

La lirica
volgare
nell'Italia
dei Comuni

1.3.4. Guittone d'Arezzo e i rimatori siculo-toscani.

La morte di Federico II e il crollo della potenza della casa di Svevia (a parte la breve parentesi del regno di Manfredi) fecero venir meno la corte meridionale e l'ambiente adeguato a quella raffinata poesia. Negli anni Cinquanta e Sessanta si ebbe così un vero «trapianto» della nuova lirica volgare nell'Italia comunale, e in particolare nella Toscana, dove i violenti conflitti tra Guelfi e Ghibellini comportavano numerosi contatti con esponenti della corte sveva.

In questo nuovo ambiente la lirica cortese si adatta a un pubblico comunale, per lo più aristocratico e legato ai gruppi dei funzionari amministrativi, solo genericamente definibili come «borghesi» (cfr. I.1.1). La sua tematica tende ad allargarsi al di là dell'ambito amoroso: nuovi e più diretti contatti vengono istituiti con la poesia provenzale. A livello linguistico, si dà largo spazio a forme dialettali toscane, oltre che provenzali e latine, ma in modo spesso confuso, senza il netto spirito programmatico che aveva caratterizzato la lirica siciliana.

L'esponente più importante di questa poesia «municipale» toscana è GUITTONE D'AREZZO (1235 ca.-1294), che ebbe fama e fortuna di vero caposcuola e rapporti con rimatori e uomini di cultura attivi in gran parte dell'Italia comunale (numerossimi i suoi sonetti di corrispondenza con altri poeti).

Nella sua vasta produzione (di lui ci sono giunti circa trecento tra sonetti e canzoni) si possono distinguere una poesia amorosa e una poesia civile e morale. La prima è di tipologia molto varia: come i siciliani, Guittone descrive l'alternarsi della gioia e del dolore; in alcuni testi giunge a una più ferma esaltazione della donna, come fonte di ogni valore, capace di infondere nell'uomo tutte le «virtù»; in altri si lascia andare a una «realistica» spregiudicatezza.

L'orizzonte municipale di Guittone è evidente nelle sue canzoni «civili», come quella celebre di «compianto» ai fiorentini per la sconfitta di Montaperti (1260), *Abbi lasso, or è stagion de doler tanto*: il linguaggio solenne vi si carica di forte risentimento morale (e su questa strada si potrà tanta lirica moralistica e politica della nostra letteratura).

Nella stessa direzione sono orientate le *Lettere* in prosa di Guittone, prima manifestazione di una prosa d'arte in volgare: sono, più che altro, prediche scritte, con scopi di edificazione morale e civile. Nella prosa come nella poesia, Guittone appare come un fervido e disordinato sperimentatore.

Per i vari poeti che tentavano esperienze analoghe si suole usare l'etichetta di poeti cortesi «siculo-toscani» o di «guittoniani» (anche se non tutti subirono il diretto influsso del poeta aretino). I principali centri di produzione di questa varia lirica furono Lucca, Pisa, Pistoia, Firenze, in misura minore Siena, e fuori di Toscana soprattutto Bologna (ma è presumibile che essa si diffondesse anche in altre zone dell'Italia comunale).

Il lucchese BONAGIUNTA ORBICCIANI, più anziano di Guittone, fu probabilmente il primo a prendere l'iniziativa di trapiantare nel volgare toscano la poesia siciliana. Fedeli guttoniani furono il pistoiense MEO ABBRAC-

Alcuni autori

Poeti
«guittoniani»
o «siculo-
toscani»

Le *Lettere*
in prosa

La produzione
amorosa
e quella civile
e morale

Guittone
d'Arezzo

CAVACCA e il fiorentino MONTE ANDREA; mentre va ricordato il caso unico di una poetessa, autrice di tre sonetti: la COMPILATA DONZELLA di Firenze (ma potrebbe trattarsi di un'invizione letteraria, non di un personaggio reale). Il fiorentino CHIARO DAVANZATI presenta nei suoi numerosi testi una divulgazione «medica», una «griglia amministrativa ordinaria» (Contini) del patrimonio cortese. La lettura più curiosa e interessante, in questa fitta produzione, ci è offerta da un poemetto anonimo in endecasillabi sciolti, *Il mare amoroso*.

1.3.5. Rustico Filippi.

Già intorno agli anni Sessanta la cultura fiorentina mette a punto nuove forme, che divergono notevolmente dallo sperimentalismo meccanico e ripetitivo della poesia cortese municipale. Questo ambizioso orientamento della cultura fiorentina è rappresentato nel modo più pieno da Brunetto Latini (cfr. I.1.6), che del resto ha molti legami con i rimatori a lui contemporanei.

In quegli stessi anni si sviluppa la poesia di RUSTICO FILIPPI, di cui ci sono giunti circa sessanta sonetti, metà in stile «serio» e metà in stile «comico».

Rustico si appropria della lingua fiorentina in tutta la sua ricchezza, per graffiare la realtà, per fissarne alcune forme sorprendenti, con misurata sapienza retorica e vivace gusto lessicale. Nei sonetti «seri» egli dà voce ai più concreti aspetti del rapporto amoroso: affetti e dissidi, affanni e conforti, si presentano con un'intensità che sfugge in parte ai modelli cortesi, alle loro strette convenzioni. I sonetti «comici» inaugurano la tradizione giocosa e burlesca fiorentina e fissano alcune figurine umane in movimento, bizzarre o deformi, che si legano alla tradizione comica più antica (la fanciulla magra e inappetente, la vecchia orribile e repulsiva, il millantatore, alcuni personaggi presi da animalesca furia sessuale ecc.).

1.3.6. Il «dolce stil novo»: caratteri generali.

Il «dolce stil novo» non è una «scuola», ma un insieme di esperienze diverse e tuttavia convergenti, che mettono capo a una nuova poesia d'azione di grande coerenza linguistica e di fortissima ambizione intellettuale, che taglia i legami con il confuso sperimentalismo della lirica cortese municipale. Il bolognese Guinizzelli, quasi coetaneo di Guittone, è il «padre» di questa nuova poesia, che trova però la sua definizione più articolata a Firenze, soprattutto negli anni Ortolana, per opera di Cavalcanti, Dante e pochi altri loro amici.

La denominazione di «dolce stil novo» si ricava a posteriori dalle parole che Dante nel canto XXIV del *Purgatorio* (scritto nel secondo decennio del Trecento) fa dire a uno dei principali esponenti della lirica cortese, Bonagiunta Orbicciani (cfr. 1.3.4), che espia la sua pena nel girone dei *fellosi*. Di fronte al rimatore lucchese Dante espone la propria poetica che

La cultura
letteraria
fiorentina

Sonetti «seri»
e sonetti
«comici»

Poesia
d'amore
e di ambizione
intellettuale

La definizione
dantesca
del «dolce
stil novo»

collega la scrittura allo «spirare» di Amore; la poesia è per lui notazione e trascrizione, in termini di letteratura, di quello che Amore «ditta dentro»: «I mi son un che quando / Amor mi spirà, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando».

