

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME VIII · 1981-1983

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Paradiso IX: Dante, Folchetto e la diaspora trobadorica

Il canto IX del *Paradiso* è uno di quei canti sui quali la forbice crociana si sarebbe applicata con più virulenza e convinzione. Eppure in esso si affabula una tappa fondamentale nell'itinerario ultraterreno percorso dal poeta-pellegrino alla ricerca della Parola che salva e che giustifica, della *Ratio* profonda del mondo e della storia. Basterebbe, a spiegarcene la validità generica, l'osservazione semplicistica, il truismo, che l'incontro centrale dell'episodic paradisiaco avviene con un poeta, Foquet de Marselha, un collega quindi, un'*imago* nella quale Dante si può più compiutamente e adeguatamente rispecchiare. Oppure la constatazione, altrettanto ovvia, che il personaggio che precede Folchetto, Cunizza da Romano, è anch'esso un prodotto della poesia trobadorica, seppure di importazione; non solo: il nome di Cunizza si trova intimamente legato a quello di un altro poeta, celebrato in tre canti capitali del *Purgatorio*: Sordello. Taccio naturalmente tutte le motivazioni di ordine storico, così convincenti e pertinenti, addotte in difesa del canto dalla più recente bibliografia sull'argomento. Credo dunque che ci sia abbastanza spazio per una nuova *lectura* del canto, la quale si faccia portavoce di quella linea interpretativa che trova nei saggi di Contini al tempo stesso il suo archetipo e il suo modello¹. Linea che privilegia, da un lato l'auscultazione e decifrazione dell'allusività della poesia dantesca (la tendenza continua cioè al confronto diretto con la tradizione, tramite il quale il poeta può affermare la propria individua prassi letteraria), dall'altro l'analisi delle tecniche palinodiche (il ritrovamento del punto di aggancio con la propria produzione, dalla *Vita Nuova* al *Convivio*, che viene così messa nella debita prospettiva, inscritta cioè in una dialettica evolutiva o in un processo involutivo).

¹ Mi riferisco soprattutto agli articoli «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», «Filologia ed esegesi dantesca», «Alcuni appunti su *Purgatorio* XXVII», tutti contenuti nel volume *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970.

1. Bisognerà anzitutto cercare di individuare il centro gravitazionale del canto; ed è la struttura esterna stessa del *Paradiso* ad indicarcelo. Ci troviamo nel cielo di Venere, fra gli «spiriti amanti»². Ma che cosa significa «amore»? In quale rapporto la visione che il poeta-pellegrino ha dell'amore nel *Paradiso* sta con quella propria dell'*Inferno* (traggettata da Francesca), o con quella che si afferma nel *Purgatorio* (rivelata, ad esempio, tramite la emblematica consecuzione Guido Guinizzelli → Arnaut Daniel)? In altre parole: in che cosa la concezione dantesca dell'eros (che trova in questo episodio paradisiaco il suo momento di maggiore sviluppo, ma che si manifestava indirettamente, e per contrasto, anche nelle altre due cantiche) si distingue da quella degli altri «vulgares eloquentes», incontrati o contrastati in precedenza? I critici hanno spesso, e giustamente, accostato Cunizza a Francesca: è d'altronde Dante stesso a segnalare e marcare tale collegamento con opportuni richiami stilistici e strutturali³. Tale segnaletica è ovviamente voluta: Dante ci vuole dire che la forza che operò in Francesca è identica a quella che ha mosso Cunizza; in ambedue i casi infatti si è vista in azione una stessa carica passionale. Gli esiti divaricanti delle due carriere esistenziali, negativo per Francesca, positivo per Cunizza, non vogliono tanto significare che la seconda si sia ravveduta o convertita (o, più banalmente, che essa abbia avuto il tempo di pentirsi delle colpe commesse nel periodo del suo giovanile errore; cosa che invece non fu possibile, fatalmente, a Francesca), quanto, più profondamente, che l'Oggetto nel quale si esaurisce la carica amorosa è stato gloriosamente identificato in un caso e tragicamente alienato nell'altro.

Dante ci dice però qualcosa di più rilevante ai fini del nostro discorso culturale e poetico generale: la «storia» dell'amore (la sua origine, il suo sviluppo e la sua conclusione) è stata guidata

² Molto giustamente Sapegno nel suo commento a *Pd* VIII, 1, osserva che alla dottrina dell'amore «si riporta, in alcuni dei suoi momenti essenziali, tutta la materia di questo canto e, più ancora, di quello che segue: quasi simbolica raffigurazione dell'itinerario ideale dall'amore cortese e dagli attaccamenti terrestri all'amore vero di Dio e al trionfo della carità». Che l'*amor* sia la forza centrale, il fondamento stesso della sua *virtus* poetica, Dante lo afferma proprio in questo canto: «e da costei [cioè Venere] ond'io principio piglio» (cfr. A. Pézard, «Charles Martel au Ciel de Vénus», in AA.VV., *Lecture del «Paradiso»*, Milano 1970, pp. 78-83).

³ Vedi, fra gli altri, Th. G. Bergin, nella sua bella *lectura* del canto contenuta nel volume *A Diversity of Dante*, New Brunswick (N. J.) 1969, pp. 112-42.

da modelli culturali inadeguati e fuorvianti nel caso di Francesca; da modelli invece validi e corretti nel caso di Cunizza. Mediatore dell'amore di Francesca era stato infatti il *liber* oitanico di *Lancelot*, nel cui labirintico *entrelacement* di avventure i due amanti della cortese terra romagnola si erano definitivamente smarriti e perduti. Il filtro culturale, invece, attraverso il quale era passato l'amore di Cunizza aveva avuto ben altra capacità orientativa e potenzialità gnoseologica: cercheremo di precisarne fra poco le sue coordinate, ma possiamo avvertire già fin da ora che si tratta del modello trobadorico assorbito in un momento che Dante considera altissimo della sua fioritura. Da una parte abbiamo quindi una pulsione erotica che si tinge di mondanità e carnalità, che rimane cioè bloccata a un'immagine terrena della bellezza e perfezione divine, ciò che implica la cessazione della pulsione stessa e la morte spirituale (e per Francesca, variante dell'archetipo tristaniano, anche quella fisica); dall'altra invece una tensione inarrestabile e inesauribile, che non si accontenta di identificazioni provvisorie, ma che tutte le sospinge verso l'identificazione finale con la sorgente dell'*amor* stesso: Dio.

Nel canto che precede il nostro, Dante opportunamente sviluppa la teoria che regola i rapporti che intercorrono fra la Provvidenza divina e gli accadimenti umani nel mondo sublunare. Secondo tale teoria, la natura angelica (i cieli, nei quali la volontà divina si specchia e si rifrange nella sua totalità e perfezione) imprime il suo suggello sulle creature, di modo che esse vengono orientate, fin dalla nascita, verso il loro destino eterno (basti ricordare l'avvertimento di ser Brunetto: «Se tu segui tua *stella*, Non puoi fallire a glorioso *porto*»), che trova appunto nel cielo relativo («*stella*») la sua guida e il suo punto di approdo («*porto*»). Una visione sbagliata della realtà, che gode di molto rispetto presso i moderni per essere stata difesa dalla «genti antiche» (leggi: tradizione classica), sostiene però che il «folle amore», cioè l'amore-passione, venga direttamente influenzato dall'astro di Venere:

Solea creder lo mondo in suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiciclo;
per che non pur a lei faceano onore
di sacrificio e di votivo grido
le genti antiche ne l'antico errore;
ma Dione onoravano e Cupido,
quella per madre sua, questo per figlio,

e dicean ch'el sedette in grembo a Dido;
 e da costei ond'io principio piglio
 pigliavano il vocabol de la stella
 che 'l sol vagheggia or da coppa or da ciglio.

(VIII, vv. 1-12)

Didone è dunque l'esempio paradigmatico di questa ideologia amorosa; la cui occorrenza moderna più nobile e alta era stata appunto la *fole amor* descritta nei romanzi arturiani e realizzata dalle coppie emblematiche di Tristano e Isotta, Lancilotto e Ginevra⁴. Ora, gli *auctores* classici (il Virgilio del IV dell'*Eneide*, e l'Ovidio delle *Heroides*), nel tracciare le linee evolutive dell'amore-passione (amore, cioè, spinto e determinato da un destino avverso [il « filtro » tristaniano], che si conclude con la morte violenta), avevano addebitato a Venere la responsabilità della tragedia che connota e circonda tale esperienza. D'altro canto sarà proprio Folchetto (e dunque un poeta « volgare », contrapposto a quelli « litterati » ricordati sopra) a correggere l'errore della posizione classica, sostituendo ad essa la sua propria prassi dell'amore-virtù. Ma, si badi bene, non senza aver prima egli stesso sperimentato, naturalmente in età conveniente (« infin che si convenne al pelo », e cioè durante la sua *iuventus*, una forma di amore che trovava precisamente in Didone, oltre che in Fillide e Ercole, il suo modello. Folchetto aveva però superato questa fase giovanile tramite un più rigoroso approfondimento, nella direzione della *veritas* cristiana, del significato ultimo dell'esperienza amorosa. Folchetto quindi personifica la dimostrazione che l'influenza del cielo di Venere, invece di condurre l'uomo alla morte fisica e spirituale, è al contrario cagione della sua immortalità.

Sia Francesca che Cunizza sono poste sotto il segno di « lo bel pianeta che d'amar conforta ». La loro « natura » non è stata ostacolata dal fattore-disturbo delle condizioni esterne, da quella che Dante chiama « fortuna » (*Pd.* VIII, 139); ha potuto cioè realizzarsi pienamente. Ciononostante, poiché i modelli di sviluppo culturali e comportamentali non furono validi, tale realizzazione appare ora, nel panorama dei valori eterni, polarizzata: da una parte l'estrema infelicità (oscurità, « aere perso », pianto, etc.) di Francesca, dall'altra l'estrema felicità (luce, splendore, canto armoniz-

⁴ Fondamentale, a questo proposito, lo studio di d'A. S. Avalle, « ... de fole amor », ora in *Modelli semiologici nella « Commedia » di Dante*, Milano 1975, pp. 97-121.

zato con quello dei cieli, etc.) di Cunizza. In realtà, il volto del «re de l'universo», Oggetto della *queste* umana, è stato pienamente svelato da Cunizza; è rimasto invece sepolto e confuso, a causa di altre immagini terrene, per Francesca. Cunizza può pertanto rievocare, accettandola pienamente e gioiosamente, l'influenza del cielo di Venere, perché questa condensa la *ratio* profonda della sua beatitudine eterna; Francesca invece ricorda con estremo dolore il momento storico della rivelazione della sua appartenenza alla costellazione degli «spiriti amanti», poiché tale influsso è all'origine della sua condanna eterna.

2. Questa premessa era in qualche modo necessaria per introdurci alla nostra lettura del canto; perché in tale problematica amorosa possiamo trovare la sua chiave interpretativa. Passando ora all'analisi del canto, diremo che esso si scompone in tre parti principali: (1) una premessa in cui si riflette, condensata, la tematica fondamentale del canto precedente (vv. 1-12); (2) l'episodio di Cunizza che fa riferimento, citandolo come *exemplum*, al personaggio oggetto dell'incontro successivo (vv. 13-66); (3) l'episodio conclusivo di Folchetto che si può articolare, per il solito giuoco di specchi, in a) incontro vero e proprio (vv. 67-111), e b) incontro per interposta persona (Raab), nella quale l'immagine di Folchetto trova il suo sigillo finale (vv. 112-142).

Già nella parte proemiale vibrano tutte le corde, morali, politiche, culturali, che troveranno nel trittico dei personaggi centrali del canto delle adeguate casse di risonanza:

Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza,
 m'ebbe chiarito, mi narrò li 'nganni
 che ricever dovea la sua semenza;
 ma disse: «Taci e lascia muover li anni»;
 sí ch'io non posso dir se non che pianto
 giusto verrà di retro ai vostri danni.
 E già la vita di quel lume santo
 rivolta s'era al Sol che la riempie
 come quel ben ch'a ogni cosa è tanto.
 Ahi anime ingannate e fatture empie,
 che da sí fatto ben torcete i cuori,
 drizzando in vanità le vostre tempie!

(vv. 1-12)

La comparsa di spie linguistiche nell'avvio del canto, come l'aggettivazione affettiva (*tuo, bella*); l'intreccio dei due nomi *Carlo, Clemenza*; la distribuzione chiasmatica delle classi grammaticali

per cui *tuo* si riferisce a *Clemenza* e *bella* si giustifica agli occhi di *Carlo*: tutti questi elementi chiaramente ci ricordano che ci troviamo nel cielo di Venere. Ed è proprio da questa dominante stilistica, che riecheggia da un punto all'altro del canto, che può venir fuori la soluzione di alcune *cruces* interpretative che hanno notevolmente appesantito e ritardato la fruibilità estetica della poesia.

In primo luogo, la «bella Clemenza» di cui è questione qui, non può essere assolutamente la figlia di Carlo Martello; si tratta bensì della moglie, morta anch'essa giovanissima, e prima che sia l'uno che l'altra potessero arrivare alla *plenitudo* del loro destino, a mostrare cioè del loro amore «più oltre che le fronde» (VIII, 57). In aggiunta, secondo la bella e suggestiva ipotesi di Gmelin, rientra nella coerenza strutturale del campo semantico che viene qui sperimentato l'osservazione implicita che Clemenza sia vicina al marito mentre questi parla a Dante⁵. Si spiega così l'allusione ai «vostri danni» (v. 6), altrimenti incongrua: essa viene a riferirsi infatti a due anime che godono della stessa dimensione celeste e che contemplanò in Dio il giusto castigo che li ripagherà degli «inganni» perpetrati contro la loro famiglia. Mi sembra che riceva luce da tale ipotesi anche la famosa interrogazione del v. 44 del canto precedente: «Deh, chi siete?»⁶. Questo grido di richiamo lanciato da Dante alle due anime beate, può in realtà essere considerato come una specie di correzione della memoria dell'altro grido che era risuonato nell'«aere perso» infernale, e col quale Dante aveva attirato l'attenzione dei «due» che «insieme» andavano e parevano «sì al vento esser leggeri»⁷. Nell'un caso come nell'altro la fusione nell'amore e la vibrazione nel dolore/gioia è tale da rendere del tutto irrilevante la distinzione delle voci rispettive. L'impiego di questa sorta di duale nei nostri episodi (in *If*, v: «O anime affannate, Venite a noi parlar...», «noi che tignemmo...», «noi pregheremmo...», etc.) è insomma un

⁵ Cfr. *Die göttliche Komödie*, üb. von H. Gmelin, Stuttgart 1954-57, *ad locum*.

⁶ Cfr. Pézard, art. cit., pp. 130 ss. Anche «solo» del v. 32 appare giustificato dal fatto che Carlo si avvicini a Dante accompagnato dalla sua ombra discreta, Clemenza.

⁷ Forse non del tutto aleatorio il richiamo al *planh* di Aimeric de Peguilhan per la morte di Azzo VI d'Este e di Bonifacio di Sambonifacio, *Ja no cujen* (ed. W. T. Pattison, n. 30): il trovatore, colpito come tanti altri, dalla straordinarietà della morte simultanea e improvvisa dei due amici, si augura che Dio «los met'amos em Paradis ensemms» (quest'ultima parola è il *leit-motiv* che ritorna alla fine di ogni *cobla*).

indice grammaticale che marca la straordinaria vicinanza delle due situazioni eterne, mentre al tempo stesso ne segna la altrettanto drastica opposizione quanto al significato che esse trasmettono al poeta-pellegrino.

