

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Varia ermeneutica di *Purgatorio* XXVI

In apertura di una lettura del canto xxvi del *Purgatorio*, tenuta in questa stessa sala romana nel 1978, Mario Marti rilevava come il gran numero di interventi, succedutisi nel corso dei decenni a partire dal Torraca e dal Crescini<sup>1</sup>, rendeva pressoché impossibile aggiungere qualcosa di nuovo o spigolare inedite prospettive per l'esegesi del canto, sia in ordine al suo profilo generale e peculiare, sia in rapporto ad alcune *crucis* interpretative. Un affollato passato di studi pertanto — in alcuni casi eccellente, in altri semplicemente dignitoso — costringeva il novello commentatore a sedere presso un tavolino dove tutti i giochi erano già fatti, una serie di consensi oramai guadagnata, la sceverazione del come e del perché compiuta con soddisfacimento quasi unanime: insomma, il guanto era stato rivoltato ben bene e l'annodatura passata esaurientemente al microscopio<sup>2</sup>.

Naturalmente (ed è del tutto ovvio che fosse così), ciò non impedì affatto al Marti di dar vita a una lettura ben articolata, specie sotto l'aspetto dell'escussione stilistica, e, quindi, di aggiungere un nuovo supporto al già ben consolidato edificio. E intanto — ironia della sorte e casualità dell'umana circostanza — in quel medesimo tempo altri tre contributi vedevano la luce, ora in chiave di *lectura*, ora intesi a ridiscutere l'intervento di Arnaut Daniel, ossia in vista di un'altra prospettiva di ricerca che, *a latere* e per suo conto, aveva fatto versare anch'essa fiumi d'inchiostro, a partire dai tempi epifanici della filologia romanza, vale a dire quelli del Galvani, del Diez e del Raynouard<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> F. Torraca, «Il canto xxvi del *Purgatorio*», *Lectura Dantis* fiorentina del 1900 riprodotta, con alcuni tagli, in *Lecture dantesche* a c. di G. Getto, vol. II (*Purgatorio*), Firenze 1958, pp. 521-37; V. Crescini, «Tra i pentiti dell'amore», *Rivista d'Italia* 15 (1912): 177-95.

<sup>2</sup> M. Marti, «Il canto xxvi del *Purgatorio*», in *Purgatorio, Letture degli anni 1976-79* (Casa di Dante in Roma), Roma 1981, pp. 601-25, incluso ora in *Studi su Dante*, Galatina 1984, pp. 153-72.

<sup>3</sup> G. Folena, «Il canto di Guido Guinizzelli», *GSLI* 94 (1977): 481-508; M. Pegri, «Arnaut Daniel in Dante», *SD* 51 (1978): 59-152; M. Braccini, «Paralipomeni al "Personaggio-poeta"», nel vol. di AA.VV., *Testi e Interpretazioni*, Milano-Napoli 1978, pp. 169-256.

Di fronte a siffatto stato di cose, apparirà forse consentito a quest'ultimo esegeta (ma, chissà, di già non ultimo) di accantonare la consuetudine di un'ordinata esposizione generale del canto, destinata a consumarsi in un conversevole echeggiamento dell'altrui commento, per fare rotta decisamente su tre oggetti testuali: l'uno, relativo a un meccanismo strutturale dell'intero canto che non mi pare sia emerso finora alla coscienza critica (e che magari potrà applicarsi ad altri luoghi della *Commedia*, ma di certo *mutatis mutandis*, considerata l'eccezionalità del canto); e due altri limitati a fare il punto — probabilmente necessario ora, dopo tanta elucidazione — da una parte, circa il giudizio dantesco (per bocca del Guinizzelli, beninteso) su un antenato qui discordemente valutato e, d'altra parte, su una variante testuale, non italiana, delle più inquietanti dell'intero poema.

Perché uno scrittore dalla logica ferrea (quale si addice a un solido scolastico) e dal realismo tenace (rispetto ai tempi e a una storia culturale per lui non remota) si lascia andare a un'immagine così sconcertantemente bizzarra quale quella di una schiera di gru che, contrariamente a quanto aveva altrove evocato<sup>4</sup>, si dirige parte verso le assolate terre del Sud e parte verso le diacce lande del Nord? Nozione tanto più arbitraria in quanto, a sostegno della terzina:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife  
volasser parte, e parte inver' l'arene,  
queste del gel, quelle del sole schife (43-5)<sup>5</sup>

non è neanche possibile far ricorso al più fantastico dei bestiari. Si risponderà lapalissianamente che la similitudine è funzionale alla rappresentazione di una circostanza alquanto eccezionale nell'ordito ben preordinato del poema, dal momento che Dante, in questo «orlo», ha dovuto far convivere, assai più determinante che altrove (per esigenze di spazio e obbligo della simmetria

<sup>4</sup> Si ricordi come, in *If* v 47 Dante scriva «facendo in aere di sé lunga riga» a proposito di un'identica similitudine rispettosa del dato etologico (cfr. nota 7). R. Koffler, «The Last Wound: *Purgatorio* xxvi», *Italian Quarterly* 12 (1968): 27-43, part. p. 35, rinvia anche a *If* xiv 28-30 per altra giustapposizione (*foco/neve*). Ma si veda pure *If* vii, specie vv. 22-4, canto degli avari e prodighi in distinte schiere, che ha note coincidenze col canto in esame.