Questa dichiarazione di Dante fa comprendere a Bonagiunta la lontananza del siciliano Giacomo da Lentini, di Guittone e di lui stesso dall'esperienza dei nuovi poeti, il «modo» che li separa dal «dolce stili novo»; dice infatti Bonagiunta: «O frate, issa vegg'io», diss'egli, «il nodo / che l'Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stili novo ch'ì' od'io!». Inoltre egli riconosce che le «pennne» dei nuovi poeti vanno «strette» ai dettami del «dittatore» Amore, cosa che non accadde ai loro predecessori: «lo veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne».

Nell'ottica di Dante, sono in primo piano la «novità» dell'atteggiamento e la funzione di Amore, che «spira» (cioè crea nell'anima un movimento di sostanze psichiche) e «ditta dentro» (cioè traduce quello «spirare» in termini linguistico-retorici; si tenga ben presente che il significato di «dittare» è quello fornito dalle *artes dictandi*, per cui cfr. o.1.7). Il poeta deve «notare» gli effetti di quello «spirare», definiti in una significazione razionale: siamo ben lontani da ogni rivendicazione romantica della spontaneità dell'ispirazione.

Il distacco dalla precedente poesia cortese è garantito soprattutto da questa nuova associazione tra dolcezza stilistica e significazione razionale: sono essenziali, nello «stili novo», la coscienza teorica e filosofica e la concezione molto precisa dei processi che avvengono nell'anima presa dall'Amore, e altrettanta attenzione porge lo «stili novo» a taluni ampi dibattiti morali, come quello sulla nobiltà e sui rapporti tra amore e nobiltà.

Come in tutte le concezioni «cortesi», anche nello «stili novo» l'amore e la poesia appaiono come caratteri distintivi di un'élite: il «dolce» linguaggio crea una comunicazione tra pochi spiriti privilegiati, «fedeli d'amore». Ma ora questo gruppo di eletti non intende definirsi in base a una precisa collocazione sociale: il loro atteggiamento aristocratico non è condizionato né da una corte regia (come per i siciliani), né da un contesto comunale e municipale (come per i siculo-toscani). Essi si riconoscono soprattutto in una scelta: nella decisione comune di intendere l'esperienza amorosa e poetica come un valore assoluto; essi seguono anzitutto una «elezione» ideale e una passione letteraria che, nella loro purezza tendono a svincolarsi dalle istituzioni o dalle classi o dai ceti a cui i singoli autori possono appartenere. Con lo «stili novo» il «valore» spirituale e letterario si dissocia dai ruoli sociali.

A differenza della «signora» delle corti e dei castelli provenzali, la donna dello «stili novo» appare improvvisamente in qualche angolo della città (nelle festività e nelle altre poche occasioni di vita sociale a cui partecipa: non le donne); la più immediata, intensa, assoluta rivelazione del suo «valore» si dà proprio in circostanze di questo tipo. Il rapporto amoroso è fatto di fuggitivi incontri ed emozioni di questo tipo. Il rapporto amoroso è urbano, e sempre in una dimensione corale che si collocano in un contesto urbano, e sempre in una dimensione corale che amplifica il loro significato: il poeta è inserito in un gruppo di amici, di «fedeli d'amore» che gli offrono

solidarietà e sostegno; e la donna è circondata da altre donne, sulle quali si irradia il riflesso della sua bellezza. Questi incontri-apparizioni producono effetti sconvolgenti sul poeta, che «esce fuori di sé», vede arrestarsi tutte le sue facoltà fisiche e psichiche. La poesia registra con cura questa dialettica fisiologica e psicologica, utilizzando nozioni offerte dalla filosofia contemporanea e da antiche teorie e credenze: gli effetti dell'amore vengono considerati come conseguenza del movimento di sostanze incorporee (come già si è visto a proposito dello «spirare»). Queste entità aeree, dotate di una loro autonomia e chiamate *spiriti*, si spostano e si modificano influenzando sulle facoltà dell'anima individuale, e sono anche in grado di cambiare sede, allontanandosi dall'individuo a cui appartengono e seguendo, per proprio conto, l'immagine della donna di cui egli è innamorato.

Rivelazione subitanea, la donna «stilnovistica» non viene quasi mai raggiunta, anche se la sua distanza non è quella delle «signore» della poesia cortese. Molto spesso, del resto, la donna appartiene a un altro uomo, e le inhibizioni sociali impediscono comunque di arrivare a lei. L'obiettivo di questo amore non è comunque la realizzazione di un desiderio, ma la continua tensione verso un valore inafferrabile.

13.7. Guido Guinizelli, precursore dello «stili novo».

Scarse e malsicure notizie si hanno su GUIDO GUINIZZELLI: nato a Bologna intorno al 1240, morì in esilio a Monselice nel 1276 (la sua famiglia, schierata con la fazione ghibellina dei Lambertazzi, fu esiliata nel '74). Dotato di cultura giuridica, filosofica e letteraria, iniziò la sua attività di rimatore nel più complicato stile guittoniano; passò poi a uno stile «novo» e «dolce», ma ricco di tensione intellettuale.

Nelle sue rime più esemplari (utilizzate dal Dante più «stilnovista», cfr. 21.4) sono in primo piano il «valore» della donna e lo stupore per il suo manifestarsi. L'apparizione della donna ha una forza benefica che elimina ogni cattivo pensiero: essa spande attorno a sé splendore e «chiarità»; ma la sua luce di «stella» in «figura umana» riduce l'amante all'immobilità. Lo sguardo e il saluto (e qui si crea subito una coincidenza tra *saluto* e *salute*, che sarà di grande peso anche per Dante) sono i due modi con cui la donna si rivolge all'esterno. La più alta espressione dell'amore del poeta, che però non disperda di arrivare a una più diretta e totale comunicazione con l'amata, è la lode che egli fa di lei.

Guinizelli raggiunge in alcuni sonetti una nitida e fresca misura melodica, animata dalla gioia per la scoperta dello splendore della donna. Ma forte è anche la sua disposizione dottrinale e filosofica, di cui è prova la celebre canzone *Al cor gentili rempaita sempre amore*, utilizzata poi quasi come un «manifesto» dell'amore stilnovista. Inserendosi nella disputa sulla nobiltà, una delle più dibattute della cultura del secolo, Guinizelli afferma la stretta solidarietà tra Amore e «gentilezza».