Il proemio è estremamente interessante non solo per tutta questa catena di rapporti di ordine paradigmatico che esso instaura con le altre cantiche, ma anche per i legami sintagmatici che lo vincolano al canto, all'interno del quale occupa una posizione così privilegiata. In esso sono contenuti, infatti, tutti gli elementi propri della struttura dei due episodi principali; viene offerto cioè al lettore come preludio ai temi che verranno successivamente sviluppati. Vi troviamo così una profezia riguardante l'imminente palingenesi del mondo (vv. 4-6): profezia tacita, come sarà poi quella di Cacciaguida, e quindi di validità tanto più assoluta. Punizione e restaurazione riguardano cioè luoghi e tempi simbolici, non fissabili con il metro della storia e della geografia umane. Le parole di Carlo preannunciano e giustificano quindi la sarcastica invettiva di Cunizza, limitata a una regione dell'Impero, la Marca Trevigiana, e il violento attacco finale di Folchetto che colpisce invece una categoria sociale ben precisata: il clero e la sua guida terrena, il Papa. Vi troviamo anche realizzata la tecnica, così ampiamente sviluppata nel seguito del canto (vv. 37-60 e 112-142), della contrapposizione fra l'*exemplum* della Realtà eterna e la misera e decaduta realtà storica. Sia Cunizza che Folchetto fanno valere con le loro parole l'antitesi esistente fra l'ordine divino e il disordine umano; nel caso di Carlo Martello tale contrasto viene interiorizzato da Dante. Il poeta-pellegrino non può fare a meno, davanti alla perfezione divina che si riflette nella «vita» di Carlo, di lanciarsi contro le «fatture empie» che, invece di orientarsi verso quell'Oggetto che è capace di appagarle interamente, placano l'ansia del loro desiderio con le vanità del mondo. Noteremo anche, di sfuggita, come certa terminologia («ben», «torcete», «drizzando») richiama quel vasto campo metaforico della *peregrinatio* che si manifesterà in tutta la sua grandiosità nella parte finale del discorso di Folchetto, assumendovi la veste più appropriata di *canso* o *sirventes* di crociata.

3. Prima di affrontare la lettura dell'episodio di Cunizza, bisogna cercare di rispondere a una domanda preliminare che si pone come ineludibile a chiunque voglia approfondire il significato del personaggio dantesco. Posta in termini banali la domanda

è questa: perché Dante salva Cunizza? In termini più pertinenti, essa può essere così riformulata: qual è la ragione strutturale che giustifica la presenza di questa figura controversa in un punto così alto e decisivo dell'*iter* eterno del *peregrinus veritatis*? E quindi: in che rapporto sta Dante con Cunizza? E finalmente: qual è la documentazione storica che spiega il giudizio metastorico che Dante emette su Cunizza?

Riducendo alle sue formulazioni essenziali il lavoro critico sull'argomento, possiamo dire che sostanzialmente tre tipi di spiegazione sono stati avanzati:

(1) spiegazione aneddotico-cronachistica: Cunizza dopo una vita dissoluta, dedita alla lussuria, si sarebbe convertita e pentita; Dante avrebbe avuto conoscenza di tale drastico cambiamento o direttamente dall'interessata (Cunizza ha vissuto a Firenze gli ultimi anni, quelli più pii, della sua esistenza, proprio durante la puerizia e la prima adolescenza di Dante), o indirettamente attraverso la *legenda* o tradizione orale che attorno al personaggio si sarebbe subito sviluppata⁸;

(2) spiegazione storico-politica: dietro l'esaltazione di Cunizza dovremmo riconoscere la volontà di Dante di sostenere la politica del nuovo vicario imperiale, Cangrande della Scala, continuatore dell'ideale politico di cui il fratello di Cunizza, Ezzelino, era stato il primo, benché insufficiente, banditore⁹;

(3) spiegazione strumentale: Dante si servirebbe arbitrariamente, contro cioè ogni obbiettività storica, di Cunizza (per alcuni addirittura *faute de mieux*) con lo scopo di colpire la decadenza e la corruzione della Marca Trevigiana¹⁰.

Mi sembra che tutte queste spiegazioni, benché valide a chiarire certi aspetti del personaggio (soprattutto la seconda), siano però inadeguate a penetrarne l'essenza, e si fermino anzi a una sua valutazione solo estrinseca e superficiale. La vera motivazione

⁸ È la tesi sostenuta, ad esempio, da Manfredi Porena (v. la postilla «Perché Cuniza è in Paradiso», in appendice al suo commento del canto); ed è quella più comunemente accettata.

⁹ A questa tesi hanno dato notevole e competente sviluppo, in tempi recenti, sopra tutti, E. Raimondi, «L'aquila e il fuoco di Ezzelino», ora in *Metafora e storia*, Torino 1970, pp. 123-46; e G. Arnaldi, «La Marca Trevigiana "prima che Federico avesse briga" e dopo», in AA.VV., *Dante e la cultura veneta*, Firenze 1966, pp. 29-37.

¹⁰ Si ricordi la *boutade* di Foscolo: Cunizza compare «in via d'espiediente», perché a Dante mancava «un'altra ombra alla quale stesse meglio il predire» (cfr. *Discorso sul testo della «Commedia»*, CLXIII).

della presenza di Cunizza nel cielo di Venere credo debba essere invece attribuita a una esigenza di ordine squisitamente strutturale. Alla condanna dell'amore-passione in versione arturiana sperimentata con Francesca, alla sublimazione e correzione della massima espressione linguistica e ideologica della *fin'amor* condensata in Arnaut Daniel, Dante avverte la necessità di offrire nel *Paradiso* un opportuno *pendant*: una figura emblematica nella quale l'ultimo approdo raggiunto dalla ricerca poetica trobadorica potesse essere convenientemente trascritto e rappresentato. Nella traduzione letteraria di tale necessità la figura gli si viene in qualche modo a sdoppiare: da una parte esalta Cunizza, la *Domina* che un trovatore tenuto in altissima stima come Sordello aveva fatto oggetto del suo desiderio; dall'altra rievoca la personalità del poeta nel quale l'uso della parola umana era stato funzionalizzato alla ricerca e alla scoperta divina: Folchetto.

È dunque una documentazione letteraria quella che dobbiamo cercare di riesumare, se vogliamo chiarirci quale sia la molla che agisce nella scelta dantesca di Cunizza¹¹. Solo il rinvenimento della cifra culturale profonda che la contraddistingue, e non la relativa aneddotica, positiva o negativa che sia, potrà spiegarci la ragione che ha guidato Dante nell'attribuzione di un simile ruolo e di un simile significato a Cunizza. Questo ci porta a operare una ricognizione, seppure veloce, degli echi della «fama» di Cunizza nel mondo della diaspora trobadorica, «in sul paese ch'Adice e Po riga»¹². Non analizzeremo tutti i testi poetici che si riferiscono a Cunizza; per il nostro scopo basterà evocarne solo due: la *vida* di Sordello e la tenzone fra Uc de Saint Circ e Peire Guilhem de Luserna.

Cominciamo da quello straordinario documento che è la *vida* di Sordello. Vi si racconta un fatto che rese famosi i suoi protagonisti per molte generazioni a venire: il ratto di Cunizza dalla casa del conte di Sambonifacio a opera di Sordello. Fu questo avvenimento che dette ai suoi eroi un ruolo paradigmatico nel codice erotico della società cortese, paragonabile a quello di Tristano e

¹¹ Per una visione d'insieme sulla problematica posta da questo personaggio dantesco, si veda la voce «Romano, Cunizza da» dell'*ED*; voce redatta da F. Coletti, cui si deve anche una buona lettura del nostro canto (nella *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze 1971).

¹² Capitali i lavori su questo argomento di M. Boni, «Poesia e vita cortese nella Marca», in *Studi ezzeliniani*, Roma 1963, pp. 163-68; e di G. Folena, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, vol. I: *Dalle Origini al Trecento*, pp. 453-562.

Isotta, o di Lancilotto e Ginevra. Leggiamo questa pagine nella redazione breve offertarci dai mss. *I e K*, che è anche, per quanto riguarda la descrizione dell'avvenimento in questione, quella più ricca di particolari:

Lo Sordels si fo de Mantoana, di Sirier, fils d'un paubre cavaillier que avia nom sier El Cort; e deleitase en canso aprendre et en trobar. E briget con los bons homes de cort et apres tot so qu'el pot, e fetz coblas e sirventes; e venc's'en a la cort del comte de Saint Bonifaci, e lo coms l'onret molt. Et el s'enamoret de la moiller del comte a forma de solatz, et ella de lui; et avenc si que'l coms estet mal con los fraire d'ella, e si s'estraniet d'ella; e sier Iceillins e sier Albrics, li fraire d'ella, si la feirent envolar al comte a sier Sordel: e s'en venc estar con lor en gran benanansa¹³.

Questo testo di offre uno spaccato della vita di corte al massimo della sua estrinsecazione e del suo fulgore. Al centro della corte, punto focale dell'attenzione dei partecipanti a questo ambiente privilegiato, sta la *Domina*, amata, cioè cantata, dal poeta (la redazione del ms. *A* è in questo caso più precisa: «Et entendet-se en madompna Conissa, sor de ser Aicelin e de ser Albric de Romans, q'era moiller del comte de Saint Bonifaci, ab qui el estava»). Accanto a lei il signore suo marito, il «comte de Saint Bonifaci, ab cui el estava»). Accanto a lei il signore suo marito, il «comte de Saint Bonifaci», e tutto attorno i cortigiani, questi adepti del culto dell'amore raffinato, questi membri dell'*inner circle*. Nella corte regna sovrano l'amore, da cui ogni tipo di perfezionamento umano, culturale o civile che sia, è originato. Troviamo qui la fulgida manifestazione di quella vita incentrata nella ricerca di «valore e cortesia» che rievoca con toni di alta nostalgia Marco Lombardo nel *xvi* del *Purgatorio*. Troviamo anche la rappresentazione fedele di quell'ideale esistenziale tracciato da Guido del Duca nella sua esaltazione, nel canto *xiv*, della vecchia Romagna de «le donne e' cavalier, li affanni e li agi» (alla quale appartengono, con pieno diritto, gli infelici «cognati» del *v* dell'*Inferno*). In questo ambiente il poeta trova l'*humus* adatta per poter esplicare la sua arte; ed è l'estrinsecazione di questa sua potenzialità artistica che non solo gli consente di entrare in tale *milieu* aristocratico (egli, figlio «d'un paubre cavaillier», per mezzo delle sue «cansos» e del suo «trobar», arriva a «brigar» con i

¹³ Testo secondo l'ed. di G. Favati: *Le biografie trobadoriche*, Bologna 1961, p. 351.

«bons homs de cort» e a entrare nella «cort» vera e propria), ma anche di ricevere il giusto riconoscimento dovuto alla sua arte: l'onore («e lo coms l'onret molt»); inutile ricordare al lettore della *Commedia* la pregnanza semantica di questa parola, così indissolubilmente legata a quella di «poeta»; basterà una citazione per tutte: «Onorate l'altissimo poeta...», di *Inferno* IV, 80: ma tutto il contesto circostante svolge una serie di variazioni etimologiche sul termine «onore», la quale ne intensifica naturalmente la forza semantica)¹⁴. Le «coblas» e i «sirventes» però non sarebbero potuti esistere se non avessero avuto una realtà perfetta da rispecchiare e se non avessero trovato un simbolo vivente, al centro della corte, della bellezza e perfezione assolute: «madompna Conissa». Nella lettura di questa biografia, insomma, Dante poteva riuscire a decifrarvi tutto un sistema di vita esemplare; vi poteva veder rappresentata, come in uno specchio, una cultura raffinatissima in cui poesia e esistenza, arte e realtà, operavano nell'interdipendenza più completa. Ora io credo che un quadro simile a questo che gli si disegnava davanti alla lettura della *vida* di Sordello, è quello che Dante ha voluto proiettare sullo schermo eterno del suo poema. Egli ha voluto cioè enunciare, tramite la figura di Cunizza, i valori atemporali della civiltà cortese; valori strettamente vincolati alla sperimentazione dell'eros. Ecco quindi affiorare un primo dato valido alla ricostruzione del significato di questo personaggio: Cunizza viene rievocata in questo punto del *Paradiso* per servire da emblema incorruttibile del mondo (pianto come definitivamente perduto) degli «amori» e delle «cortesie». Il suo splendore all'interno della Corte paradisiaca richiama, trasfigurandoli e rivestendoli di eterno, quegli stessi valori umani che avevano trovato nella corte terrena da lei dominata una totale (al livello umano, s'intende) realizzazione.

Se l'adeguamento di Dante al tono della *vida* può dirsi pieno, la sua posizione invece nei confronti dello scambio di sirventesi fra Uc de Saint Circ e Peire Guilhem (la *quaestio* che vi si dibatte è proprio la «bontà» di Cunizza) è molto più sfumata e cauta. Certo però che il giudizio emesso da Dante dalla specola paradisiaca (giudizio in virtù del quale la tesi di Peire a sostegno del valore di Cunizza viene confermata, mentre la tesi contraria di

¹⁴ Si ricordino su questo punto le acute osservazioni di Contini, *Varianti*, pp. 426-7.

Uc viene categoricamente respinta), non solo è improntato a un disdegnoso distacco rispetto alla *querelle* terrena, ma è di quelli che non si possono minimamente appellare¹⁵. Gli echi ultraterreni della polemica umana danno quindi a Dante la possibilità di dimostrare in atto il superamento, nella dimensione eterna della Poesia assoluta e della Parola originaria, di ogni ipotesi emessa in precedenza sulla *veritas* o essenza del suo personaggio (cfr. vv. 34-36).

La proposta di Peire è una difesa di Cunizza dagli attacchi degli «invidiosi» o *lauzengiers*; in essa la *beltatz* e il *prez* della donna hanno modo di rivelarsi in tutto il loro splendore:

Qui na Cuniça guerreia
 Per orgoill ni per enveia
 Foldat gran
 Fai, car sa beltatz resplan
 E sos ricx prez seignoreia,
 E taing se qe far o deia,
 So vos man.
 Per qe m'aura derenan
 Servidor, e si desreia
 Negus vas lei ni felneia,
 De mon bran
 Sabra di tailla ni's pleia¹⁶.

(vv. 1-12)

Evidente il tono da *gab* che assume il trovatore allorquando sostiene che chiunque oserà commettere un'azione fellonesca nei confronti della donna conscerà se la sua spada «tailla ni's pleia». Soprattutto interessante mi sembra la seconda *cobla*, che non presenta tanto delle allusioni a personaggi storicamente identificabili o a località geograficamente precisabili, quanto piuttosto delle indicazioni simboliche la cui validità è in qualche modo di ordine metastorico e metageografico¹⁷:

¹⁵ Benché Folena (art. cit., p. 510) ritenga improbabile la conoscenza di questo componimento da parte di Dante (ci è stato tramandato dal solo canzoniere *H*), pure si tratta di un documento imprescindibile per capire il modo nel quale è strutturato l'episodio di Cunizza. Se Dante non ha avuto accesso a questo testo, deve aver avuto a disposizione qualcosa di molto simile...

¹⁶ Per il testo di Peire, e più avanti per quello di Uc, uso l'edizione a cura di G. Bertoni: *I trovatori d'Italia*, Roma 1967 (rist. an.), pp. 275-7.

¹⁷ Non sono molto convinto dalle ragioni di chi ritiene (fra gli altri, Folena, art. cit., p. 509) che qui si alluda alla fuga di Sordello in Provenza, e che tutto il componimento si riferisca al momento della seconda fuga di Cunizza con il «miles Bonius». In realtà mi sembra che la tenzone respiri di tutt'altra aria, più raffinata e alta.

E q'ill mou guerra ni tenz,
 No'l cossel c'an an Proenza
 Dompneiar,
 Qe ben poiria semblar
 Folz e portar penedenza
 Per la soa malvolenza,
 Don m'anpar.
 Pero de Luserna's gar,
 C'orgoillz ni descoiissenza
 No'i troban luec ni guireenza,
 Qu'il affar
 Da lai son tuit de plasenza.

