posto in mezzo ad una sequenza in cui segue il Notaro e precede Bonagiunta stesso (quindi in una posizione, certo di tramite, ma in cui non può ambire a quella consapevolezza che invece dimostra quest'ultimo)¹⁸. Non si può non osser-

¹⁶ Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, p. 276.

¹⁷ Cfr. *DVE* II VIII 8: «ut nos ostendimus cum dicimus».

¹⁸ Della vasta bibliografia dedicata alla complessità delle relazioni tra Dante e i poeti italiani suoi contemporanei, in particolare riferimento al canto XXIV del *Purgatorio*, cfr. almeno C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, e D. Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2014.

vare il parallelismo tra le due figure di Bonagiunta e Guinizelli, interpreti concordi della tradizione nella *Commedia*, e ricordare nello stesso tempo un'ulteriore opposizione, com'è ovvio, quella tra scuole siculo-toscana e stilnovista: Giacomo da Lentini, Guittone e Bonagiunta *vs.* Guinizelli e Dante. Ma *in nuce* vi è anche un'altra opposizione, *in absentia*, tra Guinizelli e Cavalcanti, già sostituito nella prima parte del *De vulgari eloquentia* con Cino da Pistoia, mentre nella *Vita Nuova* era primo amico e iniziatore dello Stil novo. Il canto XXVI si ricollega dunque implicitamente al canto XI della stessa cantica, dove ai vv. 97-98 si nominano i due Guidi che si sono scambiati *la gloria della lingua*, che alla fine è vinta da Dante stesso¹⁹.

Sebbene con alcune differenze, nella *Commedia* come nel *De vulgari eloquentia*, la tradizione poetica provenzale è rappresentata attraverso l'ottica della continuità storica e, nello stesso tempo, del confronto parallelistico con l'esperienza poetica italiana: la precorre e ne è il termine di

¹⁹ Su Guinizelli come contraltare di Cavalcanti e sulla presenza di quest'ultimo nei canti XVII-XVIII del *Purgatorio* cfr. Antonelli, *Dante poeta-giudice*, cit., pp. 125-128 che rinvia a E. Malato, *Lo fedele consiglio della ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1989, pp. 126-127 e Id., *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il «disdegno» di Guido* (1997), Roma, Salerno, 2004; notevole la numerosità delle serie rimiche di matrice cavalcantiana nella *Commedia* commentata sempre da Antonelli, *Dante poeta-giudice*, cit., pp. 150-154. La questione del rapporto di Dante con i maestri e gli amici rimane controversa per gli studiosi, sia per ciò che riguarda il riconoscimento dei personaggi attraverso il semplice nome (nel caso dei due Guidi di *Purg.* XI 97-98) sia per l'eclissi progressiva di Guido Cavalcanti e di Cino da Pistoia. Significativo da questo punto di vista anche l'ordine dei poeti in *DVE* I xiii 4 con Guido Cavalcanti che apre la serie e Cino che la chiude, per cui cfr. nota in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, cit., p. 98; sul rapporto tra Cino e Cavalcanti cfr. l'introduzione di Fenzi nello stesso volume alle pp. LIII-LVI. Sul legame d'amicizia e sulla relazione poetica tra Cavalcanti e Dante cfr. Antonelli, *Dante poeta-giudice*, cit., cap. 9, *Le due vie: Cavalcanti e Dante*, pp. 141-154; la presunta ambiguità dell'amicizia tra i due è sciolta da R. Rea, *Vita nuova e Rime. Unus philosophus alter poeta. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in *Dante tra il settecentocinquantesimo della nascita* (2015) e *il settecentenario della morte* (2021). Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno Internazionale di Roma, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016, pp. 351-381; utile anche per gli additamenti bibliografici. L'assenza di Cino da Pistoia nella seconda parte del trattato si collega all'autocitazione esplicita di Dante, quindi al venire meno della necessità di proporre l'amico come controfigura di sé stesso, mentre l'eclissi di Cino nel poema sembrerebbe attenuata dalla fitta intertestualità (cfr. S. Italia, *Dante e Cino da Pistoia. Un dialogo interrotto?*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, *et al.*, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-7, e la bibliografia ivi citata).

paragone. Credo che in questo senso Dante reinterpreti la poesia di quei trovatori scelti, non a caso contemporanei tra di loro e in contatto dialogico (considerati gli scambi espliciti e i legami intertestuali e di contraffattura), alla luce della logica della scuola, cioè non solo la poesia dei trovatori serve a misurare quella dei poeti toscani e stilnovisti, ma il paradigma della competizione non solo stilistica, giocata anche esplicitamente tra questi ultimi, è applicato anche ai loro antecessori.