Gli effetti dell'amore

La vita

La donna salutaria

Al cor gentili rempaita sempre amore

I contenuti teorici
Un modo nuovo di intendere l'esperienza amorosa

Il rapporto amoroso secondo lo «stili novo»

e si legano ad alcune qualità naturali, determinate dalle influenze che i corpi celesti esercitano sul mondo terreno. L'autentico amore è insomma aristocraticamente riservato ad alcuni cuori «gentili» predestinati dagli influssi celesti; ma la gentilezza non si identifica con la nobiltà di sangue: chi discende da nobile famiglia, ma non possiede le autentiche qualità d'animo (il «coraggio») derivanti dagli influssi celesti, non può raggiungere il «gentil valore» e l'amore.

1.3.8. Guido Cavalcanti: l'amore che distrugge.

Di pochi anni più anziano di Dante, suo «primo amico» e compagno di esperienza umana e letteraria, GUIDO CAVALCANTI nacque intorno al 1260 da una delle più ricche famiglie della nobiltà quella fiorentina.

Di lui abbiamo poche notizie biografiche (spesso si tratta di aneddoti ricavati da alcuni aspetti della sua opera) che mettono comunque in evidenza la sua alterigia di nobile, spreghatore del volgo e amante della solitudine, e la sua partecipazione agli scontri di fazione nella Firenze di fine secolo. Sposò una figlia del ghibellino Farinata degli Uberti (che Dante incontrerà nel quinto cerchio dell'*Inferno*, canto X, insieme al padre di Guido, Cavalcante: cfr. 12.1) e fin dalla giovinezza si occupò soprattutto di letteratura volgare (imponendosi come il più prestigioso esponente della nuova generazione poetica) e di filosofia (la sua conoscenza del pensiero averroistico diffuse la sua fama di «filosofo naturale», arco e miscredente). Gli Ordinamenti di Giustizia del 1293 lo esclusero, con tutti i magnati, dalle cariche politiche; ma egli partecipò ai conflitti tra Bianchi e Neri, schierandosi con i Bianchi, anche per la sua inimicizia nei confronti di Corso Donati, capo della «parte nera». Nel '92 intraprese un viaggio verso il santuario spagnolo di Santiago de Compostela, ma giunse solo fino a Tolosa e sembra che durante questo viaggio subisse un'aggressione da parte di sicari di Corso Donati, della quale cercò poi invano di vendicarsi a Firenze. Implicato in violenti episodi di lotta politica, il 24 giugno 1300 fu esiliato, insieme a esponenti dei due partiti, con un provvedimento del priorato di cui faceva parte Dante; dopo un soggiorno a Sarzana e la revoca del provvedimento di esilio, morì in Firenze il 29 agosto dello stesso anno.

La poesia di Cavalcanti sorprende subito per la sua capacità di creare un movimento melodico soave e «leggero», che può sembrare anche elementare, ma che nasconde un accuratissimo lavoro retorico. I suoi versi sanno fissare immagini nel loro subitaneo apparire: essi si succedono con un ritmo di danza, che procede lieve fino al momento in cui si richiude nitidamente su di sé. Un caso a parte è costituito dalla canzone dottrinale *Donna me prega, per ch'eo voglio dire*, in cui il ragionamento si fissa, con sechezza epigrafica, in forme ellittiche. Ardua e difficile, questa canzone è stata oggetto di varie interpretazioni, che le hanno attribuito significati contrastanti: la critica più recente vi ha comunque individuato una impostazione filosofica averroistica, che poggia su precisi elementi tecnici e lin-

guistici. Tema della canzone è l'azione dell'amore sulle diverse facoltà dell'anima umana: dalla bellezza della donna l'amore ricava una immagine intellettuale astratta, che agisce sull'anima sensitiva e crea una radicale scissione nell'esperienza dell'uomo; una potenza minacciosa e incontrollabile viene così a produrre effetti fisici e psichici sottratti al controllo dell'animo razionale.

Tutta la poesia di Cavalcanti tende proprio a illuminare questi effetti sconvolgenti dell'amore, definiti da un punto di vista dottrinale in *Donna me prega*; ma il punto di partenza dell'intero processo è sempre l'esaltazione del «valore» della donna, provvista di una forza quasi magica, che costringe il poeta a «servire».

Questa forza sembra l'emancipazione di una entità separata dalla normale esperienza terrena, che col suo solo rivelarsi crea un invincibile sbigottimento: essa fa tremare l'anima e la espone alla minaccia della morte, la cui immagine si dipinge nello stesso aspetto del poeta. Una lacerante angoscia si impadronisce del «core»; il poeta è «dubbioso», «sbigottito», «destrutto», «desaffatto», in preda alla «paura», segnato dalla «disavventura».

Ma l'amore è tanto forte da spingere a cercare ciò che distrugge e fa male, e da riaffermare il «valore» assoluto di ciò che porta alla morte. Questa contraddittorietà non è di tipo romantico o sentimentale: essa parte dalla concezione (a cui si è già accennato in 1.3.6) della pluralità delle facoltà dell'anima e delle essenze che agiscono sull'anima. La poesia di Cavalcanti è fitta di figure e di personificazioni, di entità insieme fisiche e psichiche, che si scindono, si separano, si aggregano e si intrecciano tra loro. La stessa immagine della donna si moltiplica in immagini diverse.

Dappertutto si muovono, ossessivi, gli spiriti, il cui numero cresce a dismisura.

In questa straziante scissione, la persona della donna amata sembra quasi arretrata e allontanarsi, rimpiazzata da figure sostitutive, da presenze incorporee o da dolci apparizioni femminili di livello più basso: così nella ballata *Era in penser d'amor quand'ì trovai*, l'amore per la Mandetta di Tolosa viene evocato dall'incontro con due contadine «foressette», e nella pastorella (cfr. GENESI E TECNICHE, tav. 18) *In un boschetto trovai pastorella* appare una sensuale figura di giovine.

Sintesi dei motivi cavalcantiani può essere considerata la celebre «ballata» *Perch'ì non spero di tornar giammai*: il poeta è fuori di Toscana, lontano dalla sua donna (non si conosce la circostanza in cui il componimento fu scritto), la sua persona è «distrutta», in preda ai «sospiti», alla «doglia», alla «paura», alla «disavventura», si sente assalita dalla morte. Per inviare un messaggio all'amata, egli si rivolge direttamente alla «ballaretta» e l'invita a raggiungere la donna tenendosi lontana da ogni persona «nemica di gentil natura», restando gelosamente nascosta. Alla donna la ballareta confermerà che il poeta continua ad adorare il suo «valore», come fedele «servo d'Amore». La «voce sbigottita e deboletta» che esce dal cuore crea attraverso il dolce intermediario rappresentato dalla ballareta una struggente e impossibile comunicazione con la donna lontana.