(vv. 13-24)

La Provenza, anche per questi esponenti della diaspora trobadorica in Italia¹⁸, rimane il *locus* della poesia e dell'amore. La *translatio studii* non ha cioè tolto assolutamente niente al valore paradigmatico che, in questioni relative all'ideologia erotica, la terra di Provenza ancora manteneva. È lì che avevano operato i venerati *auctores*, iniziatori del «dire d'amore in lingua volgare», ai quali questi ultimi eredi in esilio continuamente fanno capo. Peire sostiene, insomma, che chi muove guerra a Cunizza non sa che cosa sia «dompneiar»: verbo nel quale si condensa tutta l'arte dell'eros trobadorico, base esistenziale della prassi amorosa che giustifica e motiva il perfezionamento acquistato nella prassi parallela, quella poetica. Nel *dompnei* c'è cioè il rispaldo, la garanzia vitale, che il *trobar* è *cabal*, riuscito e perfetto. «Na Cuniza» è dunque, secondo Peire, da mettere nel novero delle *Dominae* più cortesi e raffinate, a causa dell'amore e delle lodi che ad essa hanno dedicato grandi *trobadors* (oltre a se stesso Peire non può che pensare a Sordello). Chi non riconosce questo fatto evidentissimo è da considerare «folz», insipiente. Se la Provenza è il tribunale nel quale si pronunciano i giudizi sul perfetto amore e la perfetta poesia, Luserna, la patria del poeta, è naturalmente la *cort*, l'aula stessa nella quale tale processo più propriamente si celebra. Peire arroga a sé l'*auctoritas* di tutta una «sapienza» collettiva ereditaria in fatto d'amore. A Luserna (leggi: nell'animo del trovatore) non vengono bene accolti né «orgoillz» né «descoiissenza», l'insufficienza e impreparazione ideologica ad affrontare il corretto *iter* erotico. In tale luogo infatti regna sovrana

¹⁸ Ma è disputato che la «Luserna» di cui si fregia il nome di Peire Guilhem sia proprio quella occitanica, come io ritengo, e non quella piemontese, come ora credono i più.

la «plaszenza»¹⁹: tutto ciò che è relativo al *plazer*, ogni attività vitale che abbia come centro e ispirazione l'amore. Il sirventese di Peire si conclude con una *tornada* in cui si lodano di nuovo le virtù capitali della cortesia trobadorica: «mesura» e «conoiszenza» sono infatti «semenza» (metafora ben dantesca!) di ogni «bella captenezza». Da questo documento un lettore medievale poteva dunque recepire l'idea che Cunizza rappresentasse, all'interno di quest'ultima magnifica stagione trobadorica realizzata nella Marca Trevigiana, la concretizzazione più perfetta e completa dell'ideale della *Domina* occitanica.

La risposta contestatrice di Uc enuclea un elemento di giudizio a cui Dante semplicemente cambierà il segno, da negativo a positivo:

Peire Guillem de Luserna,
 Nos digatz com sa luserna
 De prez zai!
 Car de na Cuniça sai
 Qez ill fez ogan tal terna
 Per q'ill perdet vita eterna,
 Don ia mai
 No deu viure ses esmai;
 E dompna, pos lait desterna
 Ni fai saut dont hom l'esqerna,
 Non assai
 Mai null mege de Salerna.

(vv. 1-12)

Il colpo («terna» è termine generico: inutili mi sembrano le elucubrazioni dei critici nel voler scoprire un'allusione precisa a tre amori della donna) per il quale Cunizza avrebbe perduto la vita eterna, viene non solo schermato da Dante, ma addirittura ritorto contro il suo inventore, messo a far parte del «vulgo» (v. 36) caratterizzato per la sua scarsa e limitata perspicuità. Uc, proseguendo nel suo discorso, afferma anche che, a voler difendere Cunizza, Peire dovrebbe fronteggiare da solo un intero esercito di nemici, esattamente come Orlando a Roncisvalle:

Ben sai qe vostres branz talla,
 Mas s'a totz cels fai batailla
 Q'en diran
 Mal o qe no l'esdiran

¹⁹ Insostenibile la lettura «Plaszenza», cioè 'Piacenza' (benché accettata da Folena, art. cit., p. 509).

Qez ill no fezes gran falla,
 Anc el val de Roncisvalla
 No ac tan
 Colp donat...

(vv. 13-20)

La sfida lanciata da Uc, e non recepita da Peire, viene ora accolta da Dante. Il quale, appunto come Orlando a Roncisvalle, incurante dell'opinione del «vulgo», non solo innalza la sublime virtù del suo personaggio, che è ora «meritato nel grande secolo», ma restituisce colpo su colpo. La sua «terna» di contraccuse (vv. 43-60) rivolte ai tralignanti eredi di quella Terra Promessa dell'amore e della poesia che era stata la Marca «gioiosa», potrebbe essere considerata come una implicita e definitiva risposta a Uc; risposta che in qualche modo lo coinvolgerebbe nell'attuale decadenza del giardino dell'Impero. Come nel caso di Manfredi, o in quello di Guido e Bonconte da Montefeltro, Dante dimostra di possedere una visione acutissima della realtà storica; ciò che gli permette di spingersi fino alle più recondite profondità, alla scoperta dell'essenza di persone o alla decifrazione del significato di avvenimenti, in modo da far affiorare quella *veritas* che era rimasta per tutti inaccessibile e come sepolta. Dante viene così a definire quello che lui intende essere il ruolo della poesia: rintracciare al di là della diffrazione apparente della realtà umana (psicologica o storica che sia) l'unità originaria della Parola. Proprio in questo agone egli può dimostrare di essere *più* poeta degli altri; anzi di rappresentare *il* Poeta dell'«uso moderno».

4. I vv. 13-24 formano un ponte tra il proemio generale del canto e il discorso di Cunizza che costituisce il nucleo dell'episodio che stiamo esaminando. Anche nelle giunture del suo dettato Dante sa essere estremamente attento alle esigenze strutturali dell'insieme poetico; il tono di questi versi si adegua cioè alla misura imposta da tutto il resto del canto: non compaiono insomma sbavature né riempitivi inutili. La nozione che Dante vuole traghettare al suo lettore è che il processo di comunicazione paradisiaco con le anime beate si stabilisce a dei livelli supra-linguistici, prima di svilupparsi in dialogo oralmente svolto. Abbiamo in primo luogo un sistema di segni luminosi: la maggiore o minore intensità dello «splendore» che gli si presenta davanti significano il grado di compartecipazione dello spirito alle necessità gnoseologiche del poeta-pellegrino. Abbiamo poi la comunicazione per

«riflessione»: ossia la trasmissione speculare delle verità (è questa la forma perfetta di conoscenza divina: Dio è lo *speculum* per eccellenza nel quale tutta la realtà è contenuta e giustificata); la domanda di Dante si imprime nell'anima beata senza che ci sia bisogno dell'intermediario fonico (*l'aliquod sensuale signum* del *De vulgari eloquentia*), tramite una forma di *spiritualis speculatio*. Naturalmente quest'ultima varietà di comunicazione funziona in una direzione sola, da Dante all'anima, e non in senso inverso; l'anima deve quindi elaborare linguisticamente il suo messaggio perché Dante lo possa recepire.

Il discorso vero e proprio che Cunizza rivolge a Dante, risponde alle esigenze specifiche della retorica del genere. In tal senso le pagine del trattato di Brunetto Latini possono aiutarci a elaborare lo schema secondo il quale la «diceria» di Cunizza si articola²⁰: Dante infatti segue una tradizione retorica già affermata, che è poi quella ciceroniana perfezionata dal lavoro scoliastico dei moderni interpreti. Le parti che formano il discorso sono dunque le seguenti: (1) esordio (vv. 25-30): si introduce il discorso, alludendo, per mezzo di una perifrasi, al luogo di nascita del parlante; (2) tema (vv. 31-60) che comprende: la *narratio* in cui si enuncia il messaggio vero e proprio, in questo caso, l'identità della parlante (vv. 31-36); la *confirmatio* in cui si conferma la sostanza del messaggio tramite *exemplum* (vv. 37-42); la *reprehensio* in cui si difende la sostanza del messaggio contro degli *anti-exempla* (vv. 43-60); (3) conclusione (vv. 61-63): si evidenzia il grado di certezza assoluto raggiunto dal discorso, in quanto prodotto della riflessione del giudizio divino.

L'esordio ha dunque la funzione di preparare l'animo dell'uditore a quello che è il contenuto fondamentale del messaggio che si vuole comunicare (nelle parole di Brunetto «rettorico»: «È opinione di Tullio che exordio sia la prima parte della diceria, il quale apparecchia l'animo dell'uditore a l'altre parole che rimangono a dire, e questo è appellato prologo della gente»)²¹. Ora, siccome il messaggio di Cunizza ha come referente Cunizza

²⁰ Di Brunetto si vedano *La Rettorica* (a cura di F. Maggini, Firenze, 1968, pp. 147-152) e il *Trésor* (ed. curata da F. Carmody, pp. 317-90; cioè la prima parte del libro terzo, «de bone parleure»). Cfr. inoltre H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, pp. 31-3. Un'applicazione di questi principi retorici all'analisi del 'discorso' di Marco Lombardo compie R. Scrivano, in *Studi... G. Favati*, Padova 1977, pp. 539-58.

²¹ *La Rettorica*, ed. cit., p. 151.

stessa, è naturale che la preparazione alla ricezione di tale messaggio venga fatta tramite la ricostruzione dell'ambiente terreno che giustifica la presenza della donna nel cielo di Venere (la stessa procedura seguirà Folchetto, come vedremo). Naturalmente non di semplici coordinate storico-geografiche si tratta; bensì dell'indicazione, anche qui, di una dimensione metastorica e metageografica:

In quella parte de la terra prava
italica che siede tra Rialto
e le fontane di Brenta e di Piava,
si leva un colle, e non surge molt'alto,
là onde scese già una facella
che fece a la contrada un grande assalto.

(vv. 25-30)

La quantità di informazione trasmessa dal messaggio è estremamente povera; Cunizza viene a dire soltanto: (io vissi) nella Marca Trevigiana al tempo di Ezzelino da Romano. Quando passiamo dal livello denotativo a quello connotativo, allora la vera sostanza ci sarà pienamente accessibile. E qui cioè che l'allusività, la pregnanza delle «figure» e dei «colori retorici», i valori *autres* insomma che aumentano e arricchiscono la potenzialità semantica del discorso denotativo, si manifestano. Così Cunizza contrappone alla «pravità» del luogo in questo particolare momento, il significato altamente simbolico, come immagine del Paradiso terrestre, che esso invece potrebbe assumere. «Fontane» e «colle» alludono infatti a una realtà incontaminata che i contemporanei del poeta-pellegrino hanno totalmente distrutto. «Fontane», in virtù del loro collegamento con la metaforica del *fiume* come corso di perfezionamento umano (ne vedremo altri esempi fra poco), indicano una condizione originaria intatta (la purezza della sorgente, opposta alla possibilità di contaminazione del corso d'acqua); mentre «colle», a norma del primo canto dell'*Inferno*, rappresenta lo stato di perfezione umana realizzabile su questa terra²². La stessa cosa possiamo dire a proposito del dato storico: la «facella» di Ezzelino, che ha iniziato il processo di disgregazione, causa della corruzione attuale, ha la funzione di enunciare per contrasto la «luce» di Cunizza, nella quale

²² Osservazioni molto interessanti, e complementari a quelle da me fatte, svolte, a proposito del linguaggio topico di Cunizza, Raimondi, art. cit., pp. 139 ss.

invece il valore originario della Marca, immagine terrena dell'Eden, ha modo di risplendere in tutta la sua pienezza²³.

Il nucleo centrale del tema dell'orazione di Cunizza, che noi abbiamo chiamato, con Brunetto, *narratio* («Et dice che narrazione è quella parte della diceria nella quale si dicono le cose che sono essute o che non sono essute, come se essute fossoro; e questo è quando uomo dice il fatto sopra il quale esso ferma la forma della sua diceria»), enuncia i fatti che si riferiscono al passaggio terreno della donna; solo quelli però che sono passibili di interpretazione simbolica:

D'una radice nacqui e io ed ella:
 Cunizza fui chiamata, e qui refulgo
 perché mi vinse il lume d'esta stella;
 ma lietamente a me medesima indulgo
 la cagion di mia sorte, e non mi noia;
 che parria forse forte al vostro vulgo.

(vv. 31-36)

Anzitutto la «nascita» di Cunizza: Dante offre qui una prova della teoria elaborata da Carlo Martello nel canto precedente. La sorte eterna di due persone nate da una stessa «radice» può divergere completamente. La dannazione dell'uno (cfr. *If.* XII, 109-110) e la beatitudine dell'altra stigmatizzano il diverso orientamento delle due carriere esistenziali: la natura infuocata e violenta di Ezzelino ha saputo solo produrre contrasti e disordine; la qualità luminosa e amorosa di Cunizza è invece riuscita a impregnare di sé l'ambiente di corte e a guidare poeti come Sordello verso la propria completa autorealizzazione. All'indicazione della famiglia segue il nome: non mi sembra che in questo caso la critica abbia rilevato il desiderio di Dante di procedere all'applicazione della diffusissima tecnica della *interpretatio nominis*; tanto più quando si riscontra la stessa tendenza subito dopo con Folchetto. Già la similarità delle due costruzioni sintattiche è significativa: «Cunizza fui chiamata e qui refulgo», «Folco mi disse quella gente a cui *Fu noto* il nome mio [cfr. *Vita Nuova* II, 1: «... la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare»]; e questo cielo Di me *s'imprenta...*». Dante adunque sembra che voglia alludere a un significato che si trova incapsulato nel

²³ Completa il trittico di questa metaforica della luce, l'accento alle «faville» della virtù di Cangrande in *Pd.* XVII, 83 (cfr. Arnaldi, art. cit., p. 36).

nome della persona. Ma quale può essere questo significato? Nonostante la scarsità della documentazione al proposito²⁴, credo che il nome «na Conissa» potesse venir interpretato come derivativo di *con*: il suffisso *-itz*, *-itza*, in provenzale dava al radicale la sfumatura di significato di 'incline a [compiere l'azione indicata dal radicale]'. Quindi «Conissa» poteva valere 'incline a usare il *con*'; essa si verrebbe pertanto a trovare nella stessa situazione di Sordello: anche lui infatti aveva avuto in sorte un nome antitetico alla sua vera natura (si ricordi l'aneddoto riferito da Benvenuto da Imola, sicuramente cavato da una documentazione che il tempo ci ha invidiato, vincolante Sordello a *sordeis/surdidus*)²⁵. Si spiega allora l'opposizione dei tempi verbali («fui chiamata»/«refulgo»); allo stesso tempo la congiunzione *e* assume evidente valore avversativo: «venni chiamata 'facile a usare il *con*', eppure ora risplendo nel cielo di Venere». Dante verrebbe così a rispondere all'aneddotica dei trovatori e a quella delle cronache, l'una e l'altra individuanti nella lussuria il tratto caratteristico di Cunizza; per lui invece il *nomen* non è affatto *consequens rei*²⁶. Viene infine indicata l'ascendenza astrale; non insisterò su questo punto che ho già trattato in precedenza. Ribatterò piuttosto il fatto che, seguendo il modello trobadorico, l'eros di Cunizza si è sviluppato fino a identificare il vero Oggetto capace di esaurire la sua carica amorosa. Il suo «fulgore» paradisiaco si spiega con l'evangelico «remittentur ei peccata multa, quoniam dilexit multum». D'altronde la presenza del *pattern* scritturale della Maddalena (*Luca* 7, 36-50) nella costruzione del personaggio dantesco fu indicata già dagli antichi glossatori: Cunizza «accesius revolvit ad Deum, sicut fecit Madalena». È la grandezza del sentimento amoroso (e nessun altro sentimento è capace come questo di giustificare il cristiano), che può costituire un impedimento qualora non trovi la giusta orientazione, la forza che ha avuto il potere di proiettarla nel cielo luminoso di Venere. Per questo Cunizza può dire: «ma lietamente a me medesima indulgo La cagion di mia sorte»; la coerenza strutturale dell'intero

²⁴ Ma si ricordi almeno il tentativo esperito da Benvenuto da Imola: «Cunizza fui chiamata, nomen proprium est, quasi *connunciens*, ides, vocans».

²⁵ Vedi la buona analisi che ne fornisce M. Boni nella sua introduzione all'edizione critica del trovatore mantovano da lui curata (Sordello, *Le poesie*, Bologna 1954, pp. XXXV-VI).