D'altra parte il discorso parrebbe qui incompleto se non si tenesse conto che la tradizione lirica romanza è immersa in un *continuum* di cui, oltre ai trovatori e ai poeti italiani già menzionati, fanno parte anche i poeti latini, a partire da Virgilio. Ovviamente, non intendo entrare nel merito del canone dei poeti classici, se non per una constatazione minima²⁰. Nel canto VII del *Purgatorio*, il riconoscimento di Virgilio da parte di Sordello, tra l'incredulo e il meravigliato, in un abbraccio umilmente affettuoso, passa attraverso un sentimento di riverenza verso il grande poeta latino, capace di eccellere nella lingua che è ancora quella che accomuna tutti, perché è *lingua nostra*: «“O gloria di Latin”, disse, “per cui / mostrò ciò che potea la lingua nostra, / o pregio eterno del loco ond'io fui”» (*Purg.* VII 16-17)²¹. Il riconoscimento è successivo alla presentazione di Sordello stesso, nel canto precedente, il VI del *Purgatorio*, non per la sua poesia, che non è menzionata esplicitamente, ma per l'affezione alla patria comune Mantova e per il fervore politico che ispira a Dante i versi successivi sull'Italia: del resto il Sordello guida, conoscitore di personaggi politici della scena recente, è quello che accompagna Dante e Virgilio nell'antipurgatorio per ben tre canti, la sua parola poetica resta nel sottofondo e rievocata attraverso la galleria di personaggi che presenta²².

²⁰ Sull'«incorporazione e superamento» della tradizione poetica classica da parte di Dante personaggio-poeta e *auctor*, tra altri, si veda almeno Antonelli, *Dante poeta-giudice*, cit., pp. 129-136.

²¹ Per l'interpretazione dell'espressione 'lingua nostra', cfr. M. Tavoni, *Il concetto dantesco di "unità" linguistica e le prime intuizioni di una "nazione" italiana*, in *Pre-sentimenti dell'Unità d'Italia nella tradizione culturale dal Due all'Ottocento*. Atti del Convegno di Roma, 24-27 ottobre 2011, a cura di C. Gigante, E. Russo, Roma, Salerno, 2012, pp. 23-48.

²² Sulla funzione poetica e politica di Sordello nella *Commedia*, cfr. T. Barolini, *Bertran de Born and Sordello: The poetry of Politics in Dante's Comedy*, in «Publications of the Modern Language Association of America», XCIV (1979), pp. 305-405.

Però, qui si individua un'altra linea di lettura della tradizione, quella stessa inseguita nel *De vulgari eloquentia*, come Virgilio è «gloria di Latin» nel VII del *Purgatorio* (v. 16), i due Guidi si contendono la «gloria della lingua» nelle parole di Oderisi da Gubbio nel canto XI (vv. 97-99), e poi, forse in un senso simile, Arnaut primeggia nel suo «parlar materno» del canto XXVI (v. 117). E si deve ricordare che l'idea della 'gloria' ha un valore specifico, è la gloria di chi raggiunge onori e fama attraverso la poesia, grazie all'uso di una lingua sublime, secondo quanto detto nel *DVE* I xvii 5-7 a proposito del concetto di *illustre*. Del resto, al suo primo apparire nel II canto dell'*Inferno* (vv. 58-60), innanzitutto Virgilio aveva ricordato, attraverso le parole che gli aveva rivolto Beatrice, la propria fama illimitata: «O anima cortese mantoana / di cui la fama ancor nel mondo dura / e durerà quanto 'l mondo lontana» (con una formula paragonabile a quelle menzionate sopra, a proposito di Folchetto, Guinizelli e Dante). Forse si può ammettere che si tratta di livelli diversi (anche se a volte confluenti e intersecanti): la gloria della lingua passando dal suo massimo grado di sperimentazione al suo livello più sublime (Virgilio – Guido1/Guido2 – Dante // Arnaut Daniel – Folchetto di Marsiglia); lo stile lirico con l'opposizione tra il vecchio e il nuovo uso (Notaro – Guittone – Bonagiunta *vs.* Guinizelli – Dante // Giraut *vs.* Arnaut – Folchetto).