La poesia
melodica
di Cavalcanti

Donna me
prega...

Gli effetti
dell'amore

Gli spiriti

Perch'ì non
spero
di tornar
giammai

Cavalcanti si rivela così tenerissimo poeta della comunicazione indiretta; egli è forse il primo nelle letterature volgari, che riesca ad averrtere fino in fondo, con radicale estremismo intellettuale, fisiologico, psicologico, la violenza dell'amore, fantasma assoluto e distruttivo. La ricerca di un valore totale, propria dello «stil novo», coincide – nella sua poesia – con la disintegrazione delle facoltà e dell'unità della persona.

1.3.9. Gli «stilonovisti» minori e Cino da Pistoia.

Rispetto all'intensità dell'esperienza di Cavalcanti e di Dante, gli altri poeti a loro vicini si collocano a un livello medio, di più tranquilla misura. Vanno ricordati LAPO GIANNI, GIANNI ALFANI, DINO FRESCOBALDI, e soprattutto CINO DA PISTOIA (nato verso il 1270, morto nel 1337), legatissimo a Dante e da lui molto stimato. Giurista insigne, studiò a Bologna e forse anche a Parigi, e insegnò nelle università di Siena, Perugia e Napoli; fu, come Dante, tra i sostenitori del progetto di restaurazione imperiale di Arrigo VII (cfr. 2.1.2).

Il suo canzoniere è il più vasto tra quelli stilonovistici e consta di 165 componimenti, oltre a varie rime di dubbia attribuzione. Cino subisce un forte influsso dalle *Rime* di Dante e percorre la via di una poesia «illustre», ma misurata, con un suo equilibrio tra pacatezza tecnico-linguistica (priva di illazioni e di sorprese) e impegno intellettuale. In molte rime per l'amata Selvaggia (che apparteneva a una famiglia di parte bianca e morì in esilio tra il 1306 e il 1310) egli rievoca in modo originale la figura della donna e le emozioni provate di fronte a lei. Per la sua temperanza stilistica, Cino costituisce il tramite fra lo «stil novo» e il Petrarca. Petrarca troverà in lui il più vicino punto di riferimento per il proprio modello di poesia amorosa.

1.3.10. Lo sviluppo della poesia «giocosa».

Dopo le prove di Rustico Filippi si sviluppa in Toscana una produzione di sonetti «giocosi», che raffigurano aspetti deformi o distorti della realtà di ogni giorno; spesso si tratta di aspre caricature di un preciso personaggio; e numerose sono le *lenzoni* comiche, cioè gli scambi di sonetti tra rimatori, ciascuno dei quali aggredisce l'altro e lo presenta come figura risibile. Sonetti «giocosi» vengono scritti anche da Guinizelli, da Cavalcanti e dallo stesso Dante, che si impegna in una tenzone comica con Forese Donati (cfr. 2.1.5).

Soprattutto a Stena si compongono testi di questo tipo che presentano una vita quotidiana concreta e limitata, facendo propri i modi più «bassi» del volgare e opponendosi alle ambizioni illustri della poesia cortese e amorosa.

Di ricca famiglia guelfa senese, CECCO ANGIOLIERI fu di poco più anziano di Dante, con il quale ebbe uno scambio di sonetti, e morì tra il 1311 e il 1313. Vari documenti rivelano il suo carattere sciopeperato, che costituisce lo spunto essenziale su cui egli costruisce il proprio canzoniere comico, cercando, a tutti i costi, di presentarsi come un «personaggio».

Vita e «personaggio»
che rovescia

I sonetti dell'Angiolieri esibiscono tutto un repertorio di gesti aggressivi e di provocazioni: egli si fa beffa del lavoro, dell'onestà, dell'amore, dei valori familiari, della morale corrente nella vita comunale. Ma questo «personaggio» non è né un ribelle né un contestatore, non ha intenzione di rovesciare completamente quei valori che schemisce: si limita a ripeterne fino alla noia un gioco di torva insoddisfazione. La «malinconia», che spesso Cecco evoca, è una sorta di ostinata scontentezza, un bizzarro prendere le cose a rovescio, e non ha niente di sofferto e di drammatico, come mostrano già gli inizi di certi sonetti: *I' ho tutte le cose ch'io non voglio, o I' ho sì poco di quel che vorrei*.

Tre sono i temi principali su cui ruotano i sonetti dell'Angiolieri: l'amore per una certa Becchina, presentato come parodia dell'amore stilonovista, in quanto fatto di ripicche, dispetti, litigi, richieste di denaro, tradimenti, e collocato in una cornice di convulsa vita materiale; l'odio per il padre, vecchio e avaro, con scatti di violenza contro un mondo greto e minuro, dal quale però l'autore non si sottrae, tanto che manifesta una gioia trionfale alla morte del vecchio; e il bisogno di denaro, visto come unica fonte di felicità, unico bene capace di garantire la vita godereccia e spensierata alla quale Cecco aspira (questo ideale di esistenza è riassunto in un celebre sonetto, che indica ne «la donna, la taverna e 'l dado» le tre cose più amate dal poeta).

Nel recitare questo personaggio di sciopeperato distruttivo, l'Angiolieri costruisce un gioco linguistico vivace e incalzante, infarcito di cadenze polaresche, di scatti colloquiali. Ma con tutte le sue pose beffarde, con la sua parodia della lirica illustre, con la sua scontentezza e «malinconia», il personaggio non esce da un orizzonte municipale chiuso e limitato: la sua declamazione comica si attacca a piccole cose, a poche maniere e abitudini, meschine per quanto eversive o provocatorie possano sembrare. Cecco è assai lontano dalla forza dirompente della grande comicità (e solo uno scherzo è il suo celebre sonetto *S' i' fosse foco, ardere' il mondo*).

1.3.11. Folgóre da San Gimignano: la vita cortese come immaginario.

Assai diversa dalla poesia «giocosa» è quella di GIACOMO DI MICHELE DA SAN GIMIGNANO, detto FOLGÓRE (cioè «fulgore, splendore»), vissuto a cavallo tra il Duecento e il Trecento e morto prima del 1332. Di lui abbiamo una trentina di sonetti, tra cui si distinguono due «corone» (scritte nei primi anni del Trecento), una di otto sonetti dedicata ai giorni della settimana e l'altra di quattordici sonetti, più celebre e suggestiva, dedicata ai mesi dell'anno. Queste corone si presentano come «doni» che l'autore offre a nobili signori e alle loro brigate e descrivono una serie di occupazioni piacevoli.