²⁶ Qualcosa di simile aveva sostenuto Mastro Bandino rispondendo a un sonetto di Guittone: «Leal Guittone, nome non verteri...» (ed. F. Egidi, n. 29).

episodio ci obbliga a interpretare «indulgo» non come 'perdono', bensì come 'accetto pienamente' o 'mi compiaccio'. Mentre Francesca, alla domanda chiaramente formulata del poeta-pellegrino sulla «prima radice» del suo amore, non aveva certo potuto «indulgere» alla «cagion di sua sorte», poiché il suo amore, potenzialmente positivo all'inizio (basterebbero i richiami a *auctoritates* vitanovistiche per accertare questo fatto), era stato poi completamente deviato dal retto cammino da «false immagini di bene» nella fase di sviluppo e nella conclusione (ed era stata questa deviazione a suscitare la *pietas* di Dante); Cunizza può invece dispiegare l'intera storia del suo amore senza nessuna restrizione: infatti l'approdo glorioso di essa giustifica e motiva l'intero processo di identificazione, anche i suoi momenti iniziali di smarrimento (e ciò può causare difficoltà di intendimento nel «vulgo» dei profani).

Il momento della *confirmatio* («Et dice che confermamento è quella parte della diceria nella quale il parlieri reca argomenti et assegna ragioni per le quali agiugne fede et altoridade alla sua causa») è rappresentato dall'introduzione dell'*exemplum* di Folco, dell'anima cioè nella quale Cunizza più perfettamente si riflette. Chi, in realtà, più appropriatamente della *Domina* esaltata e cantata da Sordello, può presentare il massimo poeta della tradizione romanza col quale si confronta e nel quale si riconosce il Dante della *Commedia*? La poesia è dunque il minimo comun denominatore che unisce insieme i quattro personaggi che troviamo sulla scena: Folchetto e Cunizza da una parte, Dante e Beatrice dall'altra. Non può che essere quindi di marca poetica la «fama» che Cunizza predice per il trovatore di Marsiglia²⁸:

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,
sí ch'altra vita la prima relinqua.

(vv. 37-42)

Basterà una rapida collazione con altri luoghi della *Commedia* per chiarire questo punto, anch'esso molto controverso, del di-

²⁷ Solitamente invece la si riferisce alle «opere di fede» e all'attività di Folchetto «crociato» nella guerra contro gli Albigesi: per questo v. più avanti, paragrafo 6.

scorso di Cunizza. Anzitutto il «nome che più *dura* e più *onora*» (Pg. XXI, 85), nome capace di concedere la «fama» a Stazio (cfr. v. 87 «*famoso assai*», etc.), è quello di «poeta», nessun altro. Non solo; a proposito di Virgilio, nel secondo dell'*Inferno*, si afferma che la sua gloria come poeta durerà eterna: e questo accedendo a una terminologia e a una sintassi molto vicine a quelle impiegate qui: «la *fama* [di Virgilio] ancor nel mondo *dura*, E *durerà quanto 'l mondo lontana*» (vv. 59-60). Una variante di questa è l'espressione usata per un poeta non più «litterato», bensì «volgare»: Guido Guinizzelli. I «dolci detti» di Guido renderanno «cari» ('preziosi', proprio come in «cara gioia») i manoscritti in cui sono riprodotti, «*quanto durerà l'uso moderno*»: cioè, come per Virgilio, quanto durerà il mondo²⁸.

Ma se la «fama» che dispensa l'«eccellenza» fra gli uomini, consentendo loro di superare così il perimetro delle esperienze sublunari, è quella poetica, ne deriva che la non-fama della Marca, che viene descritta nelle terzine successive, è da collegare col silenzio di quei principi etici che la poesia è capace di suscitare e di esprimere. Cioè *exemplum* (Folco) e *contro-exempla* (Marca) si oppongono in base alla presenza/assenza del tratto 'poesia'. Leggiamo il brano:

E ciò non pensa la turba presente
 che Tagliamento e Adice richiude,
 né per esser battuta ancor si pente;
 ma tosto fia che Padova al palude
 cangerà l'acqua che Vincenza bagna,
 per essere al dover le genti crude;
 e dove Sile e Cagnan s'accompagna,
 tal signoreggia e va con la testa alta,
 che già per lui carpir si fa la ragna.
 Piangerà Feltro ancora la difalta
 de l'empio suo pastor, che sarà sconcia
 sí, che per simil non s'entrò in malta.
 Troppo sarebbe larga la bigoncia
 che ricevesse il sangue ferrarese,
 e stanco chi 'l pesasse a oncia a oncia,
 che donerà questo prete cortese
 per mostrarsi di parte; e cotai doni
 conformi fieno al viver del paese.

(vv. 43-60)

²⁸ Non si dimentichi naturalmente la dialettica dei valori artistici enunciata da Oderisi in Pg. XI, vv. 82-92, dove si contengono la «vana gloria» dei «grossi» e la «gloria» eterna degli «intendenti».

La *reprehensio* di Cunizza («Et dice che riprensione è quella parte della diceria nella quale il parliere reca cagioni e ragioni et argomenti per li quali attuta et menoma et indebolisce il conferramento dell'avversario»); naturalmente l'avversario in questo caso è «la prava terra italica»; la realtà storica contemporanea, idolo polemico di tutta la *Commedia*) stigmatizza lo stato di avanzata corruzione e di totale allontanamento della Marca (una volta «gloriosa») dai principi etici quintessenziati nella figura di Folco. Se al tempo di Cunizza la Marca era il *locus* dell'*amor*, della cortesia e del valore, ora invece essa è diventata l'asilo dell'invidia, della villania e della cupidigia. A traghettare questa idea, Cunizza sceglie tre esempi paradigmatici in cui il tralignamento dei nuovi abitanti della sua terra viene pienamente e emblematicamente descritto. Il tono del brano mi sembra dunque rispondere a esigenze di tipo ironico, non moralistico-profetico: il sarcasmo di Cunizza vuole colpire un processo di degenerazione in pieno sviluppo, e non annunciare terribili castighi della giustizia divina. In termini di poetica trobadorica ci troviamo qui davanti a un'occorrenza del genere del *sirventes*: il quale, secondo le poesie, «deu tractar de reprehensio, o de maldig general per castiar los fols e los malvatz»²⁹. Pertanto, come accade nei prototipi occitanici del genere, avremo una chiara contrapposizione fra l'*allora*, di cui Cunizza è fulgido esempio insieme a Folchetto, e l'*ora*, di cui Padova, Treviso e Feltre ci offrono una sintetica visione; fra la Marca del «buon Gherardo» e quella del figlio degenerare, Rizzardo, che superbamente «signoreggia e va con la testa alta». Da notare che i richiami al canto xvi del *Purgatorio* sono continui: a cominciare dalla determinazione delle coordinate geografiche del luogo; la «*turba*» che «Tagliamento e Adice richiude» è il ritaglio al negativo del «*paese* ch'Adice e Po riga»: l'una dedita a opere di tradimento e di violenza, l'altro all'esercizio del valore e della cortesia (funzionale anche l'opposizione dei verbi: «richiude» trasmette l'idea della malattia morale che va isolata, «riga» invece l'idea della pienezza espansa dell'attività esistenziale). Questa prospettiva ermeneutica dovrebbe aiutarci a dirimere altre *crucis* esegetiche che si sono trascinate per secoli come il naturale corredo di alcuni versi. Mi sembra chiaro, ad esempio, che l'allusione al «cambiamento» dell'acqua non può riferirsi alla sanguinosa sconfitta subita dai

²⁹ Così le *Leys d'Amor* (cfr. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, p. 198).

Padovani nel 1314 ad opera di Cangrande: e questo nonostante la sotterranea presenza dello Scaligero in tutto l'episodio³⁰. Non si vuol qui profetizzare un castigo, bensì enunciare un'ennesima opera di perversione di cui gli abitanti della Marca si sono macchiati. Dobbiamo quindi dare ragione a chi vi legge un riferimento a opere idrauliche intraprese dai Padovani per controbilanciare gli effetti della deviazione del Bacchiglione compiuta dai Vicentini. La malvagità di Padova è quella di mescolare le acque pure del fiume Brenta con le acque impure del «palude» di Brusegana con lo scopo di far rifluire il letto vuoto del fiume «che Vicenza bagna», del Bacchiglione. Anche qui la geografia simbolica è quella che veramente conta per penetrare il dettato dantesco: il fiume, allusivo dell'*iter* di perfezionamento umano (si pensi, nell'infinità dei rimandi, al «fiume bello e corrente chiarissimo, lo quale sen gia *lungo questo cammino là ov'io era*» di *Vita Nuova* IX, 4), che viene ora contaminato con il negativo «palude», è un indice del grado di corruzione raggiunto dai Padovani³¹. Una soluzione dello stesso tipo dobbiamo prospettare per la terzina successiva; anche qui Cunizza si limita a esibire una prova della diffusione del vizio fra i governanti della Marca, senza voler predire un fatto piuttosto banale come l'uccisione di Rizzardo da Camino. Ad essere presa di mira è appunto la tracotante superbia del figlio tralignato del «buon Gherardo». Il contrasto che si crea fra l'immagine leoninamente sicura di sé di Rizzardo («tal signoreggia e va con la testa alta» ricorda infatti l'analoga postura del leone nel primo canto dell'*Inferno*, v. 47)³² e le manovre venatorie (la «ragna» è la rete che serve a catturare gli uccelli) intraprese dai suoi *familiari* per ucciderlo, serve a dare maggiore risalto alla caduta esemplare del misero orgoglio umano. L'ultimo elemento di questo trittico della decadenza della Marca, «la difalta Dell'empio ... pastor», gravita in modo ancor più palmare nell'ambito della contrapposizione: virtù antica vs degenerazione moderna. La costruzione del personaggio del vescovo di Feltre è fatta da Dante con l'ausilio di figure retoriche adeguate. Già «empio»/«pastor», così come del resto «prete»/«cortese», è un violento e sarcastico *oxymoron*. Da una parte abbiamo infatti il termine «pastore», i cui connotatori, a causa

³⁰ Arnaldi, art. cit.

³¹ Per la storia della questione, cfr. la voce «cangiare» dell'*ED*.

³² Così Contini, *Varianti*, pp. 428-9.

della connessione con il buon pastore evangelico, sono eminentemente positivi; dall'altra il modificatore «empio», che svuota il termine a cui si riferisce del suo significato originario ('bontà') per attribuirgliene uno alienato (afferente cioè all'area semantica opposta: 'tradimento, malvagità'). Allo stesso modo, il termine «prete», collegato automaticamente, per una lunga tradizione che va dai *fabliaux* al *Novellino* (e che si concluderà nel *Decameron*: cfr. x, 2), all'idea di avarizia, viene qui accoppiato con «cortese», suo esatto antonimo. Naturalmente i «doni» (modalità principale di realizzazione della «cortesia», legata all'ideale della *largueza*; e si noti la figura etimologica: «donerà ... doni») che questo prete distribuisce, adeguandosi all'antica liberalità di quella terra, sono il tradimento e l'uccisione...³³.

Con tale sarcastica requisitoria si chiude il discorso di Cunizza, rievocazione implicita (per opposizione cioè allo stato presente) del tempo ormai immemorabile in cui dominavano, nella Marca, «valore» e «cortesia»; del mondo in cui operavano «le donne e' cavalier» e si sperimentavano «l'affanni e li agi»; dell'età aurea insomma dell'*amor*, che dopo la sua fulgida apparizione nelle corti padane del primo terzo del Duecento, sembrava definitivamente tramontata. La *conclusio* («Et dice che conclusione è lla fine e 'l termine di tutta la diceria») condensa appunto il senso di tutto il discorso:

Sú sono specchi, voi dicete Troni,
onde refulge a noi Dio giudicante;
sí che questi parlar ne paion buoni.

(vv. 61-63)

L'amara verità sulla decadenza morale e civile della Marca viene proiettata nell'assoluta dimensione della *veritas* eterna, elargita e riflessa da Dio alle gerarchie angeliche: *veritas* che garantisce l'universale «bontà» del «parlare», e cioè la perfetta omorganicità fra parola e cosa: nella fattispecie, fra descrizione della corruzione della Marca e il suo rispaldo nella Realtà provvidenziale che determina gli accadimenti umani.

³³ Si osservi anche l'opposizione *bigoncia* (il cui uso è quello di «portare uvas ... tempore vindemiarum»: così Benvenuto) vs *sanguie*. Molto bene Raimondi riassume il tono generale di quest'ultima parte del discorso di Cunizza: «... alla fine il mondo della cortesia sembra davvero capovolto, degradato nel suo contrario...» (art. cit., pp. 143-4).

5. Anche per Folchetto, come per Canizza, bisognerà anzitutto indicare la documentazione di supporto che giustifica la sua scelta da parte di Dante a raffigurare l'intera tradizione romanza della poesia d'amore nel *Paradiso*³⁴. Già abbiamo accennato, commentando la presentazione che Cunizza fa del trovatore, al fatto che la «fama» che ha reso «eccellente» Folchetto non può essere che quella derivatagli dalla pratica dell'«uso moderno», dall'esercizio poetico incentrato nell'auscultazione del tema fondamentale della cultura romanza: l'*amor*. Naturalmente questo *amor* che Folchetto esprime con la sua figura non è rimasto ostacolato, nel suo processo di innalzamento, da immagini terrene di perfezione, come era successo a Arnaut Daniel (seguace dell'ideale, per intendersi, della *fin'amor*). E non è stato soprattutto bloccato da identificazioni terrene impostesi come assolute già fin dall'inizio dell'*iter* erotico, come nel caso di Francesca impigliata nelle «ambages pulcerrime» arturiane (fedele quindi all'ideale che possiamo chiamare, con Dante, della *fol'amor*). Qui credo che si trovi la ragione sottintesa al ruolo del trovatore marsigliese: la carriera poetico-esistenziale di Folchetto (che comprende il «romanzo» della sua *vida* e i «versi» del suo canzoniere, dediti l'uno e gli altri al deciframento di quell'altissima figura retorica che è «Amore»)³⁵ è considerata da Dante il vertice assoluto raggiunto dai «dicitori d'amore» in lingua volgare. Folchetto, in altre parole, è lo specchio più perfetto nel quale Dante può proiettare la sua propria immagine di poeta d'amore, impegnato ora nella sua ultima e definitiva *queste*: il ritrovamento del «Santo Volto», dell'*imago* divina nella quale potersi pienamente riconoscere e realizzare.

Analizzeremo quindi alcuni luoghi del *liber* di Folchetto, nel tentativo di cogliervi elementi utili alla particolare interpretazione e all'uso speciale fattone da Dante. Il primo documento in cui il frequentatore di questo *liber* si imbatteva, anzi il suo *incipit* assoluto, è il breve resoconto degli avvenimenti essenziali del pas-

³⁴ Su Dante e Folchetto la bibliografia è abbastanza consistente; ricordo solo le voci più proficue alla mia ricerca: N. Zingarelli, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella «Commedia» di Dante*, Bologna 1899; M. Scherillo, «Dante et Folquet de Marseille», nella *Nouvelle Revue d'Italie* 18 (1921): 63 ss.; e inoltre la sua recensione al libro di Zingarelli, contenuta in *BSDI* 4 (1897): 65-76; la voce *Folchetto* dell'*ED* redatta da A. Viscardi. I testi di Folchetto sono citati secondo l'edizione a cura di S. Stroński (Cracovie 1910).

³⁵ Su questa interpretazione di «versi d'amore e prose di romanzi» (*Pg.* xxvi, 118) si veda il mio libro *«Vita Nuova» e tradizione romanza*, Padova 1979, pp. 35-6.

saggio terreno del trovatore; il suo *curriculum* esistenziale fissato nella prosa scarna della *vida*. Per maggiore comodità di analisi, ho diviso il testo in tre paragrafi maggiori (che, casualmente, coincidono con l'articolazione in periodi dell'editore moderno), in cui si affabulano i tre momenti fondamentali dell'*iter* perfettivo di Folchetto:

(1) Folquetz de Marseilla si fon de Marseilla, fills d'un mercadier, qe fo de Genova et ac nom ser Amfos; e qan lo paire moric si'l laissset mout d'aver, et el entendet en pretz et en valor, e mes'se ad anar et a venir et a brigar ab los valens homes e servir'los, e fo fort grazitz et honratz per lo rei Richart e per lo bon comte Raimon de Tolosa e per en Barral (lo sieu seignor) de Marseilla.