Tuttavia, il riconoscimento di Folchetto come «uno dei provenzali letterariamente più ammirati da Dante, particolarmente reputato come interprete della poesia d'amore» (ragion per cui è collocato nel cielo di Venere), non basta a spiegarne la presenza nel *Paradiso*, che invece si giustifica con l'esperienza della seconda parte della sua vita, in cui da vescovo combatte l'eresia: «Dante fu colpito dall'immagine di Folquet ex-trovatore e campione di fede»²³ e proietta la sua immagine nei canti successivi (in primo luogo in quello di san Domenico e poi del cielo di Marte dove vengono allineati i grandi protagonisti della lotta agli infedeli: Carlo Magno, Orlando, Goffredo di Buglione, ecc.)²⁴.

Siamo dunque ad un altro livello, quello politico-morale, per cui da Folchetto nel *Paradiso* si può andare indietro a Sordello del *Purgatorio*, di cui s'è detto, dove il personaggio ispira l'invettiva politica dantesca contro

²³ Suitner, *Dante, Petrarca*, cit., pp. 60 e 67.

²⁴ *Ibidem*, pp. 68-70.

l'Italia serva (e del resto non potrà considerarsi un caso se a introdurre Folchetto è proprio Cunizza da Romano). Ma il legame a distanza su questo terreno è tessuto pure con l'ultimo trovatore della *Commedia*, l'unico ad essere finito all'Inferno, Bertran de Born. Allora si potrebbe individuare un'altra linea Bertran de Born – Sordello – Folchetto – Dante. La critica si è interrogata molto sul perché la figura di Bertran, evidentemente apprezzata da Dante sotto più aspetti, sia rappresentata in una dimensione così truculenta e senza appello nella *Commedia*, soprattutto nel confronto con l'immagine che se ne ricava dal *De vulgari eloquentia* e, forse ancor di più, dal *Convivio*²⁵. Su questo non voglio dilungarmi, se non per ragionare sul fatto che probabilmente, secondo il punto di vista di Dante, se è vero che aveva potuto conoscere fonti simili a quelle delle *vidas* che ci sono pervenute, l'entrare nel convento cistercense di Dalon non era atto di pentimento sufficiente per mondarsi dai peccati commessi: altro era ciò che avevano fatto Cunizza (forse Dante aveva presente per conoscenza diretta l'epilogo fiorentino della biografia di Cunizza, con dettagli quali la liberazione degli uomini della masnada del fratello e del padre, il cui atto fu trascritto nella casa dei Cavalcanti nel 1265²⁶), o Folchetto (che, divenuto vescovo

²⁵ Nel *De vulgari eloquentia* Bertran de Born, con il suo *Non puosc mudar mon chanter non esparga*, è menzionato come poeta per eccellenza della poesia delle armi (*DVE* II II 8). Del sirventese non doveva sfuggirgli lo stretto legame formale con la canzone di Arnaut Daniel, *Si-m fos amor de joi donar tan larga*, che più avanti è ricordata come esempio di canzone con stanze senza rime (*DVE* II XIII 2). Il carattere guerresco del suo *corpus* poetico è esaltato nei contenuti dal corredo di *vidas* e *razos* che accompagna parte della tradizione testuale, che probabilmente Dante ha a mente nel rappresentare il trovatore. Del resto, nel momento in cui progetta la *Vita Nuova*, forse Dante ha presenti raccolte di testi con *razos* come quella del *libre* di Bertran de Born (unica nel genere per numerosità e articolazione), costituita da poesie inserite all'interno di una cornice narrativa in prosa; sul *libre* cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, éd. par M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 273-302 e W. Meliga, *La raccolta con razos di Bertran de Born*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, II, pp. 955-991.