Con tenue e cordiale edonismo Folgóre riprende una tradizione provenzale, quella del *plazzar*, «elenco di cose piacevoli», e vi aggiunge la passione per il ritmo del calendario, vivissima in tutta la cultura medievale; ma questi spunti gli servono per creare un'immagine della vita «cortese»

«la donna, la taverna e 'l dado»

Limiti dell'esperienza di Cecco

L'edonismo cittadino di Folgóre

Guido Guinizzelli

Al cor gentil rempaira sempre amore

Questa celebre canzone, nonostante il linguaggio elaborato e coltissimo, ha il fascino e la freschezza di una scoperta che apre nuovi territori e possibilità alla poesia d'amore volgare. Essa, tuttavia, non si distacca del tutto dalla tradizione precedente, di cui riprende alcuni elementi essenziali, come lo stesso tema centrale del legame tra amore e *gentilezza* (nobiltà morale) e quello del colloquio di Dio con l'amante. Pur non trattandosi di un manifesto teorico, pur raccogliendo motivi della tradizione senza porsi un vero e proprio intento programmatico, il componimento ha caratteri fortemente innovatori, sia a livello dei contenuti che del linguaggio. Anzitutto il legame tra amore e *cor gentil* (nobile) viene affermato con una nuova, entusiastica determinazione (e si noti l'insistenza con cui viene ripetuto l'aggettivo *gentil/gentile*, in varie combinazioni), e con una nettissima distinzione tra la nobiltà di sangue e la nobiltà interiore: la *gentilezza* viene separata nettamente dal mondo nobiliare e feudale, viene ricondotta a qualità morali e spirituali, in una prospettiva che sarà sviluppata da Dante nel quarto trattato del *Convivio* (cfr. T2.1). A questa canzone, del resto, Dante fa esplicitamente riferimento nella *Vita nova* nei sonetti *A ciascun'alma presa e gentil core* e *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* (cfr. T2.1). Essenziale è poi l'uso di similitudini e metafore che evocano diversi aspetti della natura, proprio al fine di rendere più evidente quel rapporto tra amore e *cor gentil* che costituisce l'assunto di base della canzone: si svolge così «una poetica dell'analogia fra mondo interiore e mondo naturale, l'uno e l'altro sciolti dalla fissità della poesia precedente» (Pasquini). L'uso di queste analogie si proietta su uno sfondo filosofico (anche con qualche eco della filosofia di Tommaso d'Aquino), sfondo che dovette colpire i contemporanei, tanto è vero che Bona giunta Orbicciani (cfr. pp. 265-267), in un suo sonetto indirizzato a Guinizzelli, lo accusò di eccessiva *sottigliansa* («sottigliezza intellettualistica») e di *traier canson per forsa di scrittura* («scrivere una canzone ricavandola dai testi scritti»). Comunque, il carattere filosofico o intellet-

Caratteri
innovativi

Lo sfondo
filosofico

tualistico non resta astratto, ma si proietta in immagini di forte evidenza, dominate dalla luce, riferite quasi tutte al fuoco, allo splendore, alla luminosità degli astri.

I temi

La materia delle diverse stanze si può distinguere nel modo seguente:

1) Il legame tra *amore* e *cor gentili* è qualche cosa di originario, dato fin dall'origine di queste due entità, nate insieme come insieme furono il sole e la luce, il fuoco e il calore.

2) L'amore scende nel cuore gentile come nella pietra preziosa scende la *virtute*, la qualità data dall'influenza della stella (secondo la concezione dei *lapidari*: cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 4); come il sole purifica la pietra, la cui *virtute* è in potenza, mettendola in atto, rendendola cioè atta a ricevere l'influsso della stella, così il cuore, fatto *gentile* dalla natura, è atto a ricevere l'amore per la donna (che è come la stella).

3) Amore sta nel cuore nobile come la fiamma nella torcia; fugge dalla natura cattiva e vile, come il fuoco dall'acqua; prende luogo nel cuore nobile come il diamante nella miniera del ferro.

4) Chi è vile non può rivendicare una *gentilezza* di stirpe: la vera nobiltà non è ereditaria, ma è determinata solo dalla virtù.

5) Come la luce di Dio risplende sull'intelligenza angelica, che così segue il comando divino facendo girare il cielo a cui è deputata (secondo la cosmologia medievale, esposta da Dante nel *Convivio*), così la donna risplende agli occhi dell'uomo nobile, che non si stanca mai di obbedirle.

6) Quando l'amante (che in questa stanza parla in prima persona) sarà davanti a Dio, questi potrà rimproverarlo per averlo usato come termine di paragone per un amore terreno; egli si giustificherà affermando la natura angelica della donna stessa.

Questo sorprendente finale, cercando in qualche modo di attenuare il rischio che la stanza precedente fosse considerata blasfema, non fa in realtà che aggiungere un'affermazione ancora più rischiosa. Nonostante l'immagine della donna angelo fosse già diffusa nella poesia precedente, anche presso i trovatori, nel contesto di questa audace risposta a Dio essa suscitò molte obiezioni e riserve tra i contemporanei. Pose comunque in termini nuovi il «problema di una conciliazione fra amore terreno e amore divino» (Pasquini), aprendo la strada che di lì a poco avrebbe percorso Dante, a partire dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (cfr. T-2.1), fino all'audace soluzione di fare della stessa donna amata il simbolo della fede, la guida per percorrere il Paradiso e giungere alla visione di Dio; negli stessi giochi di luce, nelle molteplici immagini di splendore del *Paradiso*, ritornerà, del resto, la suggestione di questa grande canzone.

EDIZIONE: *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. II, cit.]

METRO: canzone di sei stanze di 10 versi (in cui l'ultima funge da congedo), con fronte di due piedi uguali ABAB e sirma con alternanza di settenari ed endecasillabi, CDCEDF. Le stanze sono legate tra loro dal sistema delle *coblas capitivitas* (con la ripresa del finale di ognuna nell'inizio della successiva; più labile il legame dell'ultima stanza con la precedente, dato dalla ripresa della parola *Donna*, v. 51, dal terzultimo verso della precedente, v. 48). All'effetto di ripetizione che è essenziale nella canzone collabora la ripresa di al-

cune rime nelle diverse stanze (così la rima *-ore* torna nella prima, nella seconda e ben due volte nella quarta stanza, nelle posizioni B ed E; la rima *-ara* nelle prime tre stanze ecc.); si notino anche due casi in cui la rima è data dalla stessa parola (*sole* ai vv. 5 e 7, *cre-* in ai vv. 41 e 43).

Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;

né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch' amor, natura:
ch' adesso con' fu l' sole,
sí tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti l' sole;
e prende amore in gentilezza loco
cosí propiamente
come calore in clarità di foco.