(2) Mout trovava e chantava ben, e mout fo avinens hom de la persona; et entendia'se en la moiller del sieu seignor en Barral, e pregava-la e fazia sas chanssons d'ella; mas anc per prec's ni per chanssons no'i poc trobar merce per que ella'il fezes nuill don en dreich d'amor: per que el totz temps se plaing d'amor en sas chanssons.

(3) E avenc si que la dompna moric, e'n Barrals, lo maritz d'ella e'l seigner de lui, qi tant li fazia d'onor, e'l reis Richartz, e'l bos coms Raimons, e'l bons reis n'Amfos: don el, per tristessa de sa dompna e dels princes qe vos ai diz, abandonet lo mon e rendet'se a l'orden de Cistel ab sa moiller et ab dos sos fills que el avia; e si fo faitz abas d'una rica abadia que es en Proenssa, que a nom Lo Torondet; e pois el fon faitz evesques de Tolosa, e lai el definet e moric³⁶.

Gli elementi essenziali del discorso narrativo sono:

(1) nome e provenienza storico-sociale: Folquet, figlio di mercanti (stato naturale), si dedica all'esercizio di «pretz» e «valor» (cultura), superando così i difetti tipici della sua classe sociale (l'avarizia) e innalzandosi alla condizione di uomo nobile per virtù: interessante l'*et*, fortemente avversativo, che separa l'eredità materiale del padre («aver») e la ricchezza spirituale cercata dal figlio («pretz» e «valor»); questi ultimi, obiettivo della *directio voluntatis* del trovatore, erano bene accolti, «grazitz et honratz» (si noti il verbo!), da re (Riccardo) e da principi (Raimondo e Barral);

(2) carriera terrena: dopo un accenno alle qualità esteriori del suo canto, del suo *trobar* e della sua persona, si enuncia il fatto centrale della vita del trovatore (l'amore per la *Domina*) che è all'origine di tutta la sua produzione letteraria: nella fattispecie è la «moiller del sieu seignor en Barral» la molla segreta che

³⁶ Testo secondo Favati, ed cit., p. 174.

azione e muove la sua ispirazione (non si manchi di notare il tipico determinismo del compilatore di questo «accessus ad auctorem»: «amò x e quindi compose la canzone y »; questo amore, che si sviluppa attorno ai due poli, per dirla in termini danteschi, dell'*agio* e dell'*affanno*, gravita per il Nostro soprattutto attorno al polo della negatività e dell'assenza: ciò che pone l'amore in una situazione di *impasse* (assoluta irraggiungibilità della *Domina* e condizione di insufficienza esistenziale del soggetto);

(3) carriera ultraterrena: il fatto risolutore dell'*impasse* poetico-esistenziale in cui il soggetto si viene a trovare, è la morte della *Domina*, che prospetta uno scioglimento *autre* dell'avventura vitale, quello di un amore materiale di *virtus* e proiettato nel conseguimento del vero Oggetto di ogni *queste* umana, Dio; esattamente negli stessi termini (e lo notava già un vecchio glossatore: Benvenuto)³⁷ per il Dante della *Vita Nuova* il significato della Donna evolveva da valori terreni («saluto» e «lode») al valore eterno («gloria») passando proprio attraverso la mediazione necessarissima della morte della «beatrice»; da una simile vicinanza in una tappa così fondamentale nell'evoluzione spirituale delle due *vidas* (quella «vecchia» di Folchetto e quella «nuova» di Dante), sarà stata motivata la decisione di mettere il trovatore di Marsiglia al di sopra di tutti i suoi colleghi, e non solo di quelli della terra d'*oc*.

Per quanto riguarda la documentazione più strettamente poetica sulla quale si fonda l'apprezzamento dantesco, osserverò anzitutto quanto è diventato ormai luogo comune della critica sull'argomento: e che cioè Dante, per comporre l'*excerptum*-centone occitanico messo in bocca a Arnaut penitente in *Purgatorio* xxvi, vv. 140-147, si serve di tasselli cavati dal canzoniere di Folchetto³⁸. A parte l'avvio del discorso che ricalca la *canso* citata da Dante nel *De vulgari* come massimo esempio del «gradum constructionis excellentissimum», *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (testo che consente a Folchetto di insignirsi della seconda posizione asso-

³⁷ «Mortua uxore Baralis amarissimum dolorem concepit, sicut olim Dantes de morte suae Beatricis...».

³⁸ La bibliografia sulla *sermocinatio* purgatoriale di Arnaldo si è arricchita in questi ultimi anni di alcuni notevolissimi contributi; oltre a Contini, *Varianti*, p. 311, ricordiamo: G. Folena, «Il canto di Guido Guinizzelli», *GSLI* 154 (1977): 503-7; M. Braccini, «Paralipomeni al "personaggio-poeta"», in AA.VV., *Testi e interpretazioni*, Milano-Napoli 1978, pp. 224-7; M. Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, *SD* 51 (1978): 116-44.

luta fra i sommi rappresentanti dell'*ydioma tripharium*, dietro solo a Giraut de Bornelh, il cui posto come poeta della *virtus* romanza sta ora, nella rinnovata prospettiva dantesca dei valori eterni, occupando), numerosi sono gli echi folchettiani nel mosaico di Arnaut³⁹. E *pour cause*: dato che l'autocorrezione può formularsi solo accedendo a una ideologia amorosa più completa; ideologia di cui Folchetto, nella nuova graduatoria poetica della *Commedia*, è l'indiscusso campione. Così il secondo verso («qu'ieu no'm puosc ni no'm vuoil a vos cobrire»), tanto per andare in ordine, è frutto di una *contaminatio* di vari luoghi folchettiani: XIX, 2: «ab que nos puscam cobrir»; XIV, 15: «ja'm cujav'ieu cubrir»; IX, 32 «s'ieu no'm sai cobrir, qui m'er cubrire?» (in questa canzone troviamo, fra l'altro, tutt'e tre le rime in *-ire* di Dante: *desire* [v. 16], *dire* [vv. 11 e 36], *cobrire* [v. 32 appunto]). La dittologia del verso successivo («que plor e vau cantan»), qualificante la condizione purgatoriale di Arnaut, può essere considerata, nonostante la sua ovvietà, come il risultato della riduzione della tritologia presente nel *planh* per Barral⁴⁰: «s'er chant o ri o plor» (XVII, 10; ma v. anche 68-9); oltre all'inversione dei due verbi, certo per la maggiore urgenza del «plorar» sul «chantar» nel *Purgatorio*, si osservi come l'omissione di «rire» è dovuta al fatto che tale azione è propria del «glorioso» Folco (basti richiamare il «si ride» del v. 103, avente come oggetto il «valore» divino) e non può adattarsi al penitente Arnaut. Per il verso 143 («consiros vei la passada [o *l'espasada*] folor») credo di aver trovato una pezza d'appoggio del tutto eccezionale: questo verso mancava fino ad ora di un sicuro rispaldo trobadorico (tale non è certo il richiamo, operato di recente, ad un componimento di Guilhem de Bergueda, totalmente extracontestuale rispetto agli interessi danteschi)⁴¹; orbene, l'*incipit* della *canso* XXII (attribuita dai due mss. che ce l'hanno trasmessa, *C* e *E*, a Aimeric de Bele-

³⁹ A proposito di questo primo verso del discorso di Arnaut, Zingarelli (op. cit., pp. 25-6) ricorda numerosi altri riscontri che presentano la stessa formula di avvio: «Tan m'abellis...»; manca, curiosamente, quello del trovatore in questione: «tal m'abelis Don eu ai plus de joia Non ac Paris De Lena, sel de Troia» (III, 46-9; ed. M. Perugi).

⁴⁰ In questo componimento troviamo, fra l'altro, due delle rime usate da Dante: e precisamente la rima *-an* e la rima *-or* (2 *dolor*, 14 *valor*; le parole in rima: *deman*, *chantan*, *denan* si trovano tutte in X; mentre quelle in *-or*, tutte insieme o separatamente, le abbiamo anche in I, V, VI, VIII, XV, XVIII, per non indicare che i componimenti sicuri).

⁴¹ Cfr. Perugi, art. cit., pp. 127-30.

noi, ma contro ogni verosimilità storica, e restituita alla maestria di Folchetto da Stroński) suona così: «*Consiros, cum partitz d'amor, Chant mesclatz de joy e de plor, Quar dols e plors e pietatz...*»: anche qui, oltre a constatare un'ennesima occorrenza delle rime *dolor* e *valor*, troviamo fuse insieme l'azione di «chantar» e la parola tematica «plor», ribadita subito dall'amplificante trittologia *dols, plors, pietatz*; individuiamo soprattutto l'accampante presenza di «consiros» (in un luogo così privilegiato dalla memoria come *l'incipit*) in cui si condensa la totalità della partecipazione sentimentale di Folchetto che vede partire il suo signore per la crociata, e di Arnaldo che vede ridursi il peso della sua «passada folor» che lo tiene al di qua della Gerusalemme celeste. Per il v. 144, la documentazione tratta dal *liber* di Folchetto mi sembra che rechi una prova significativa alla brillante lettura proposta da Contini: «e vei jausen lo joi qu'es per denan» (contro il vulgato e incongruo «qu'esper denan»); nella *canso* xxv (da togliere fra le «dubbie» in cui l'ha relegata l'eccessivo scrupolo dell'editore: ben otto mss., sui quattordici che ce l'hanno trasmessa, la danno al Nostro!) al v. 13 troviamo infatti «que'l sieu' amors m'es denan qui m'atenh»: Arnaldo si trova nella stessa situazione dell'io della *canso*: a quest'ultimo non può sfuggire l'amore della Donna come al primo non può venir meno la gioia eterna; «Vei jausen» infine si giustifica con IV, 29-30: «que'm laissetz voler Lo *gaug* qu'ieu desir *vezer*». Anche la formula con cui si apre la breve perorazione di Arnaldo è presa in prestito a Folchetto: «Ara vos prec...» riecheggia infatti «per qu'ieu'us prec...» di IV, 26 (ma cfr. anche v, 13 e xxiv, 15).

Questo anticipato omaggio della memoria dantesca a Folchetto costituisce una prova dell'alta stima di cui il trovatore gode all'interno della *Commedia*, della sua effettiva e attiva presenza come modello della poesia romanza della *virtus*. Darò solo un esempio, che non mi risulta sia stato ancora delibato, di questo ruolo di «suggeritore» di tematica morale che Folchetto assume nei confronti del Dante della *Commedia*⁴². Il famoso avvio del sesto canto del *Purgatorio* («Quando si parte il gioco de la zara, Colui che perde si riman dolente, Repetendo le volte, e tristo impara; Con l'altro se ne va tutta la gente...») è stato da sempre connesso con quel banale *passe-partout* che è lo «spirito di osser-

⁴² Per altri echi della presenza di Folchetto in Dante, v. soprattutto Zingarelli, op. cit., pp. 29-39.

vazione» o, peggio, il «gusto bozzettistico» dantesco, e simili. Orbene: il punto di partenza di questa similitudine, sulla quale si apre un «canto di poeti» (vi è di scena infatti Sordello), è letterario; si tratta di un *topos* di ascendenza proprio folchettiana. La *canço* XI ha inizio con la nostra immagine: «Sitot me soi a tart aperceubutz, Aissi cum cel qu'a tot perdut e jura Que mais non joc...»; il trovatore che ha perduto tutto nel gioco dell'amore, si ripromette di non lasciarsi più prendere nella rete: proposito che riuscirà pienamente a mantenere⁴³. La citazione dantesca contiene implicita una correzione; il poeta della *Commedia* non si trova nella condizione dell'antico trovatore: egli infatti nel gioco dell'amore ha sbaragliato tutti gli avversari (compreso lo stesso Folchetto, che pure la sua personale vittoria l'aveva a suo tempo ottenuta su contendenti del calibro di Arnaut Daniel o Giraut de Bornelh). È anzi proprio in virtù della privilegiata posizione che gli viene da questa definitiva esperienza esistenziale che Dante può compiere ancora vivo il viaggio ultraterreno: perciò le anime si accalcano attorno a lui nella speranza di poter entrare a far parte anche loro dell'alone trionfale che circonda tale vittoria. Insomma: Dante operando questo richiamo culturale a Folchetto ci vuol fare capire che ci troviamo nell'ambito del campo metaforico della vita amorosa come gioco; solo chi è uscito esemplarmente vincitore da questo gioco (e la *Vita Nuova* è il segno del superamento ideologico e poetico della tradizione romanza d'amore) può aspirare a percorrere l'itinerario eterno; gli altri non possono che guardare ammirati l'eroe che ha superato la prova, congratularsi con lui, farsi ricordare: ma nient'altro⁴⁴.

6. La cerniera fra l'episodio di Cunizza e quello di Folchetto è fornita da due terzine (vv. 67-72) che riprendono il motivo della lode dell'eccellenza del trovatore: la «luculenta e cara gioia» (v. 37) viene qui a precisarsi e a specificarsi nel «fin balasso», nel «rubino purificato di ogni scoria o imperfezione». Dante per introdurre il suo personaggio si serve dunque di una serie di immagini ispirate al repertorio più tipicamente trobadorico. Repertorio che aveva ricevuto proprio in Italia, nella poesia del riconosciuto «padre» delle «rime d'amor ... dolci e leggiadre», in Guido Gui-

⁴³ L'immagine del giocatore si trova anche in Peirol e Gaucelm Faidit (cfr. Stroński, p. 83*).

⁴⁴ A proposito del senso e dell'estensione del campo metaforico del «gioco» nella *Commedia* ha fini osservazioni Contini, *Varianti*, p. 429.

nizzelli, una sistemazione definitiva, comprensiva cioè di tutta la sua dinamica evolutiva interna. Il processo di raffinamento amoroso, consegnato alla formula «*fin'amor*», trova in Folchetto il suo eroe eponimo: è lui infatti a personificare, nel mondo dei valori eterni, la pietra più preziosa e più pura, e quindi il poeta che ha toccato le cime più alte della sperimentazione del contenuto amoroso. Mentre l'amore di Arnaldo deve ancora «affinarsi» nel fuoco purgatorio per poter raggiungere quello stato di raffinamento che ne rivelerà tutta la potenzialità latente, l'amore di Folchetto di manifesta in atto, pieno di splendore, «percosso» direttamente da quel «sole» che ne ha evidenziato la preziosità, Dio⁴⁵.

Anche la domanda (vv. 73-81) che Dante rivolge a Folchetto è funzionalizzata alla creazione dell'atmosfera adatta all'epifania del personaggio. Notiamo soprattutto la forte inventività linguistica, interamente congrua alla situazione: l'*ergasterium* dell'arte del poeta-pellegrino si apre in tutta la sua sontuosità quando c'è di scena un altro «fabbro del parlar materno» del prestigio di Folchetto. Nel suo *double* Dante viene così a esaltare il ruolo della poesia come creatrice (cioè rinvenitrice) del linguaggio originario. Nuove parole, mai udite prima, marcano questa specialissima occasione: Dante, nello specchio di Folchetto, si afferma supremo ricercatore di quella «fastigiositas vocabulorum» così celebrata nel trattato teorico latino, e di conseguenza altissimo poeta. Dopo «incinguarsi» (v. 40) che faceva la sua comparsa nel discorso di Cunizza, troviamo qui, nella stessa serie di formazioni parasintetiche, «inluarsi» (v. 73), «intuarsi» e «immiarsi» (v. 81). Lo sfoggio neologistico, oltre ad alludere al concreto mestiere del poeta, assume anche una sua funzionalità interna: riproduce cioè la piena corrispondenza ideologica e sentimentale esistente fra i due poeti, la perfetta intercomunicabilità delle loro rispettive culture⁴⁶. Segnaliamo inoltre alcuni elementi lessicali segnati dalla peregrinità (o effetto di straniamento) della significazione: «fuia» (v. 75), propriamente 'ladra', ritaglia qui il senso di 'inaccessibilità' o 'incomprensibilità'; «coculla», propriamente 'saio monacale', viene impiegata a trahettare l'idea della purezza del rivestimento angelico

⁴⁵ Sul significato del «raffinamento» nel campo dell'eros romanzo, v. ora d'A. S. Avalle, *Ai tuoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli 1977, pp. 17-55.