<sup>5</sup> Si cita qui e di seguito giusta l'edizione *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, 4 voll., Milano 1966-67.

escatologica?), due ben distinte schiere di peccatori (dando luogo a un *unicum*): i lussuriosi contro natura, ossia gli omosessuali e sodomiti da un canto <sup>6</sup> e, dall'altro, i lussuriosi contro ragione e misura, vale a dire gli «ermafroditi» (bisessuali o, assai meglio, eterosessuali), colpevoli di quella 'dismisura' che, alla coscienza dell'uomo medievale, ripugnava più di qualsiasi altra colpa, e proprio perché «imbestia» <sup>7</sup>.

Ma c'è da chiedersi se non sia possibile, prendendo le mosse proprio da questo spiccante indizio, scendere un po' di più in profondità, allo scopo d'esplorare un qualche disporsi di meccanismi operativi, anche a carattere distributivo — ossia un'economia binaria e oppositiva da sceverare su base tassonomica —, atti a disvelare un certo livello concettuale o, se si vuole, un modo di pensare e concepire il testo in questa specifica occasione (ma non senza riscontri, e forse non del tutto esili, in altri passi e luoghi del poema). Insomma, trovandosi a maneggiare, in questo canto assai più che altrove, una materia differenziata e discorde quale il duplice tipo di peccatori, la reazione di Dante, a livello di concepimento complessivo del testo e quindi nelle varie fasi della sua formulazione, fino a che punto è stata inglobata (volutamente beninteso, anche per sottese ragioni d'educazione filosofica) entro gli schemi d'una meccanica d'opposizione e di fronteggiamento manicheo quale sistema più aggiustato d'esposizione?

Si è appena detto della doppia schiera di gru; ma solo pochi versi prima, a raffigurare l'un gruppo di penitenti e l'altro proveniente da opposto luogo <sup>8</sup>, Dante aveva dato vita a un'altra lodatissima similitudine:

così per entro loro schiera bruna  
s'ammusa l'una con l'altra formica,  
forse a spiar lor via e lor fortuna. (34-6)

<sup>6</sup> Appare perfino ovvio, anche per quel che concerne il rapporto coi 'maestri', il rinvio a Brunetto Latini (*If* xvi) flagellato dal fuoco nel terzo girone, a causa di una medesima colpa.

<sup>7</sup> Il Crescini, art. cit., p. 183, rinvia opportunamente, in rapporto alla similitudine, alla terzina del canto di Bonagiunta: «Come li augei che vernan lungo il Nilo, | alcuna volta in aere fanno schiera, | poi volan più a fretta e vanno in filo» (*Pg* xxiv 64-6). Lascia perplessi l'affermazione di B. Porcelli, «Il canto xxvi e la poesia del *Purgatorio*», in *Studi sulla «Divina Commedia»*, Bologna 1970, pp. 49-84, secondo cui «nel nostro canto l'innaturalità dell'ipotesi di una doppia direzione presa dalle gru serve a mettere in rilievo le risorse espressive della lingua» (p. 58).

<sup>8</sup> È naturale che un po' tutti i commentatori abbiano posto in rilievo (e tuttavia senza andar oltre la semplice registrazione di fatto) la specificità della

Orbene, qui si annoda un nuovo gruppo oppositivo nell'ambito della metafora: l'incontro muso a muso delle due schiere di formiche lungo un percorso di andata e di ritorno<sup>9</sup>. Non solo: ma questa similitudine è esattamente all'opposto dell'altra, visto che qui il moto è di convergenza, lì era di divergenza. Sicché Dante, nello spazio breve di tredici versi (34-46), esibisce, con scarto immaginifico e figurativo degno del miglior se stesso, un doppio livello di opposizione binaria: l'uno entro l'alveo della singola immagine metaforica; il secondo, di più ampio raggio, di giustapposizione fra l'una similitudine e l'altra. Un 'incontrarsi e dirsi addio', venendo da due punti distanti, avviandosi verso due punti distanti, estremi.