Foco d' amore in gentil cor s' aprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i disceude
anti che 'l sol la faccia gentil cosa:
poi che n'ha tratto fore
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
cosí lo cor ch' è fatto da natura

v. 1-2. «Amore ritorna, come a sua sede, sempre al cuore nobile, come l'uccello nel bosco ritorna al verde delle foglie; rempaira è gallicismo, provenzale *reparar*, francese ant. *reparier*, dal latino medievale *reparitare*, "tornare in patria". Si noti il chiasmo con i complementi in posizione estrema *Al cor gentil* e *a la verdura* e i soggetti *amore* e *l'ausello* al centro.

v. 3-4. il soggetto è natura: «e la natura non credo l'amore prima del cuore nobile, né il cuore nobile prima dell'amore». v. 5-7. «dato che, non appena fu il sole, così immediatamente il suo splendore fu rilucente, né lo fu prima che fosse il sole»: con questo paragone, il legame tra amore e *gentilezza* si proietta sullo sfondo della creazione, dell'origine stessa della natura e della luce.

v. 8-10. «l'amore si insedia, prende posto, nella nobiltà in modo così naturale (propiamente) come il calore nella luminosità del fuoco»: alla precedente imma-

20 asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

Amor per tal ragion sia 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del dopliero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant' è ferro.

25 Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la fredadura.
Amore in gentili cor prende rivera
per suo consimel loco
30 com' adamas del ferro in la minera.

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis' omo alter: «Gentil per scaltia tonno»;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
35 che gentilezza sia for di coraggio

e ad acquistare il suo *valore* (traducendo la *potenza* in *atto*); nell'analogia che si pone, «la natura corrisponde al sole, il cuore (nobile) alla pietra (preziosa), la donna (che fa passare all'atto la virtualità morale) all'astro» (Contini). Notare la rima siciliana tra i vv. 18 e 20 (-*ura* / -*ora*).
vv. 21-24. Amore sta nel cuore nobile per lo stesso motivo (*vagioni*) per cui il fuoco sta in cima alla torcia (*dopliero*): lì risplende (in *splendeli*) l'entitativa -*li* è avverbio) a suo piacere, luminoso e puro (*sottile*, in quanto privato di ogni macchia) e non gli potrebbe convenire (*stari*), per *staria*, starebbe, converrebbe) altro modo (*guisa*), tanto egli è impetuoso, violento (come il fuoco che va per natura verso l'alto, così l'amore va nel cuore gentile: ma *fero* nella poesia successiva, già in Cavalcanti e in Dante, sarà frequente attributo dell'amore).
vv. 25-27. «Così una natura malvagia va contro (*recontra*) amore come l'acqua, per la sua freddezza, va contro il fuoco, che è caldo»: la metafora dell'acqua e del fuoco era stata svolta all'inizio di una canzone del siciliano Guido delle Colonne (cfr. pp. 143, 243-246) *Ancor che l'aigua per lo foco lassì*, che certamente Guinizzelli ha tenuto presente.

in dignità d'ere'
sed a veritate non ha gentili core,
com' aigua porta raggio
40 e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

Splende 'n la 'ntelligenza del cielo
Deo criator più che [n] nostr'occhi 'l sole:
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiano, a Lui obedir tole;
45 e con' segue, al primo,
del giusto Deo beato compimento,
così dar dovria, al vero,
la bella donna: poi che [n] gli occhi splende
del suo gentili, talento
50 che mai di lei obedir non si disprende.

Donna, Deo mi dirà: «Che presomist'?,
sitando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti

ta con l'eredità (*in dignità d'ere'*: "in dignità d'eredità"), se non ha cuore nobile disposto a virtù.
vv. 39-40. «come l'acqua riceve il raggio della luce, si fa da essa attraversare (senza appropriarsene), mentre il cielo conserva le stelle e la fonte della stessa luce: ma questa similitudine pone qualche dubbio di interpretazione: si può intendere che l'acqua si riferisca all'animo vile (come al v. 31 il *fango*) e il cielo a quella nobile, oppure che «il cielo figurì la donna, sorgente di virtù, e l'acqua il cuore gentile, naturalmente disposto ad accoglierla» (Contini).
vv. 41-44. «Dio creatore splende davanti all'intelligenza angelica più che il sole davanti ai nostri occhi: quella conosce (*intende*, proprio in quanto *intelligenza*) il proprio creatore al di là del cielo a cui è preposta, e facendo girare (*wolgiando*, gerundio settentrionale) il cielo, pren-de (*tole*, dal latino *tollere*) ad ubbidire a Lui». Si riteneva che le intelligenze angeliche fossero preposte ai singoli cieli, di cui regolavano il moto, come si può verificare nel *Convivio*, II, v, e nell'ordinamento del *Paradiso* dantesco: cfr. 2.1.21.
vv. 45-50. «e come (*con'*) subito (*al primo-*

vv. 28-30. «Amore prende dimora (*troua*) propriamente è pianura, campagna, dal provenzale *ribera*, come in luogo a sé simile, conveniente, nel cuore nobile, come il diamante nella miniera del ferro»: se condo i lapidari medievali (cfr. GENERI E TECHNICHÉ, tav. 4), il diamante aveva appunto la proprietà di attrarre il ferro, ma il termine *adamis* si può riferire a qualsiasi minerale molto duro e anche alla calamita.
vv. 31-34. «Il sole colpisce (con i suoi raggi) il fango di continuo (*tutto 'l giorno*, come il francese *toujours*): ma il fango resta vile, né il sole perde il suo calore: dice l'uomo superbo: "Vengo ad essere nobile per strìpe" (*scaltia* per "schietta"): lo paragono questo al fango e al sole la nobiltà»: nel sistema delle *colobis capiffidias*, l'iniziale *Fere* riecheggia il finale della stanza precedente solo dal punto di vista fonetico (*ferro* del v. 30): notare il chiasmo del v. 34 (corrispondenza tra *lai e gentili valore*, agli estremi, tra *al fango e al sol*, al centro).
vv. 35-38. perché non si deve credere (l'uomo non deve dare fede: *ma om è* soggetto impersonale, come il francese *on*) che la nobiltà esista, al di fuori è l'animo nobile (*corraggio*, in tal senso è francesismo), in una condizione acquisi-

55 e desi in vano amor Me per semblanti:
ch' a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa omne fraude».

60 Dir Li porò: «Tenne d' angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s' in lei posi amanza».

esplicito riferimento alla similitudine
della stanza precedente.

vv. 55-57. a Me convengono le lodi e alla
Madonna, la regina del regno santo, gra-
zie alla quale viene meno ogni male (se-
condo la diffusa immagine di Maria che
scaccia il demonio).

vv. 58-60. Gli porò dire: «Aveva aspetto
di un angelo che fosse del Paradiso, non
fu colpa in me, se posi amore in lei».