⁴⁶ Sulla retorica di queste terzine, e in genere di tutto il canto, hanno osservazioni pertinenti G. Toja, «Il canto di Folchetto di Marsiglia», *Convivium* 34 (1966): 234-56 e Bergin, op. cit., soprattutto pp. 128-30.

contrapposta alla falsità e degradazione (cfr. *Pd* XXII, 77) dei ministri di Dio in terra (cioè la metafora estraniando la significazione della parola ne ritrova l'originario valore). Dante vuole quindi contrassegnare il suo passaggio dal cielo della Retorica non solo seguendo i dettami delle somme *auctoritates* classiche e delle poetrie medievali in quella che è l'organizzazione strutturale sapientissima dei «discorsi» dei suoi personaggi (livello della *dispositio*), ma anche potenziando il livello dell'*elocutio* attraverso la ricerca dell'*ornatus* confacente e l'adeguata accentuazione della creatività linguistica⁴⁷.

Come la *sermocinatio* di Cunizza, anche quella di Folchetto si può dividere in tre parti: (1) autopresentazione (vv. 82-108): l'essenza storica e quella metastorica del personaggio vengono descritte tramite l'*expolitio* del *locus*, del *nomen*, dei modelli culturali e dell'influsso astrale; (2) *exemplum* (vv. 109-126): l'immagine di Folchetto trova la sua *veritas* nella figura di Raab, simbolo della conquista storica della Terra Promessa e dell'accesso alla Gerusalemme celeste: l'una e l'altro ottenuti per mezzo dell'amore; (3) *anti-exempla* (vv. 127-147): l'essenza del personaggio si afferma per opposizione a Firenze e alla sede papale, *signa* dell'allontanamento da Dio, della dimenticanza cioè dei luoghi santi e del trionfo dell'«invidia» (negazione dell'amore).

La presentazione che Folchetto fa di se stesso segue la tecnica retorica dell'*amplificatio*; il contenuto del suo messaggio, ridotto alla sua mera referenzialità, è sostanzialmente questo: sono Folchetto (vv. 94-5), di Marsiglia (vv. 82-93), fui poeta d'amore (vv. 97-103) e mi trovo ora nel cielo di Venere (vv. 95-6 e 103-8). Il proposito di Dante è quello di tradurre in alta retorica, cioè in poesia, questo scarno e ovvio estratto del *curriculum* esistenziale e culturale del trovatore che egli cavava dalla lettura della *vida* relativa. Ecco il testo:

La maggior valle in che l'acqua si spanda,
— incominciario allor le sue parole, —

84 fuor di quel mar che la terra inghirlanda,
tra' discordanti liti contra 'l sole
tanto sen va, che fa meridiano

87 là dove l'orizzonte pria far suole.
Di quella valle fu' io litorano
tra Ebro e Macra, che per cammin corto

⁴⁷ Da ricordare infine l'uso, piuttosto elevato rispetto alla norma, di rime equivoche: cfr. a questo proposito la voce «rima» di I. Baldelli, per l'*ED*.

- 90 parte lo Genovese dal Toscano.
 Ad un occaso quasi e ad un orto
 Buggea siede e la terra ond'io fui,
 93 che fé del sangue suo già caldo il porto.
 Folco mi disse quella gente a cui
 Fu noto il nome mio; e questo cielo
 96 di me s'imprenta, com'io fe' di lui;
 ché più non arse la figlia di Belo,
 noiando e a Sicheo e a Creusa,
 99 di me, infin che si convenne al pelo;
 né quella Rodopèa che delusa
 fu da Demofonte, né Alcide
 102 quando Iole nel core ebbe rinchiusa.
 Non però qui si pente, ma si ride,
 non de la colpa, ch'a mente non torna,
 105 ma del valor ch'ordinò e provide.
 Qui si rimira ne l'arte ch'addorna
 cotanto affetto, e discernesi 'l bene
 108 per che 'l mondo di sú quel di giù torna.

Folchetto descrive anzitutto il luogo in cui si svolse la sua attività terrena, accedendo a quella modalità fondamentale dell'*amplificatio* che è la perifrasi. Il nome vero e proprio, «Marsiglia», non compare: compare invece tutta una serie di indicazioni storico-geografiche aventi la funzione di evocare la natura profonda del luogo stesso, di fornircene cioè l'intima essenza. La regola delle poesie del tempo suggeriva infatti di non fare mai apparire direttamente i «nomina rerum», ma di sostituirli con «notulae aliae» in modo da «rem innuere»⁴⁸. Le «notulae» che nel nostro caso vengono elargite al lettore perché risolva il piccolo enigma sono: *a*) indicazione generica: luogo compreso nell'area mediterranea; *b*) indicazione della larghezza: situato sul litorale delimitato dalla Macra a Est e dall'Ebro a Ovest; *c*) indicazione dell'altezza: posto sullo stesso meridiano, in posizione antistante, di Buggea in Africa; *d*) indicazione dell'*auctoritas*: vi avvenne una sanguinosa battaglia immortalata dal canto di Luciano. Chiarito il livello superficiale della perifrasi, cerchiamo di penetrare anche il suo significato profondo. Più che alludere ai luoghi che hanno assistito allo svolgimento della sua carriera poetica, più che ritagliare sulla carta geografica l'area della civiltà

⁴⁸ Cfr. Geoffroi de Vinsauf (in E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1924, pp. 204 e 273) e John of Garland (*Parisiana Poetria*, a c. di T. Lawler, New Haven 1974, pp. 72 ss.).

luta fra i sommi rappresentanti dell'*ydioma tripharium*, dietro solo a Giraut de Bornelh, il cui posto come poeta della *virtus* romanza sta ora, nella rinnovata prospettiva dantesca dei valori eterni, occupando), numerosi sono gli echi folchettiani nel mosaico di Arnaut³⁹. E *pour cause*: dato che l'autocorrezione può formularsi solo accedendo a una ideologia amorosa più completa; ideologia di cui Folchetto, nella nuova graduatoria poetica della *Commedia*, è l'indiscusso campione. Così il secondo verso («qu'ieu no'm puosc ni no'm vuoil a vos cobrire»), tanto per andare in ordine, è frutto di una *contaminatio* di vari luoghi folchettiani: XIX, 2: «ab que nos puscam cobrir»; XIV, 15: «ja'm cujav'ieu cubrir»; IX, 32 «s'ieu no'm sai cobrir, qui m'er cubrire?» (in questa canzone troviamo, fra l'altro, tutt'e tre le rime in *-ire* di Dante: *desire* [v. 16], *dire* [vv. 11 e 36], *cobrire* [v. 32 appunto]). La dittologia del verso successivo («que plor e vau cantan»), qualificante la condizione purgatoriale di Arnaut, può essere considerata, nonostante la sua ovvietà, come il risultato della riduzione della tritologia presente nel *planh* per Barral⁴⁰: «s'er chant o ri o plor» (XVII, 10; ma v. anche 68-9); oltre all'inversione dei due verbi, certo per la maggiore urgenza del «plorar» sul «chantar» nel *Purgatorio*, si osservi come l'omissione di «rire» è dovuta al fatto che tale azione è propria del «glorioso» Folco (basti richiamare il «si ride» del v. 103, avente come oggetto il «valore» divino) e non può adattarsi al penitente Arnaut. Per il verso 143 («consiros vei la passada [o *l'espasada*] folor») credo di aver trovato una pezza d'appoggio del tutto eccezionale: questo verso mancava fino ad ora di un sicuro rispaldo trobadorico (tale non è certo il richiamo, operato di recente, ad un componimento di Guilhem de Bergueda, totalmente extracontestuale rispetto agli interessi danteschi)⁴¹; orbene, l'*incipit* della *canso* XXII (attribuita dai due mss. che ce l'hanno trasmessa, C e E, a Aimeric de Bele-

³⁹ A proposito di questo primo verso del discorso di Arnaut, Zingarelli (op. cit., pp. 25-6) ricorda numerosi altri riscontri che presentano la stessa formula di avvio: «Tan m'abellis...»; manca, curiosamente, quello del trovatore in questione: «tal m'abelis Don eu ai plus de joia Non ac Paris De Lena, sel de Troia» (III, 46-9; ed. M. Perugi).

⁴⁰ In questo componimento troviamo, fra l'altro, due delle rime usate da Dante: e precisamente la rima *-an* e la rima *-or* (2 *dolor*, 14 *valor*; le parole in rima: *deman*, *chantan*, *denan* si trovano tutte in X; mentre quelle in *-or*, tutte insieme o separatamente, le abbiamo anche in I, V, VI, VIII, XV, XVIII, per non indicare che i componimenti sicuri).

⁴¹ Cfr. Perugi, art. cit., pp. 127-30.

noi, ma contro ogni verosimilità storica, e restituita alla maestria di Folchetto da Stroński) suona così: «*Consiros, cum partitz d'amor, Chant mesclatz de joy e de plor, Quar dols e plors e pietatz...*»: anche qui, oltre a constatare un'ennesima occorrenza delle rime *dolor* e *valor*, troviamo fuse insieme l'azione di «chantar» e la parola tematica «plor», ribadita subito dall'amplificante trittologia *dols, plors, pietatz*; individuiamo soprattutto l'accampante presenza di «consiros» (in un luogo così privilegiato dalla memoria come *l'incipit*) in cui si condensa la totalità della partecipazione sentimentale di Folchetto che vede partire il suo signore per la crociata, e di Arnaldo che vede ridursi il peso della sua «passada folor» che lo tiene al di qua della Gerusalemme celeste. Per il v. 144, la documentazione tratta dal *liber* di Folchetto mi sembra che rechi una prova significativa alla brillante lettura proposta da Contini: «e vei jausen lo joi qu'es per denan» (contro il vulgato e incongruo «qu'esper denan»); nella *canço* xxv (da togliere fra le «dubbie» in cui l'ha relegata l'eccessivo scrupolo dell'editore: ben otto mss., sui quattordici che ce l'hanno trasmessa, la danno al Nostro!) al v. 13 troviamo infatti «que'l sieu' amors m'es denan qui m'atenh»: Arnaldo si trova nella stessa situazione dell'io della *canço*: a quest'ultimo non può sfuggire l'amore della Donna come al primo non può venir meno la gioia eterna; «Vei jausen» infine si giustifica con iv, 29-30: «que'm laissez voler Lo *gaug* qu'ieu desir *vezer*». Anche la formula con cui si apre la breve perorazione di Arnaldo è presa in prestito a Folchetto: «Ara vos prec...» riecheggia infatti «per qu'ieu'us prec...» di iv, 26 (ma cfr. anche v, 13 e xxiv, 15).

Questo anticipato omaggio della memoria dantesca a Folchetto costituisce una prova dell'alta stima di cui il trovatore gode all'interno della *Commedia*, della sua effettiva e attiva presenza come modello della poesia romanza della *virtus*. Darò solo un esempio, che non mi risulta sia stato ancora delibato, di questo ruolo di «suggeritore» di tematica morale che Folchetto assume nei confronti del Dante della *Commedia*⁴². Il famoso avvio del sesto canto del *Purgatorio* («Quando si parte il gioco de la zara, Colui che perde si riman dolente, Repetendo le volte, e tristo impara; Con l'altro se ne va tutta la gente...») è stato da sempre connesso con quel banale *passé-partout* che è lo «spirito di osser-

⁴² Per altri echi della presenza di Folchetto in Dante, v. soprattutto Zingarelli, op. cit., pp. 29-39.

vazione» o, peggio, il «gusto bozzettistico» dantesco, e simili. Orbene: il punto di partenza di questa similitudine, sulla quale si apre un «canto di poeti» (vi è di scena infatti Sordello), è letterario; si tratta di un *topos* di ascendenza proprio folchettiana. La *canço* XI ha inizio con la nostra immagine: «Sitot me soi a tart aperceubutz, Aissi cum cel qu'a tot perdut e jura Que mais non joc...»; il trovatore che ha perduto tutto nel gioco dell'amore, si ripromette di non lasciarsi più prendere nella rete: proposito che riuscirà pienamente a mantenere⁴³. La citazione dantesca contiene implicita una correzione; il poeta della *Commedia* non si trova nella condizione dell'antico trovatore: egli infatti nel gioco dell'amore ha sbaragliato tutti gli avversari (compreso lo stesso Folchetto, che pure la sua personale vittoria l'aveva a suo tempo ottenuta su contendenti del calibro di Arnaut Daniel o Giraut de Bornelh). È anzi proprio in virtù della privilegiata posizione che gli viene da questa definitiva esperienza esistenziale che Dante può compiere ancora vivo il viaggio ultraterreno: perciò le anime si accalcano attorno a lui nella speranza di poter entrare a far parte anche loro dell'alone trionfale che circonda tale vittoria. Insomma: Dante operando questo richiamo culturale a Folchetto ci vuol fare capire che ci troviamo nell'ambito del campo metaforico della vita amorosa come gioco; solo chi è uscito esemplarmente vincitore da questo gioco (e la *Vita Nuova* è il segno del superamento ideologico e poetico della tradizione romanza d'amore) può aspirare a percorrere l'itinerario eterno; gli altri non possono che guardare ammirati l'eroe che ha superato la prova, congratularsi con lui, farsi ricordare: ma nient'altro⁴⁴.

6. La cerniera fra l'episodio di Cunizza e quello di Folchetto è fornita da due terzine (vv. 67-72) che riprendono il motivo della lode dell'eccellenza del trovatore: la «luculenta e cara gioia» (v. 37) viene qui a precisarsi e a specificarsi nel «fin balasso», nel «rubino purificato di ogni scoria o imperfezione». Dante per introdurre il suo personaggio si serve dunque di una serie di immagini ispirate al repertorio più tipicamente trobadorico. Repertorio che aveva ricevuto proprio in Italia, nella poesia del riconosciuto «padre» delle «rime d'amor ... dolci e leggiadre», in Guido Gui-

⁴³ L'immagine del giocatore si trova anche in Peirol e Gaucelm Faidit (cfr. Stroński, p. 83*).

⁴⁴ A proposito del senso e dell'estensione del campo metaforico del «gioco» nella *Commedia* ha fini osservazioni Contini, *Varianti*, p. 429.

nizzelli, una sistemazione definitiva, comprensiva cioè di tutta la sua dinamica evolutiva interna. Il processo di raffinamento amoroso, consegnato alla formula «*fin'amor*», trova in Folchetto il suo eroe eponimo: è lui infatti a personificare, nel mondo dei valori eterni, la pietra più preziosa e più pura, e quindi il poeta che ha toccato le cime più alte della sperimentazione del contenuto amoroso. Mentre l'amore di Arnaldo deve ancora «affinarsi» nel fuoco purgatorio per poter raggiungere quello stato di raffinamento che ne rivelerà tutta la potenzialità latente, l'amore di Folchetto di manifesta in atto, pieno di splendore, «percosso» direttamente da quel «sole» che ne ha evidenziato la preziosità, Dio⁴⁵.

Anche la domanda (vv. 73-81) che Dante rivolge a Folchetto è funzionalizzata alla creazione dell'atmosfera adatta all'epifania del personaggio. Notiamo soprattutto la forte inventività linguistica, interamente congrua alla situazione: l'*ergasterium* dell'arte del poeta-pellegrino si apre in tutta la sua sontuosità quando c'è di scena un altro «fabbro del parlar materno» del prestigio di Folchetto. Nel suo *double* Dante viene così a esaltare il ruolo della poesia come creatrice (cioè rinvenitrice) del linguaggio originario. Nuove parole, mai udite prima, marciano questa specialissima occasione: Dante, nello specchio di Folchetto, si afferma supremo ricercatore di quella «*fastigiositas vocabulorum*» così celebrata nel trattato teorico latino, e di conseguenza altissimo poeta. Dopo «incinquarsi» (v. 40) che faceva la sua comparsa nel discorso di Cunizza, troviamo qui, nella stessa serie di formazioni parasintetiche, «inluarsi» (v. 73), «intuarsi» e «immiarsi» (v. 81). Lo sfoggio neologistico, oltre ad alludere al concreto mestiere del poeta, assume anche una sua funzionalità interna: riproduce cioè la piena corrispondenza ideologica e sentimentale esistente fra i due poeti, la perfetta intercomunicabilità delle loro rispettive culture⁴⁶. Segnaliamo inoltre alcuni elementi lessicali segnati dalla peregrinità (o effetto di straniamento) della significazione: «*fuia*» (v. 75), propriamente 'ladra', ritaglia qui il senso di 'inaccessibilità' o 'incomprensibilità'; «*coculla*», propriamente 'saio monacale', viene impiegata a traghettare l'idea della purezza del rivestimento angelico

⁴⁵ Sul significato del «raffinamento» nel campo dell'eros romanzo, v. ora d'A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli 1977, pp. 17-55.