Fanno da contorno a questo asse primario del fronteggiamento alcuni sintagmi d'accompagnamento — e di sottolineatura —, elementi verbali della descrizione che si integrano al piano espressivo del gioco oppositivo, e sempre nel circoscritto spazio dei versi in esame, che poi sono quelli dell'interruzione o cuneo rilevato in prima istanza, se non sbaglio, dal Sapegno<sup>10</sup> (vv. 28-48), ovvero di quella deviazione narrativa che, se funzionalmente consente di definire il quadro espositivo in una più salda e compiuta rappresentazione, ciò nondimeno, a livello di tecnica descrittiva, produce un clima di cattura — quasi un 'orizzonte d'attesa' — dell'attenzione tutt'altro che inconsapevole: «s'io non fossi atteso / ad altra novità ch'apparve allora » (vv. 26-7). Si iscrivono così nel quadro del netto binarismo il verso 29: «venne gente col viso incontro a questa»; lo spezzone del verso 32: «e baciarsi una con una»; l'ovvio verso 46: «l'una gente sen va, l'altra sen vene»<sup>11</sup>;

duplice schiera di penitenti in moto opposto. Basti qui menzionare A. Roncaglia, «Il canto xxvi del *Purgatorio*» (Nuova 'Lectura Dantis'), Roma 1951, p. 10; A. Monteverdi, *Il canto XXVI del Purgatorio* (Lectura Dantis Scaligera), Firenze 1967, pp. 957-90, part. p. 963 e pp. 965-6; G. Toja, «Il canto xxvi del *Purgatorio*», in *Nuove letture dantesche*, vol. v, Firenze 1972, pp. 69-101, part. p. 77.

<sup>9</sup> Si tratta di una delle similitudini notoriamente più elogiate: cfr. Torraca, art. cit., p. 526; Crescini, art. cit., p. 180; Folena, art. cit., p. 491. Circa l'attenzione portata al comportamento delle formiche (quasi un topos), alle comuni menzioni del mondo latino, F. Gabrieli, *Il canto XXVI del «Purgatorio»* (Lectura Dantis Romana), Torino 1963, pp. 7-8, aggiunge quanto annotava il naturalista arabo del IX secolo al-Giahiz.

<sup>10</sup> Cfr. il ben noto commento (Firenze 1976): «La tecnica ad incastro... fa parte dei procedimenti abituali della narrazione dantesca... e non è solo, a suggerirla, bisogno di varietà o gusto del sorprendente, sí soprattutto l'esigenza di tener stretto il legame fra le vicende singole e il fondo strutturale del racconto».

<sup>11</sup> Secondo il Crescini, art. cit., p. 184, con questo verso «siamo ora a quella che mi parrebbe la seconda parte del canto». Ma il problema delle almeno due

e si potrebbe anche aggiungere la contrapposizione, tutt'altro che discara a Dante, fra memoria testamentaria e menzione mitologica:

la nova gente: «Soddoma e Gomorra»;  
e l'altra: «Ne la vacca entra Pasife...» (40-1)

E pochissimi versi dopo si noti ancora, con riferimento al primo e al secondo momento dell'incontro con la doppia schiera di anime: «Io, che due volte avea visto lor grato» (v. 52), nonché, tre versi più sotto, si rilevi la modalità contrastiva (per indicare il tutto) mediante la quale vengono designate le membra del corpo, sintomaticamente definite come «acerbe né mature» (v. 55).

Consentiamoci ora, prima di proseguire nell'escussione degli elementi di sostanza e di forma atti a circoscrivere una modalità operativa che è anche, e soprattutto, un impulso mentale proiettato nei fantasmi latamente metaforici del poetare, una deviazione verso l'organizzazione generale del canto, un canto che più di molti altri sembra costruito a blocchi. C'è tutto l'ampio brano d'apertura, cioè fino al verso 27, che, collegato saldamente al canto precedente, si prospetta come una introduzione articolata in due segmenti. Nel primo, si denota più apertamente che in parecchi altri passi del poema, inoltrandosi in questo settimo cerchio, il dato della corporeità di uno dei tre pellegrini; nel secondo, un'anima penitente avanza la domanda, che incuriosisce tutti, circa questa presenza stupefacente nell'aldilà. Qui l'azione si sospende, a causa dell'eccezionalità di una schiera di peccatori proveniente dall'opposta curva e che quindi ruota controcorrente, a norma del tipo di peccato: è cioè il predetto cuneo, per altro indispensabile a definire la circostanza e la sua atipicità.