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo

Il saluto della donna e il suo sguardo agiscono sull'amante con una forza sconvolgente: Amore compie un vero e proprio assalto, che non si cura dei suoi effetti, ferisce in profondità il cuore dell'amante, tagliandolo e scindendolo, e gli toglie la parola, quasi fosse vicino alla morte. Il sonetto si concentra su questo sgomento creato dall'incontro con l'amata, affidandosi, nelle terzine, a due metafore di fortissima evidenza fisica: quella del fulmine che penetra nella finestra della torre (immagine di impero, di lacerazione, di rovina) e quella della statua d'ortone (immagine di antonita immobilità, di figura fissa senza vita). L'amore è qui qualcosa di minaccioso ed assoluto, che priva l'amante di se stesso e mette in pericolo la sua identità: secondo una prospettiva che sarà raccolta e sviluppata nella poesia di Cavalcanti.

METRO: sonetto a rime tutte alternate, secondo un modulo arcaico sempre seguito da Guinizzelli (qui ABAB ABAB CDE CED); notare che la rima B è siciliana (*lancide / merzede / divide / vede*).

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
che fate quando v' incontro, m' ancide:
Amor m' assale e già non ha reguardo
s' elli face peccato over merzede,

5 ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo

v. 1. *gentil*: nobile.

v. 2. *m' ancide*: mi uccidono (singolare per costruzione a senso).

v. 3. non ha reguardo: non cura.

v. 4. se crea (*face*: "fa") dolore o grazia.
v. 5. dando: freccia.

ched oltre 'n parte lo taglia e divide,
parlar non posso, ché 'n pene io ardo
sì come quelli che sua morte vede.

10 Per li occhi passa come fa lo trono,
che fer' per la finestra de la torre
e ciò che dentro trova spezza e fende:

remagno como statua d' ortone,
ove vita né spirito non ricorre,
se non che la figura d'omo rende.

v. 6. che lo taglia e divide da parte a parte.

vv. 9-10. attraverso gli occhi passa come
il fulmine (*trono*, "tuono", per meto-
nimia indica il fulmine), che colpisce
(*fer'*) attraverso la finestra della torre.

v. 12. ortone: ortone (forma emiliana an-
tica).

vv. 13-14. in cui non appare nessuno spi-
rito vitale (con la dicitologia *né vita né spi-
rito*), ma che mostra soltanto una imma-
gine di uomo.

Vedur' ho la lucente stella diana

Qui l'apparizione della donna si dà sotto il segno della luce e dello splendore (che abbiamo visto dominare la grande canzone *Al cor genti rem-
para sempre amore*): nella prima quartina essa si presenta attraverso l'im-
magine della *stella diana*, che annuncia il sorgere del sole; nella seconda
quartina vengono offerti alcuni dati fisici, estremamente stilizzati (il *viso*
bianco e rosso e gli *occhi lucenti*). Nelle terzine si indica invece l'effetto che
quella apparizione della donna fa sull'amante: per questi si tratta di una
battaglia di sospiri, quasi in lotta tra loro, che gli toglie la capacità di par-
lare; ma se la donna conoscesse il suo desiderio, forse la *pietà* per la sua
sofferenza la porterebbe a dargli qualche ricompensa.

METRO: sonetto a rime alternate ABAB ABAB CDC DCD.

Vedur' ho la lucente stella diana.
ch' appare anzi che 'l giorno rend' albore,
c'ha preso forma di figura umana;
sov' ogn' altra me par che dea splendore:

v. 1. *stella diana*: è la stella del mattino
(*diana* dal nome di Diana, dea della luna
e della luce del mattino, *dies*), Lucifero,
cioè il pianeta Venere nei periodi in cui
sorge prima dell'alba (*albore* è la luce
dell'alba).

v. 4. mi pare che dia (*dea*) splendore più
di ogni altra stella.

- 5
 viso de neve colorato in grana,
 occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
 non credo che nel mondo sia cristiana
 sí piena di biltare e di valore.

- 10
 Ed io dal suo valor son assalito
 con sí fera batraglia di sospiri
 ch'avanti a lei de dir non serí ardito.

Cosí conoscess' ella i miei disiri!
 ché, senza dir, de lei seria servito
 per la pietá ch'avrebbe de' martiri.

- v. 5. viso bianchissimo come la neve soffuso di rosso (*grana* è propriamente "carminio").
 v. 7. cristiana: donna, in generale.
 v. 8. biltare: «bellezza»; questa forma deriva da una riduzione del dittongo del francesismo *bieltare*; valore: la parola, ripetuta al verso successivo (*valor*) crea una concantenazione tra quartine e terzine.
 v. 11. davanti a lei non avrei coraggio (sarei ardito: serí per seria) di parlare.
 v. 12. disiri: desideri (d'amore).
 vv. 13-14. «ché, senza nemmeno parlare, sarei da lei ricompensato, per la pietá che avrebbe delle mie pene»: se l'amore si presenta come un assalto, la donna sarebbe comunque pietosa; se potesse conoscere le pene del poeta, sarebbe certo disposto a comprenderle e a consolarle. Si tratta di un motivo che sarà più volte svolto nella successiva poesia d'amore, da Dante a Petrarca al petrarchismo.

X *Io voglio del ver la mia donna laudare*

In questo sonetto si svolge, con una luminosa serie di immagini naturali, la lode della donna, con una scansione molto precisa tra le quartine e le terzine. Nelle quartine, dopo la recisa affermazione dell'intento del sonetto, si succedono le diverse analogie in cui si realizza quel proposito di *laudare* la donna (sottolineate dalla ripetizione di verbi che indicano il paragone: *asembrarli*, v. 2, *somiglio*, v. 4, *rasembro*, v. 5), con un tripudio di luce e di colori: anche con echi del biblico *Cantico dei cantici*. Le terzine sono invece dedicate all'effetto che fa il passaggio della donna per la via, rende impossibile ogni pensiero del male, all'efficacia della sua apparizione, che quelli del sonetto *Lo vostro bel saluto e l'gentil sguardo*, che delineano un motivo essenziale di tutta la poetica stilnovistica, raccolto e sviluppato da Dante nella *Vita nova*, con l'identificazione tra il *saluto* di Beatrice e la *salute* (la salvezza); con la poesia della lode che vi si svolge a partire dal capitolo XVIII (cfr. T2.1); con il motivo del passare per via della donna (fino ai famosi sonetti *Tanto gentile e tanto onesta pare e Vede perfettamente off-ne salute*, cfr. T2.1).