²⁶ Cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, cit., p. 248 n.; in generale sulla circolazione dei canzonieri trobadorici in Toscana, cfr. S. Resconi, *La Lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione*, in «Carte Romanze», 2/2 (2014), pp. 269-300. Per quanto riguarda la presenza di Bertran de Born nella *Commedia*, cfr. tra numerosi altri E. Vilella, «*E de fendutz per bustz tro als braiers*»: sulla presenza dell'«eredità» di Bertran de Born nella *Commedia*, in «Tenzione», 11 (2010), pp. 173-187, utile anche per i riferimenti bibliografici relativi.

di Tolosa, si era impegnato nella crociata albigese). Per competere e 'farsi eccellente', «sì c'altra vita la prima relinqua», forse Bertran de Born avrebbe dovuto almeno partecipare ad una crociata, la terza, che invece sembrerebbe aver disertato (stando a ciò che si deduce dai suoi stessi componimenti e dalle fonti documentarie²⁷), o a quella di Spagna, verso la quale parrebbe esortarlo (senza esito) Folchetto nella seconda *tornada* di *Oïmais no-i conosc razo* (BdT 155, 15), la stessa canzone in cui il trovatore marsigliese teorizza la necessità di affrontare la morte da crociato per servire Dio (si veda *supra*), alla quale Bertran sembra rispondere con la canzone religiosa *Can mi perpens ni m'arbire* (BdT 9, 19)²⁸. Non sappiamo ciò che Dante potesse conoscere, ma sicuramente quello che sa gli basta per condannarlo a quel contrappasso esemplare e per non lasciargli neppure la speranza purgatoriale che invece spetta a Sordello.

A questo punto riprendo rapidamente il discorso sulle rime e sui rimanti che Dante sparge nella *Commedia* prelevandoli da alcuni dei suoi poeti preferiti. Il discorso richiederebbe un lungo preambolo sui procedimenti di costruzione del testo poetico, sui sistemi di citazione intra e intertestuale, sulla strutturazione della memoria poetica, sulle competenze e sulle conoscenze, sulle fonti e via dicendo. È sempre un discorso molto affascinante anche perché comporta tutta una serie di ragionamenti generali sui meccanismi cognitivi, sulla mentalità, sulle ideologie e così via²⁹.

²⁷ A proposito della probabile mancata partenza di Bertran de Born per la terza crociata nel 1190, pur dopo aver variamente sollecitato i due sovrani, Riccardo Cuor di Leone e Filippo Augusto, che continuavano a temporeggiare, cfr. G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, pp. XXIV-XXV, che rinvia al suo *Bertran de Born et la troisième croisade: essai de datation de deux chansons*, in *Mélanges Jean Larmat: regards sur le Moyen Âge et la Renaissance (histoire, langue et littérature)*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 127-142.

²⁸ A proposito dell'attribuzione di questo testo a Bertran de Born, cfr. Gouiran, *L'amour et la guerre*, cit., pp. 801-802. Lo scambio dovrebbe essere avvenuto tra il 1195 e il 1196, quando Bertran si era già ritirato a Dalon. Sulla questione dell'identificazione di *Azïmans* con il trovatore perigordino, cfr. *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di P. Squillacioti, Pisa, Pacini, 1999, p. 379.

²⁹ Strumento fondamentale per l'analisi di rime e serie rimiche della *Divina commedia* è A. Punzi, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto, 2001, di cui si veda anche la bibliografia e lo studio introduttivo che permette di rilevare ulteriormente quanto la trama memoriale intratestuale e intertestuale del poema dantesco, tessuto attraverso le

Qui, mi sembra utile rilevare alcune evidenze, di più semplice riscontro quando si tratta di rime difficili, per la rarità dei riusi in tutta la tradizione. Cercando in modo sistematico nella *Commedia* le rime che possono essere classificate come proprie dello stile caro arnaldiano, sembrerebbe di poter affermare che Dante ne faccia un uso ampio e non necessariamente preordinato, cioè in sostanza che il riuso segua principi e ragioni diverse, che hanno a che fare a volte con i contenuti e i significati, con le scelte stilistiche, con le necessità di rievocazione, con l'urgenza dell'espressione, ma forse anche non sempre con ragioni che possono essere classificate come sicuramente intenzionali. D'altra parte, l'utilizzo di rime rare non si limita ovviamente a quelle del «miglior fabbro»: ormai Dante ha di fronte tutta una tradizione di poesia *clus* e *aspra* anche italiana (da quella ricercata, oscura e artificiosa toscana di cui sono esempi Monte Andrea, Inghilfredi, Guittone stesso, a quella bassa, comico-realistica alla Rustico Filippi) e sfrutta i meccanismi di invenzione rimica che ha appreso dalla tradizione, per cui è ben difficile distinguere l'uno dall'altro apporto³⁰.