⁴⁶ Sulla retorica di queste terzine, e in genere di tutto il canto, hanno osservazioni pertinenti G. Toja, «Il canto di Folchetto di Marsiglia», *Convivium* 34 (1966): 234-56 e Bergin, op. cit., soprattutto pp. 128-30.

contrapposta alla falsità e degradazione (cfr. *Pd* XXII, 77) dei ministri di Dio in terra (cioè la metafora estraniando la significazione della parola ne ritrova l'originario valore). Dante vuole quindi contrassegnare il suo passaggio dal cielo della Retorica non solo seguendo i dettami delle somme *auctoritates* classiche e delle poesie medievali in quella che è l'organizzazione strutturale sapientissima dei «discorsi» dei suoi personaggi (livello della *dispositio*), ma anche potenziando il livello dell'*elocutio* attraverso la ricerca dell'*ornatus* confacente e l'adeguata accentuazione della creatività linguistica⁴⁷.

Come la *sermocinatio* di Cunizza, anche quella di Folchetto si può dividere in tre parti: (1) autopresentazione (vv. 82-108): l'essenza storica e quella metastorica del personaggio vengono descritte tramite l'*expolitio* del *locus*, del *nomen*, dei modelli culturali e dell'influsso astrale; (2) *exemplum* (vv. 109-126): l'immagine di Folchetto trova la sua *veritas* nella figura di Raab, simbolo della conquista storica della Terra Promessa e dell'accesso alla Gerusalemme celeste: l'una e l'altro ottenuti per mezzo dell'amore; (3) *anti-exempla* (vv. 127-147): l'essenza del personaggio si afferma per opposizione a Firenze e alla sede papale, *signa* dell'allontanamento da Dio, della dimenticanza cioè dei luoghi santi e del trionfo dell'«invidia» (negazione dell'amore).

La presentazione che Folchetto fa di se stesso segue la tecnica retorica dell'*amplificatio*; il contenuto del suo messaggio, ridotto alla sua mera referenzialità, è sostanzialmente questo: sono Folchetto (vv. 94-5), di Marsiglia (vv. 82-93), fui poeta d'amore (vv. 97-103) e mi trovo ora nel cielo di Venere (vv. 95-6 e 103-8). Il proposito di Dante è quello di tradurre in alta retorica, cioè in poesia, questo scarno e ovvio estratto del *curriculum* esistenziale e culturale del trovatore che egli cavava dalla lettura della *vida* relativa. Ecco il testo:

La maggior valle in che l'acqua si spanda,
— incominciaro allor le sue parole, —

84 fuor di quel mar che la terra inghirlanda,
tra' discordanti liti contra 'l sole
tanto sen va, che fa meridiano

87 là dove l'orizzonte pria far suole.
Di quella valle fu' io litorano
tra Ebro e Macra, che per cammin corto

⁴⁷ Da ricordare infine l'uso, piuttosto elevato rispetto alla norma, di rime equivoche: cfr. a questo proposito la voce «rima» di I. Baldelli, per l'*ED*.

- 90 parte lo Genovese dal Toscano.
 Ad un occaso quasi e ad un orto
 Buggea siede e la terra ond'io fui,
 93 che fé del sangue suo già caldo il porto.
 Folco mi disse quella gente a cui
 Fu noto il nome mio; e questo cielo
 96 di me s'imprenta, com'io fe' di lui;
 ché più non arse la figlia di Belo,
 noiando e a Sicheo e a Creusa,
 99 di me, infin che si convenne al pelo;
 né quella Rodopèa che delusa
 fu da Demofonte, né Alcide
 102 quando Iole nel core ebbe rinchiusa.
 Non però qui si pente, ma si ride,
 non de la colpa, ch'a mente non torna,
 105 ma del valor ch'ordinò e provide.
 Qui si rimira ne l'arte ch'addorna
 cotanto affetto, e discernesi 'l bene
 108 per che 'l mondo di sú quel di giú torna.

Folchetto descrive anzitutto il luogo in cui si svolse la sua attività terrena, accedendo a quella modalità fondamentale dell'*amplificatio* che è la perifrasi. Il nome vero e proprio, «Marsiglia», non compare: compare invece tutta una serie di indicazioni storico-geografiche aventi la funzione di evocare la natura profonda del luogo stesso, di fornircene cioè l'intima essenza. La regola delle poesie del tempo suggeriva infatti di non fare mai apparire direttamente i «nomina rerum», ma di sostituirli con «notulae aliae» in modo da «rem innuere»⁴⁸. Le «notulae» che nel nostro caso vengono elargite al lettore perché risolva il piccolo enigma sono: *a*) indicazione generica: luogo compreso nell'area mediterranea; *b*) indicazione della larghezza: situato sul litorale delimitato dalla Macra a Est e dall'Ebro a Ovest; *c*) indicazione dell'altezza: posto sullo stesso meridiano, in posizione antistante, di Buggea in Africa; *d*) indicazione dell'*auctoritas*: vi avvenne una sanguinosa battaglia immortalata dal canto di Luciano. Chiarito il livello superficiale della perifrasi, cerchiamo di penetrare anche il suo significato profondo. Più che alludere ai luoghi che hanno assistito allo svolgimento della sua carriera poetica, più che ritagliare sulla carta geografica l'area della civiltà

⁴⁸ Cfr. Geoffroi de Vinsauf (in E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1924, pp. 204 e 273) e John of Garland (*Parisiana Poetria*, a c. di T. Lawler, New Haven 1974, pp. 72 ss.).

occitanica, le parole di Folchetto mi sembra che aspirino a ricreare la vasta scenografia che circostrive lo spazio in cui si recita il dramma fondamentale del cristiano nel Medioevo: il dramma cioè della *peregrinatio*⁴⁹. La presunta «cartografia» dantesca assume pertanto delle valenze fortemente simboliche: il Mediterraneo compare nella veste esclusiva di luogo della prova, dell'*aventure* terrena dell'uomo. È infatti superando l'ostacolo posto da questo mare, e senza il bisogno di andare oltre i suoi confini⁵⁰, che il cristiano può riuscire a espletare l'autentica *queste* che lo porterà a scoprire le tracce della presenza storica della divinità sulla terra. La crociata, la cui tematica rintoccherà con accenti così pressanti e violenti alla fine del canto, non è, in questo senso, nient'altro che la variante militare dell'autentica *peregrinatio* verso Gerusalemme, del viaggio compiuto nel tentativo di captare il significato della tomba vuota del Cristo⁵¹. In questa prospettiva sono di estremo interesse altre osservazioni apparentemente più marginali; come il rilevamento dell'allusione a toponimi legati all'esperienza dei pellegrinaggi (il fiume Ebro, emblema del viaggio a Santiago di Compostella), o dell'uso di un linguaggio caricato di una inequivocabile tonalità religiosa (così «camin», «orto» [da collegare con «oriente» di *Pd* XI, 54], «porto», etc.), o della presenza di una metafora («valle» per 'mare') così topica per indicare la vita umana e la prova terrena *tout court*, o dell'accenno ai «discordanti liti» in cui si stigmatizza la realtà storica contemporanea che vede gli infedeli padroni di una parte di quel mare una volta chiamato «mare christianum».

All'indicazione perifrastica del luogo fa seguito, come per Cunizza, l'enunciazione del nome. Anche qui le tecniche retoriche dell'*amplificatio* consigliavano, invece di pronunciare il nome puro e semplice, di tentarne una ricostruzione paretimologica tramite la *interpretatio nominis*⁵². Dice Folchetto: la «gente» che aveva capito l'essenza del mio nome, ne aveva penetrato cioè l'allusività semantica, preferì chiamarsi «Folco» (invece di usare il nome corrente). Naturalmente non si tratta, come ritengono

⁴⁹ Mi sia consentito di rinviare al mio libro citato, pp. 229-92.

⁵⁰ Ciò che giustifica la condanna di chi, come Ulisse, ha cercato di evadere dai confini destinati da Dio al viaggio di perfezionamento umano.

⁵¹ Cfr. il mio libro già cit., pp. 145-6.

⁵² Si vedano a questo proposito: Faral, op. cit., pp. 65-7; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, *excursus* XIV; P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, pp. 144-60.

molti commentatori, di una formula di modestia, tramite la quale si attenuerebbe l'elogio di Cunizza⁵³, bensì del chiaro segno che si sta sperimentando quell'operazione fondamentale che è l'estrazione dal nome del suo senso emblematico nascosto. Ma qual è il significato recondito che il nome avvolge? «Folco» (in latino «Fulco») viene, credo, assimilato nella sua sostanza a «fulgo», di cui abbiamo in questo canto ben tre occorrenze. Al v. 70 infatti troviamo identificata la condizione eterna dell'anima di Folchetto (cioè la posizione che essa occupa nell'ordinamento paradisiaco) proprio con quella del «fulgore»: «per letiziar là sù *fulgor* s'acquista». Allo stesso modo Cunizza dice di se stessa: «qui *refulgo* Perché mi vinse il lume d'esta stella» (vv. 32-3); nel verbo «(re)fulgo», cioè, si traduce la sostanza profonda degli spiriti amanti. Folchetto, che del cielo di Venere è magnifica e esemplare manifestazione, prende quindi il suo *nomen* proprio dalle *res* che lo qualifica eternamente. Come il «fulgore» «fascia» l'anima nella gloria dell'empireo (cfr. *Pd* VIII, 52-4), nascondendola alla vista umana, imperfetta, del poeta-pellegrino; così il nome «Folco» ha tenuto nascosta l'essenza del trovatore agli occhi dei non-intendenti. La *ratio* pertanto di Folchetto si rivela immediatamente nel nome; naturalmente per chi sappia correttamente interpretarlo⁵⁴.

C'è però un altro elemento da rilevare a proposito del nome: di natura questo più storico-culturale che retorica. È sfuggita, mi sembra, ai commentatori la *vis* polemica alla quale è improntata l'ostinazione di Dante a chiamare il trovatore non col nome vulgato (Folquet) dei canzonieri, bensì con quello (Fulco) sotto cui era invece conosciuto (attraverso la copiosa aneddotica della letteratura religiosa latina) al tempo della sua attività pastorale⁵⁵. La ragione di questo fatto mi sembra risiedere nel desiderio di distinguere accuratamente le due metà del canzoniere folchettiano: la poesia della *fol'amor*, propria della fase giovanile dello *scriba vanitatis*; e la poesia della *amor veraia*, propria della fase matura dello *scriba veritatis*. Della prima è auctor Folchetto, della seconda invece Folco. Folchetto è il poeta delle *cansos, malas* e

⁵³ Il *Paradiso* è il mondo dei valori eterni; la dialettica dei valori è invece propria del *Purgatorio*...

⁵⁴ Sul nome del trovatore e sull'opposizione *Folco/Folquet*, cfr. Stroński, ed. cit., p. 5* n.

⁵⁵ Cfr. Stroński, ed. cit., pp. 104*-113*. Dante fa anche un'autopolemica: egli aveva infatti chiamato il trovatore «Folquetus» nel *De vulgari eloquentia*.

bonas, in lode o in *improperium* di Amore; Falco è esclusivamente il Poeta delle *cansos* e dei *sirventes* di crociata o di ispirazione religiosa⁵⁶. Accenni abbastanza consistenti alla carriera dimidiata di Folchetto si trovano nella letteratura coeva; piuttosto interessante nella nostra prospettiva è quello contenuto nella galleria trobadorica del Monaco di Montaudon: *Pois Peire d'Alvernh'a chantat*. Da questo testo infatti penso che sia motivata la polemica che Dante agita nell'opporre i due nomi. Fornisco il testo della *cobla* dedicata a Folchetto, ma nella lezione di un manoscritto italiano del XIV sec., di ascendenza certamente lombarda, e cioè di *M* (Paris, BN, fr. 12474):

E'l docen apell'om Folco
de Marseill'un mercadaïro
que fes un malvatz sagramen
que no feces vers ni chanço;
e di hom que per aver fo,
e perjuret s'az escien⁵⁷.

Il Monaco allude a un giuramento malvagio che il mercantuzzo Folco avrebbe fatto quando disse di non comporre più «vers» né «chanço»: quindi di non trattare più di argomenti amorosi, evidentemente per poter passare ad argomenti più elevati. Ciò che importa è che si accosti il nome «Folco» (*vs* «Folquet») da una parte, e il cambiamento di maniera poetica (rime morali *vs* rime amorose) dall'altra. L'accusa del Monaco si diparte dalla stessa *cobla* iniziale della *canso* XI che abbiamo già citato: Folchetto avendo perduto tutto al gioco d'amore giura che non si applicherà più a questo gioco così pericoloso, anzi mortale, e che seguirà un'altra via («mas eu m'en part e segrai outra via», v. 13). A parere del Monaco, questo non si sarebbe verificato; per colpa, ci sembra di capire, di più pressanti interessi materiali («e di hom que *per aver fo*»). Ritorna dunque la satira contro il figlio di mercanti, il quale, nonostante il parere contrario della *vida*, non si sarebbe mai liberato della sua natura avara e meschinamente borghese. Se Dante ha conosciuto questo *sirventes*, e non ci sono motivi per sostenere il contrario, si giustifica allora il tenore della sua polemica: egli ha infatti mantenuto l'accostamento stabilito dal Monaco fra «Folco» e «nuova maniera poe-

⁵⁶ Interessante l'aneddoto raccontato da Etienne de Bourbon (v. Stroński, p. 110*) in cui si contrappone lo *joculator* da una parte e il vescovo dall'altra.

⁵⁷ Per la discussione ecdotica di questa *cobla*, cfr. Stroński, pp. 48*-51*.

tica»; ma questo giro di boa, che secondo il Monaco aveva fatto ricadere il trovatore nella sua primitiva bassa condizione di mercante, è invece per Dante la base giustificativa del nuovo orientamento preso dalla sua poesia verso il vero porto, Dio. In conclusione: Dante adottando il nome «Folco», oltre a rendere omaggio alla tradizione degli *exempla* edificanti che conosceva il vescovo di Tolosa come «Fulco», risponde all'ironico sottinteso del Monaco, per il quale Folchetto avrebbe mutato il nome ma non le vecchie abitudini; e il verdetto della *Commedia*, per il fatto di essere emesso *sub specie aeternitatis*, è irrevocabile.

La *descriptio* della propria prassi amorosa, esistenziale e letteraria, Folchetto la fa servendosi di tre *exempla* tratti dal repertorio classico: Didone (che faceva la sua comparsa già nel canto precedente a sintetizzare l'ideologia del «folle amore» propria delle «antiche genti») rinvia al iv libro dell'*Eneide*, ma anche alla settima *Eroide* ovidiana; Fillide e Ercole rispettivamente alla seconda e alla nona epistola dello stesso libro dell'*auctor* per eccellenza dell'amore classico (per Ercole però sono anche presenti nella mente di Dante i vv. 134-220 del libro nono delle *Metamorfosi*)⁵⁸. In questi *exempla* Folchetto addita i modelli comportamentali e stilistici da lui seguiti «infin che si convenne al pelo». Questi miti dell'antichità classica sono cioè stati degli schemi esistenziali e dei moduli culturali che lui ha imitato in maniera così perfetta da superarli quasi per intensità e penetrazione. Attraverso una simile *imitatio* del *pattern* amoroso classico, Folchetto ha conosciuto se stesso e si è affermato come poeta, come *doctor illustris*: l'esperienza della *fol'amor* è stata dunque una tappa fondamentale nel suo processo di autoriconoscimento. È proprio in termini molto vicini a questi usati da Dante che Folchetto aveva descritto la sua ardente passione nella seconda *cobla* della già ricordata *canço* XI:

Ab bel semblan que fals'Amors adutz
s'atrai vas lieis fols amans e s'atura,
co'l parpaillos qu'an tant folla natura
que'is fer el foc per la clardat qe lutz;
mas eu m'en part e segrai autra via,
sos mal pagatz, q'estiers no m'en partria;
e segrai l'aip de tot bon sofridor
que s'irais fort si com fort s'umelia.