METRO: sonetto a rime alternate ABAB ABAB CDE CDE: al v. 8 la rima *meglio* (in rima con *-iglio*) costituisce rima bolognese, procedimento simile a quello della rima siciliana, ma riferito a forme dialettali bolognesi (le altre parole in rima, prima della trascrizione toscana, potevano essere originariamente *geglio / somiglio / vernieglio*).

Io voglio del ver la mia donna laudare
 ed asembrarli la rosa e lo giglio:
 piú che stella diana splende e pare,
 e ciò ch'è lassú bello a lei somiglio.

Verde river' a lei rasembro e l'äre,
 tutti color di fior', giano e vermiglio,
 oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
 medesimo Amor per lei rafina meglio.

Passa per via adorna, e sí gentile
 ch'ábassa orgoglio a cui dona salute,
 e fa 'l de nostra fé se non la crede;

e no' lle pò appressare om che sia vile;
 ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
 null' om pò mal pensar fin che la vede.

- v. 1. voglio: si deve leggere come un monossillabo (*vogli*), con troncamento di tipo settentrionale. La forma *voglio* dei manoscritti è dovuta alla trascrizione toscana.
 v. 2. asembrarli: «paragonare»; come gli altri verbi di paragone (vv. 4 e 5) ricorda una formula del *Cantico dei cantici* («Eguitarui meo in curribus Pharaonis assimilavi tes», "Ti ho assomigliato a una mia cavalla dei cocchi del Faraone").
 v. 3. appare splendente piú della stella del mattino (cfr. il sonetto precedente, v. 1).
 v. 5. river': rivera, campagna, pianura (cfr. *Al cor gentil rempaira sempre amore*, v. 28, p. 274); äre: aria, forma contratta di *avere*.
 v. 6. giano: giallo (forma che in parte risente del francese antico *jaune*, poi *jaune*), v. 7. oro, lapislazzuli (pietre azzurre) e ricchi gioielli adatti ad essere donati.
 v. 8. lo stesso Amore attraverso di lei si perfeziona (oppure: «raffina i cuoriti»).
 vv. 10-11. che prega l'orgoglio a colui al quale dà il suo saluto (*salute*, con il doppio significato di "saluto" e "salute", *salvezza*) e lo fa della nostra fede, lo converte, se non è credente.
 v. 12. non le si può avvicinare persona che sia d'animo vile.
 v. 13. vertute: potere, capacità di operare.
 v. 14. nessuno può avere cattivi pensieri finché la vede.

BONAGIUNTA ORBICCIANI

Bonagiunta Orbicciani, lucchese, è introdotto da Dante nel girone dei golosi in Purgatorio (perché, sembra, dedito al bere); e in bocca sua è posta la definizione di Dolce Stil Novo, col riconoscimento che tanto il Notaio quanto Guittone e lui erano rimasti di qua dall'obbedienza ad Amore (solitamente, ma la cosa è meno semplice, interpretata come sincerità d'ispirazione). Il titolo di « ser » che gli è attribuito indica un notaio, e perciò consente di distinguerlo dagli omonimi e di riconoscerlo in un personaggio su cui si posseggono testimonianze attorno alla metà del secolo (fra il 1242 e il 1257): ciò ne fa un uomo più anziano di Guittone, anche se, come sembra si ricavi dalla *Commedia*, giunto a conoscere, di Dante, la canzone *Donne ch'avete*, del penultimo decennio. Egli, in realtà, non è un massiccio guittoniano, ma un rimator vicinissimo ai Siciliani, particolarmente al Notaio (come gli rimproverava l'autore, forse Chiaro Davanzati, del sonetto *Di penne di paone*). Molto incline alla canzonetta e alla ballata, non sprovvisto di iniziative metriche, è il miglior ponte fra i Siciliani e gli stilnovisti fiorentini (Cavalcanti, Dante), la cui produzione giovanile ne contiene precisi ricordi; e polemizzò col Guinizelli, rimproverandogli un certo intellettualismo universalitario, ciò che certo ispirò la palinodia immaginata da Dante. Del municipalismo rimproveratogli nel *De vulgari Eloquentia* può esser prova la ballata che qui segue, dove almeno la rima di -esse (per -erre) con stesse « stesso » (in Dante stessi) e di -essa (per -ezza) con messa attesta la fedeltà al toscano occidentale *s* per *z*; con altri fatti, in una sua poesia figura anche il famoso issa « ora » che Dante, finissimo esperto di sottigliezze linguistiche, gli fa pronunciare.

S-72

MOLTO SI FA BRASMARE ...

SONETTO A GUIDO GINIZZELLI

Nel sonetto, a rime ancora tutte alterne (tre nelle terzine), si rimprovera al Guinizzelli la rivoluzione stilistica (ma buona) è detto in sostanza, per un ambiente privo di tradizione poetica), e in particolare la sua impronta scolastica (forma ed essere saranno infatti usati per parodia). Guido rispose col sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero*, che rivendica, come oggi si direbbe, il pluralismo dell'atteggiamento mentale, ma lo fa in modo così svincolato dal dialogo che il nuovo sonetto ebbe vita anche autonoma, anonimo o con strane attribuzioni.

SUPRARRE - 6665 08 - 82455A - 6

Voi, ch'avete mutata la mainera ^A
de li plagenti ditti de l'amore ^{1 B}
de la forma dell'esser là dov'era, ^A
per avansare ogn'altro trovatore, ^B
avete fatto como la lumera ^{2, A} 5
ch' a le scure partite ³ dà sprendore ^{4, B}
ma non quinc' ⁵ ove luce l'alta spera ^{6, A}
la quale avansa e passa di chiarore. ^B
Così passate voi di sottigliansa ^{7, C}
e non si può trovar chi ben ispogna ^{8, D} 10
cotant' è iscura, vostra parlatura ^{9, B}
Ed è tenuta gran dissimigliansa ^{10, C}
ancor che 'l sennò vegna da Bologna, ^{D X}
traier canson per forza di scrittura ^{11, B}

- 1 « Stile dell'elegante poesia amorosa » (*mainera* è un provenzalismo).
- 2 « Luce » (gallicismo).
- 3 « Parti ».
- 4 Per *gn'*, forma semidotta.
- 5 Con l'epitesi centrale di *-ne*.
- 6 Del sole. Non è del tutto certo che l'allusione vada a Guittone.
- 7 « Intellectualismo » (forma provenzaleggiante).
- 8 « Spieghi ».
- 9 « Discorso » (gallicismo).
- 10 « Stravaganza » (altro provenzalismo).
- 11 « Estrarre faticosamente una canzone da un testo di scuola » (tuttavia, pensando che Dante a Bonagiunta fa dire di lui Dante « fore Trasse le nove rime », con lo stesso verbo, non si può escludere che di *scrithra* determini *fora*).