Tra tutti i casi che si potrebbero segnalare, quello più pertinente e significativo, rispetto alle riflessioni che si sono proposte, è forse il riuso della rima di matrice arnaldiana «arche», nel discorso di Guinizelli nel XXVI del *Purgatorio*. La serie di rimanti «scarche», «marche», «imbarche» (vv. 71-75) si può ricondurre alla rima *arc* e ai rimanti *embarc*, *marc*, *descarc* (vv. 3, 35, 43) di *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* di Arnaut Daniel, canzone già menzionata nel *De vulgari eloquentia* (II XIII 2)³¹, e nello stesso tempo alla

rime, contribuisca a definire il complesso sistema semantico del poema. Sul valore del riuso rimico nella *Commedia*, cfr. anche Antonelli, *Dante poeta-giudice*, cit., p. 151.

³⁰ Per l'influsso di Arnaut Daniel sulla produzione lirica italiana del Duecento si veda, oltre al mio *Tradurre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Bagatto, 2007, in part. il cap. IV (*Rime care: il trobar clus italiano e il modello rimico danielino*) e l'Appendice 5 (*Rime danieline: confronto e illustrazione delle serie dei rimanti*), R. Rea, *Guinizelli "praised and explained"* (da "[O] caro padre meo" al XXVI del «*Purgatorio*»), in «*The Italianist*», XXX/1 (2010), pp. 1-17, in particolare riferimento alla polemica antiguittoniana, e il riesame complessivo di A. Bampa, *La prima ricezione di Arnaut Daniel in Italia (con nuove prospettive sull'analisi della produzione lirica del Duecento)*, in «*Medioevo letterario d'Italia*», 12 (2015), pp. 9-53, e la bibliografia in essi menzionata.

³¹ Il sirventese di Bertran de Born, *Non puosc mudar mon chantar non esparga*, menzionato in *DVE* II II 8, riutilizza le terminazioni rimiche della canzone di Arnaut; per un'analisi della tradizione italiana delle stesse rime, cfr. Santini, *Tradurre la rima*, cit., pp. 163-167 e Bampa, *La prima ricezione*, cit., pp. 32-46.

rima «archi» e ai rimanti «'mbarchi»: «marchi» (vv. 1-4) del sonetto guinizelliano *O caro padre meo* (dove si ricollega al *trobar car* anche la rima *imi* ai vv. 10-14³²) – a cui risponde Guittone con *Figlio mio diletto, in faccia laude* – in una sorta di preannuncio dei due personaggi, che implica anche la precisa traiettoria ideologica antiguittoniana³³.

Ma credo che si possa dire qualcosa in più anche sul canto IX del *Paradiso*, dov'è alta la concentrazione di rime rare e rarissime all'interno del poema stesso (tra cui anche *alma* certamente di arnaldiana memoria³⁴). Vi si nota, infatti, l'introduzione di alcune terminazioni significativamente sentite come oscure da Dante stesso, proprio nei momenti in cui emerge la figura di Folchetto, prima nelle parole con cui Cunizza ne segnala la presenza a Dante e poi quando quest'ultimo gli rivolge direttamente la parola:

Par. IX 37-42

Di questa luculenta e cara gioia
del nostro cielo che più m'è propinqua,
grande fama rimase; e pria che moia,
questo centesimo anno ancor s'incinqua:
vedi se far si dee l'omo eccellente,
sì ch'altra vita la prima relinqua.

vv. 70-75

Per letiziar là su fulgor s'acquista,
sì come riso qui; ma giù s'abbuia
l'ombra di fuor, come la mente è trista.
«Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia»,
diss'io, «beato spirito, sì che nulla
voglia di sé a te puot' esser fuia.

³² La rima *imi* si può infatti ricondurre alla tradizione della rima *im/ims* provenzale per cui cfr. Santini, *Tradurre la rima*, cit., pp. 175-178 e Rea, *Guinizelli "praised and explained"*, cit., pp. 6-7.