(vv. 9-16)⁵⁹

⁵⁸ Per esempi romanzi, cfr. Contini, *Varianti*, p. 471 n.

⁵⁹ Stroński, pp. 52-3.

Dante poteva trovare proprio qui la riprova che cercava sull'evoluzione poetico-esistenziale del suo personaggio. Della carriera di Folchetto vi è in particolare modo descritto il momento di rottura col passato: vi si rinnega infatti la prassi della *fol'amor* (si noti la significativa paronomasia «*fals'Amors*»/«*fols amans*», e la *repetitio* «*folla natura*») precedentemente seguita, e vi si esprime l'acquistata coscienza della necessità di un cambiamento radicale di prospettiva erotica. L'«*altra via*» che si apre davanti al nostro poeta, appare realmente capace di condurlo verso il vero porto. Folchetto definisce molto bene in che cosa consista la «*follia*» dell'*amor* di tipo classico: come il «*parpaillos*», attratto dalla forte luminosità («*clardat qe lutz*») proveniente dal «*foc*», si avvicina così tanto ad esso da rimanerne bruciato; allo stesso modo il «*fol'aman*», lasciandosi dominare e guidare dal suo incontrollato desiderio (cfr. la terza *cobla*) e approssimandosi eccessivamente alla sorgente amorosa, rischia di essere distrutto proprio da tale suo «*oltraggio*» (nel senso di *Pd* xxxiii, 57). Possedere l'Oggetto eterno dell'aspirazione erotica terrena è infatti impossibile; come è impossibile superare la discontinuità finito/infinito, rimanendo dentro le limitazioni della storia. Ora, una simile «*dismisura*» connota l'eros classico, così come un senso dell'*outrage* caratterizza la «*follia*» di Ulisse (e quindi di Omero): ad essi la poesia romanza, di impronta cristiana, ha sostituito l'ideale opposto della *mezura*. A questo ideale ricorre come ad un'ancora di sicurezza Folchetto: e da esso sarà oramai guidato il suo *iter* erotico. Nella citazione, dunque, degli *exempla* classici Dante vuole proiettare questa ideologia amorosa alla quale si sarebbe ispirato Folchetto nella fase iniziale del suo processo di autoriconoscimento: fase superata dal *poeta rectitudinis*, dal *cantor* dell'idea di crociata di cui l'ultima parte del discorso è tutta una glorificazione⁶⁰.

L'indicazione della condizione eterna dell'anima beata («e questo cielo Di me s'imprenta, com'io fe' di lui») ricorda molto da vicino quella impiegata da Cunizza («e qui refulgo Perché mi vinse il lume d'esta stella»); come pure il movimento di distanziamento rispetto alla visione limitata della realtà divina propria dei mortali è nei due episodi evidenziato in modo molto simile.

⁶⁰ Pézard (art. cit.) crede che Dante, attraverso Folchetto, si voglia purificare di un proprio «folle amore» giovanile: la sua dimostrazione però mi lascia molto perplesso.

Folchetto avverte che il «pentimento» per la «colpa» (evidentemente l'iniziale sbandamento dovuto all'*imitatio* di modelli ancora inadeguati) è impossibile nell'attuale dimensione paradisiaca, dove regna invece sovrano il «riso», indice della beatitudine interiore che trova nel «valore» divino la sua giustificazione e la sua *ratio*; esattamente allo stesso modo che a Cunizza non «noiava» di «indulgere» la «cagion di sua sorte». Il «però» del v. 103 esprime appunto che questa è la risposta a un possibile dubbio che Folchetto legge nell'animo di Dante: l'accento infatti alla presenza modulare dei miti classici (caratterizzati tutti da esiti così negativi) avrebbe potuto farlo dubitare su come fosse riuscito a liberarsi dall'influsso dei miti classici e a ritrovare la retta via. Il «valore» divino è quindi la riconosciuta motivazione della sorte celeste dell'anima beata: Dio è stato il polo riscoperto cui si è finalmente orientata la *directio voluntatis* del trovatore. Nella terzina successiva si conferma e si amplifica questa asserzione: Dio vi viene presentato come quel Bene capace di attrarre a sé, tramite la mediazione dei cieli, l'intera realtà sublunare⁶¹.

Se nel primo momento del suo discorso Folchetto ci fornisce la *ratio* profonda della sua «vita», nei due momenti successivi egli ci introduce, attraverso la mediazione della figura biblica di Raab, nella dimensione di quell'*actio* esemplare che gli ha consentito di oltrepassare le limitazioni del mondo delle esperienze terrene. È infatti il poeta per antonomasia dell'idea di crociata che Dante vuole qui celebrare: Folchetto rappresenta il punto felicissimo di incontro della parola salvifica con la sua applicazione pratica, di poesia con *peregrinatio*. Qui sta, credo, la ragione più profonda della scelta di Folchetto come *speculum* nel quale Dante può più compiutamente contemplare la propria *imago* di poeta. Dalla giovanile *peregrinatio* «oltre la spera che più larga gira» dietro le orme terrene di Beatrice, a questa definitiva *Peregrinatio* verso Dio, sempre seguendo le orme, questa volta celesti, di Beatrice, che la *Commedia* cerca di «ritrarre», cioè di ri-scrivere, conformandosi ai suggerimenti della «mente che non erra), Dante si è posto nella stessa scia dell'esperienza letteraria, se non inaugurata, certo codificata da Folchetto. Naturalmente la *Peregrinatio* della *Commedia* è l'unica vera, autentica; rappresenta su un palcoscenico eterno il dramma, solo intuito da Folchetto, del Ritorno

⁶¹ Per le innumerevoli *cruces* presenti in questa terzina, v. le osservazioni di G. Petrocchi nella sua ed. critica, *ad locum*.

dell'anima a Dio, del Passaggio veramente pasquale dell'umanità da una situazione di peccato a una condizione di grazia.

Bisogna però, anche qui, liberare il campo da un fraintendimento che ci impedisce di cogliere in pieno il significato dell'episodio. La glossa ufficiale per spiegare l'accostamento Folco-Raab, e quindi il ricordo dei luoghi santi profanati dalla presenza degli infedeli, è quella di menzionare che il vescovo Folco si fece lui stesso banditore e mentore spirituale della famigerata crociata albigea contro il conte di Tolosa, Raimondo VI (crociata condotta da Simon de Montfort e che portò alla fine della splendida stagione culturale occitanica)⁶². Ora se c'è un punto strutturalmente basilare, sul quale l'intero episodio di Folchetto si regge, questo è l'accertamento della necessità per tutti i cristiani di unirsi insieme, dietro la parola ispiratrice del poeta, con lo scopo di combattere gli infedeli e di liberare i luoghi santi: di questo spirito Folchetto è l'emblema e Raab è il *τύπος*. Impossibile pertanto che Dante, contro la sua stessa tesi di fondo, voglia esaltare in Folchetto l'eroe di una guerra che vide cristiani uccidere altri cristiani. Dalla *vida* Dante sapeva che Folchetto «trovatore» aveva ceduto il passo a Folco «vescovo»; dalla letteratura esemplaristica che Folco aveva saputo costruirsi un'alta personalità morale e che aveva svolto un ruolo fondamentale nell'aiutare San Domenico a fondare il suo Ordine religioso; niente invece sembra che gli sia trapelato del coinvolgimento del vescovo di Tolosa nelle lotte sanguinose fra sette catare del meridione della Francia e eserciti «crociati»⁶³.

È dunque ancora l'incartamento poetico che dobbiamo studiare attentamente per poterci spiegare la funzione metastorica che Dante attribuisce al trovatore di Marsiglia nella sua *Commedia*: e più precisamente la partecipazione di Folchetto al grande movimento religioso e culturale che precedette, accompagnò e seguì la terza crociata (crociata per eccellenza «letteraria», che ispirò una vasta letteratura). Saranno questi infatti quei necessari «documenta spiritualia» da cui potrà essere comprovato il ruolo eterno di Folchetto. A questo proposito esaminiamo una delle *cansos* di crociata del nostro trovatore, e precisamente quella che inizia *Chantars mi torn'a afan* (XVIII). Nella prima

⁶² L'osservazione fu fatta per primo da R. Renier (*GSLI* 26: 287 n.), e, forse per un eccessivo servilismo mentale, si trova ripetuta un po' da tutti i commentatori.

⁶³ Cfr. Stroński, pp. 92* ss.

cobla Folchetto dice che non volendo più cantare l'*amor* non riesce a trovare una nuova materia (contenuto, *motz*) e una nuova forma (musica, *so*) con le quali poter articolare la sua composizione: «e pos d'amor plus no'm cal, No sai com ni de que chan». In realtà la gente non si preoccupa affatto dei contenuti: infatti insiste nel chiedere *chansos* «e no'lh cal de la razo». Folchetto si rifiuta di seguire questa direttiva comune: egli anzi comporrà un canto nel quale il tema della negatività e della corruzione del mondo contemporaneo avrà modo di affermarsi: «e pos forsatz, ses amor, Chan per deut'e de follor». La *canso* si snoda tutta su questi due motivi che la prima *cobla* annuncia: a) la condanna dell'atteggiamento disinteressato del «secolo» presente; b) il bisogno di trovare nuovi contenuti, una valida alternativa cioè allo stato di corruzione circostante: e questa è appunto data dalla crociata, dalla necessità di prendere le armi per lavare l'«anta mortal» (v. 38) della Cristianità, per eliminare dai luoghi santi i segni della profanazione di cui sono fatti oggetto⁶⁴.

Questi due motivi Dante li sviluppa attraverso l'*exemplum* di Raab e tramite i contro-*exempla* di Firenze e del papato. Un sottile filo lega infatti il cielo di Venere (Cunizza, Folco e Raab) al cielo di Marte (la sottintesa presenza di Cangrande, Cacciaguida e Giosuè). L'amore e la poesia sono per Dante la migliore preparazione all'azione: come Cunizza prefigura col suo amore esemplare l'idea di uno stato organizzato secondo i principi della giustizia divina, in cui gli umili sono esaltati e i potenti abbassati (stato che il veltro-Cangrande saprà, nella speranza di Dante, restaurare sulla terra ricacciando nella selva del peccato la lupa-*cupiditas* che impedisce all'uomo di accedere alla visione divina); come Raab permette a Giosuè, sempre in virtù del suo amore, di entrare nella Terra Promessa e di conquistarla⁶⁵, così Folco, predicando (in una *razo*, appunto, la sua *canso* per la crociata di Spagna viene definita *prezicansa*)⁶⁶ l'idea di crociata, incita e guida uomini di azione come Cacciaguida a versare il proprio sangue per sciogliere i luoghi santi della «nequizia» di una «legge» che usurpa i diritti sacrosanti della Cristianità (cfr. *Pd* xv, 139-148), e rende quindi possibile l'entrata del nuovo

⁶⁴ Sul genere della *chanson de croisade*, v. ora la fine analisi, con bibliografia, di P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age*, Paris 1977, pp. 150-8.

⁶⁵ Sulla discussione esegetica fatta dai Padri a proposito della figura di Raab, si veda E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1963, pp. 249-51.

⁶⁶ Edizione Favati, cit., p. 175.

esercito cristiano (prefigurato nell'esercito di Giosuè) nella Terra Santa. Folchetto configura dunque la funzione archetipica del «poeta», che è quella di portare l'uomo a scoprire le fonti sacre della sua essenza; nella fattispecie, di indurlo a visitare i luoghi della Rivelazione nei quali poter riconoscere la propria perduta immagine divina. Come già Sordello era stato strumento di fustigazione nei confronti dei principi negligenti della Valletta purgatoriale, oltre che di incitamento ai governanti a compiere ciò che il destino aveva loro assegnato (*Pg.* VII, vv. 85 ss.), così ora Folchetto è il mediatore della parola divina, capace di infiammare gli animi a purificarsi dalle forze negative che dominano il «mondo fallace» e a indirizzarsi verso Dio⁶⁷.

Era tipico della *canso* di crociata, al momento dell'invettiva contro i deboli e imbelli principi cristiani, il fatto di richiamare il loro endemico stato di lotte intestine; i capi della Cristianità invece di coordinare gli sforzi verso la realizzazione della crociata, preferivano farsi guerra fra di loro⁶⁸. Folchetto, nella sua polemica finale, rincarava la dose: non solo i principi cristiani, ma lo stesso capo della Chiesa, il Papa, è del tutto incurante del problema posto dalla liberazione della Terra Santa, di cui a lui «poco tocca ... la memoria». La ragione già la conosciamo: è la *cupiditas*, l'avarizia, il desiderio dei beni materiali. Anche qui il discorso di Folchetto si spinge più indietro, nel tentativo di trovare la ragione seminale di questo male, di darcene l'etimo storico e quello trascendente:

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 disviate le pecore e li agni,
però che fatto ha lupo del pastore.

(vv. 127-32)

Firenze (attraverso l'*imago* della sua potenza economica, il fiorino) e Lucifero sono le cause lontane della presente totale negazione della *virtus* divina: «invidia» e «cupidigia» hanno, per loro colpa, preso il posto di «amore» e «larghezza». È appunto questa trinità negativa (Firenze, fiorino, Lucifero) a impedire al gregge (ritorna,

⁶⁷ Opposta alla parola di Bertran de Born che invece divide; cfr. il mio articolo: «I trovatori di Dante: Bertran de Born», *SPCT* 19 (1979): 71-94.

⁶⁸ Un'ultima eco in *If.* XXVII, vv. 85 ss.

positivizzata, la metafora evangelica impiegata a proposito dell'«empio ... pastor» di Feltre) dei cristiani di ritrovare la retta via, di compiere la crociata-*peregrinatio* che potrebbe consentire la sua piena realizzazione terrena. Questa violentissima accusa contro i *negotia* mercantili della Curia romana, istigata da Firenze, non si dimentichi che è messa in bocca a un *mercaidaro*, che ha conosciuto i difetti della sua classe sociale ed è riuscito così fulgidamente a liberarsene.

Il discorso di Folchetto si chiude con l'attestazione della stessa fiducia nella prossima palingenesi del mondo che caratterizzava la fine del discorso di Cunizza:

Ma Vaticano e l'altre parti elette
di Roma che son state cimitero
a la milizia che Pietro seguette,
tosto libere fien de l'avoltero.

(vv. 139-42).

La Chiesa che, nella parola di Cristo, doveva essere costruita sulla «povertà», sull'allontanamento dai beni terreni (si vedrà fra poco lo sposalizio simbolico di quell'autentico cristiano, «imitatore di Cristo» cioè, che è San Francesco, con Madonna la Povertà), si è invece accoppiata adulteramente con la Ricchezza e la Cupidigia, ciò che ne ha alterato radicalmente la funzione specifica e l'essenza costitutiva. Nella parola restauratrice della *veritas* evangelica del vecchio trovatore, in cui si esprime la visione del nuovo Poeta della tradizione romanza, trova il suo suggello, cioè il suo definitivo invero e il suo originario significato, la polemica tipica di tutta la civiltà trobadorica contro l'avarizia della classe nobile ⁶⁹.

MICHELANGELO PICONE
McGill University, Montreal

⁶⁹ Cfr., a proposito di questa fondamentale polemica, i lavori di E. Köhler, ora raccolti in traduzione italiana: *Sociologia della 'fin'amor'*. *Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova 1976.

* I should like to thank the Canada Council for its continuous financial support of my research project on the Troubadours of Dante (scholarship n. 410-78-0110).