³³ Sullo scambio di sonetti si veda P. Borsa, *La tenzone tra Guido Guinizelli e Frate Guittone*, in «Studi e problemi di critica testuale», 65 (2002), pp. 47-88, in part. p. 86, dove si commenta anche la relazione con *Purg.* XXVI, e Id., *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, pp. 13-59, e Rea, *Guinizelli "praised and explained"*, cit., e Id., *Memorie di un lussurioso*, cit., in particolare pp. 125-127.

³⁴ Si veda Santini, *Tradurre la rima*, cit., pp. 169-170 accolto da Bampa, *La prima ricezione*, cit., p. 38.

Le rime *inqua* e *uia* rievocano infatti quelle della profezia enigmatica, la «narrazion buia», pronunciata da Beatrice nell'ultimo canto del *Purgatorio*:

Purg. XXXIII 37-54

Non sarà tutto tempo senza reda
 l'aguglia che lasciò le penne al carro,
 per che divenne mostro e poscia preda;
 ch'io veggio certamente, e però il narro,
 a darne tempo già stelle propinque,
 secure d'ogn'intoppo e d'ogne sbarro,
 nel quale un cinquecento diece e cinque,
 messo di Dio, anciderà la fuia
 con quel gigante che con lei delinque.
 E forse che la mia narrazion buia,
 qual Temi e Sfinge, men ti persuade,
 perch' a lor modo lo 'ntelletto attua;
 ma tosto fier li fatti le Naiade,
 che solveranno questo enigma forte
 senza danno di pecore o di biade.
 Tu nota; e sì come da me son porte,
 così queste parole segna a' vivi
 del viver ch'è un correre a la morte.

La ricorrenza colpisce in primo luogo perché l'eco che si produce a distanza tra i rimanti *propinque* e *propinqua* genera una sovrapposizione tra le «stelle propinque», che precedono l'avverarsi della profezia del ritorno dell'aquila imperiale a ristabilire l'ordine divino e liberare la Chiesa dai suoi predatori (in riferimento alla visione del carro del canto che precede, il XXXII del *Purgatorio*), e «la luculenta e cara gioia / del nostro cielo che più m'è propinqua», l'anima luminosa di Folchetto; ossia tra «le costellazioni che, seguendo il divino volere, influiscono sugli eventi storici, dei singoli come dei popoli» (nel commento di Chiavacci Leonardi³⁵) e Folchetto, esempio del modo in cui nella vita terrena si possa con gli atti predisporre al bene e acquistare fama, seguito subito dalla narrazione delle tre profezie di Cunizza a proposito del popolo trevigiano³⁶, e

³⁵ Dante Alighieri, *Commedia*, cit., II, p. 967 n.

³⁶ La sconfitta dei guelfi padovani nella palude del Bacchiglione nel 1314, grazie a Cangrande, venuto in aiuto dei ghibellini di Vicenza; l'assassinio di Rizzardo da Camino,

vescovo/crociato, che dopo aver introdotto la meretrice Raab propone la profezia conclusiva che rispecchia quella del canto purgatoriale: presto Roma e i luoghi sacri saranno liberati dall'adulterio commesso verso Cristo per amore del denaro. Il parallelo istituito tra le figure di Folchetto e Raab, che nel racconto biblico contribuì alla conquista di Gerico da parte degli ebrei, entrambi «grandi peccatori d'amore [...] divenuti poi amanti di Dio e operanti per lui»³⁷, e, quindi, tra la crociata albigese e la conquista della Terra Santa (per inciso: già presente in alcune fonti storiche³⁸), chiarisce la presenza di Folchetto, come altro personaggio che ha "favorito la gloria" (della Chiesa), e rafforza anche il senso stesso del discorso, premesso alla profezia finale dei vv. 139-142, incentrato sulla corruzione di Firenze e della Chiesa e legato direttamente al canto XXXIII del *Purgatorio* anche attraverso il riuso della stessa rima in *-anta*:

Par. IX 121-130

Ben si convenne lei lasciar per palma
in alcun cielo de l'alta vittoria
che s'acquistò con l'una e l'altra palma,
perch'ella favorò la prima gloria
di Iosüè in su la Terra Santa,
che poco tocca al papa la memoria.
La tua città, che di colui è pianta
che pria volse le spalle al suo fattore
e di cui è la 'nvidia tanto pianta
produce e spande il maledetto fiore
c'ha disviàte le pecore e li agni,
però che fatto ha lupo del pastore.
Per questo l'Evangelio e i dottor magni
son derelitti, e solo ai Decretali
sì studia, sì che pare a' lor vivagni.
A questo intende il papa e' cardinali;
non vanno i lor pensieri a Nazarette,
là dove Gabriello aperse l'ali.
Ma Vaticano e l'altre parti elette
di Roma che son state cimitero

signore e vicario imperiale di Treviso; il tradimento del vescovo di Feltre; cfr. *ibidem*, II, pp. 251-253 nn.

³⁷ *Ibidem*, II, p. 262 n.

³⁸ *Ibidem*, II, pp. 263-264 e 268.

a la milizia che Pietro sequette,
tosto libere fien de l'avoltero».

Purg. XXXIII 55-60

E aggi a mente, quando tu le scrivi,
di non celar qual hai vista la pianta
ch'è or due volte dirubata quivi.
Qualunque ruba quella o quella schianta
con bestemmia di fatto offende a Dio,
che solo a l'uso suo la creò santa.

È Folchetto che, dopo aver spiegato la funzione di Raab, testimone del valore della crocifissione («de l'alta vittoria / che s'acquistò con l'una e l'altra palma»), rivolge l'accusa verso Firenze, pianta generata da Lucifero e generatrice del fiorino, causa principale della corruzione che coinvolge la Chiesa tutta. Il suo discorso politico, che implica direttamente Dante («la tua città»), completa quello di Cunizza sulle città italiane, troppo immerse nei loro interessi terreni e incapaci di pensare e fare proprio il progetto provvidenziale di restaurazione del potere imperiale, e nello stesso tempo si ricongiunge a quello di Beatrice sulla necessità del ritorno di un messaggero di Dio (un erede imperiale) capace di riscattare la Chiesa e restituirla alla pianta alla quale era stata tolta, ossia l'albero edenico della scienza del bene e del male allegoria della giustizia divina³⁹. Mi pare che la pianta diabolica che fiorisce di denaro si connoti ulteriormente nella sua perversione se si confronta con l'albero, spogliato a causa del peccato originale, che rifiorisce di fiori purpurei grazie al sacrificio di Cristo, cui si appaia, del resto, il rinverdimento della pianta-Dante dopo il bagno purificatore nell'Eünoe che lo prepara all'ingresso nel Paradiso (*Purg. XXXIII 142-145*: «Io ritorrai da la santissima onda / rifatto sì come piante novelle / rinovellata di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle»)⁴⁰.

Nel confronto intessuto attraverso le rime con l'ultimo canto del *Purgatorio* appare più nitido il punto d'arrivo del IX del *Paradiso*, in cui si

³⁹ Per l'interpretazione complessa della visione cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, cit., pp. 930-931 e 939-940 nn.

⁴⁰ Il valore del richiamo dell'immagine dell'albero edenico nell'effetto che produce su Dante l'immersione nell'Eünoe di *Purg XXXIII* è osservato già da Chiavacci Leonardi in Dante Alighieri, *Commedia*, cit., p. 960.

compie «per interposta persona», attraverso l'*exemplum* di Folchetto, l'evoluzione del poeta che si fa profeta⁴¹. Nel canto successivo Dante, entrando nel cielo del Sole, ha ormai assunto pienamente la funzione di cui Beatrice l'aveva solennemente investito⁴²:

Par. X 22-27

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t'ho innanzi: ormai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scriba.

Il poeta si è 'fatto scriba', ha raccontato e condannato il disordine a cui conduce la passione per le cose terrene, così come Beatrice gli aveva chiesto negli ultimi canti del *Purgatorio* (*Purg.* XXXII 103-105: «al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là fa che tu scrivi» e *Purg.* XXXIII 52-57: «E aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi»), ha compiuto «quel lungo processo interiore e letterario che lo ha portato dall'amore lirico per madonna, attraverso l'amore per la filosofia, all'amor-*charitas*»⁴³ e può ora condividere con il lettore il piacere della contemplazione dell'ordine divino e compiere il percorso paradisiaco tra i sapienti e i teologi.

⁴¹ Antonelli, *Dante poeta-giudice*, cit., p. 205.

⁴² Su questo cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, cit., p. 958.

⁴³ Il commento è di Mercuri in Dante Alighieri, *Purgatorio*, cit., p. 20.