Si apre a questo punto (vv. 52 ss.) la seconda sezione di questa prima parte del canto, anch'essa scomponibile in due *branches*: prima, Dante soddisfa la generale curiosità, esplicando il come e il perché della sua corporeità oltremondana («donna è di sopra che m'acquista grazia», v. 59: e direi che più che mai si resta con-

parti del canto (e cfr. ad esempio Gabrieli, art. cit., pp. 12-3) ha datazione antica. Sostiene invece (contro F. Montanari, e cfr. il suo commento, Brescia 1949, *ad loc.*) che «il xxvi canto è invece tra i più saldi legati e logici nei passaggi e nei richiami» A. Vallone, *Studi sulla «Divina Commedia»*, Firenze 1955, p. 96. Giova forse precisare in tale occasione che al tipo di analisi che qui si espone è sotteso un presupposto di unità strutturale nella varietà, ma che non s'intende neanche sfiorare quello dell'unità di poesia (da porsi casomai in rapporto dialettico con l'escussione formalizzata).

vinti che la «donna» sia Beatrice<sup>12</sup>); poi, l'anima interloquente, assorbito lo stupore, spiega l'essere dell'una e dell'altra schiera. E sembrerebbe chiudersi qui la prima parte del canto (siamo al verso 90), disposta dunque palesemente secondo uno schema riasumibile nella formula simmetrica: uno (pari a uno + uno, ossia i due spezzoni del primo tronco) + uno (pari al cuneo) + uno (pari a uno + uno, ossia i due spezzoni del secondo tronco); ovvero  $1^{(2)} + 1 + 1^{(2)}$ .

La seconda parte del canto s'inaugura con segno nominativo, visto che ora l'anima lungamente loquente dice infine chi è, rispondendo al quesito postole a suo tempo (vv. 63-4) da Dante. Ma si badi ancora alla disposizione strutturale: in tre versi Guido Guinizelli presenta se stesso, così come più in là (vv. 112-4) in tre versi Dante gli dirà le ragioni del suo ammirato stupore. Tra queste due fasi del dialogo, che fungono in certo senso da apertura e da chiusura di un colloquio di più marcata connotazione emotiva (ma elegiaca e raccolta, in nome della simpatetica segretezza della comunanza di ragioni poetiche), s'interpongono due spezzoni: quello della meraviglia di un Dante sopraffatto dall'emozione per la presenza di Guido (tre terzine, vv. 97-105), e quello della ripresa del discorso del Guinizelli (due terzine, vv. 106-11), incuriosito (lui anima) dall'emozione estremamente visualizzata di chi gli si dichiara figlio chiamandolo — non senza intenzionate allusioni — «padre».

Si chiude qui — ma al verso 114, ché ci sono i tre versi di risposta di Dante a Guido — la prima sezione della seconda parte del canto; e ancora una volta l'economia distributiva appare perfettamente ordinata e congruamente disposta: in capo e in coda le due terzine, l'una del Guido nominativo, l'altra del Dante responsivo; al centro i due segmenti, prima quello della commozione stupefatta, poi l'altro delle penultime parole di Guido. E si aprono al contempo le altre due fasi, progredienti, di questa seconda parte del canto.

La seconda fase, o sezione, è presa interamente dalla parola di Guido, il quale: *a*) nelle prime due terzine elogia lo spirito, additato, di Arnaldo Daniello; *b*) nelle seconde due terzine proclama il primato della poesia vera contro le fole della fama carpitata (Guittone); *c*) nelle ultime due terzine chiede che s'interceda per lui nel regno dei cieli. E siamo quindi ancora una volta in

<sup>12</sup> Basti qui rinviare al Braccini, art. cit., p. 205, n. 1.

cospetto di un'articolazione estremamente organica sotto il profilo tassonomico, funzionalizzata al massimo rispetto ai contenuti, la cui gradualità è soppesata con cura a norma di un bilanciamento distributivo di chiara evidenza.

La terza e ultima fase di questa seconda parte del canto, infine, è quella arnaldiana. Prima Guido sparisce; poi Dante s'approssima (abbiamo cioè due terzine a carattere spiccatamente descrittivo, d'altronde necessario collante dell'atto narrativo); da ultimo — e prima del verso conclusivo in italiano (ma in un italiano che nella parola in rima, *affina*, è ancora accampato sul suolo occitanico: e cfr. l'altra sola presenza, riflessiva, del verbo in *Pr* xx 137 «s'affina») — l'ampio inserto alloglotto del provenzale Arnaut.

Certo, se ci lasciassimo trascinare da una sorta di delirio distributivo, dovremmo sottolineare in tale circostanza che otto sono i versi in provenzale e otto quelli in italiano (i sette che aprono quest'ultima sezione della seconda parte del canto più quello conclusivo; siamo ai versi 133-48). Ma, così come sono convinto che dietro ogni apparente caos poetico, all'interno di qualsiasi espressione della fantasia creatrice — la più stravagante, licenziosa, eccentrica, scoordinata — si celino un verificabile piano operativo (e mentale) e un'articolata strutturazione funzionale (e nel caso di Dante poi, uomo del Medioevo, non è neanche da dire), piano e struttura che spetta all'esegeta rastrellare documentatamente; in pari modo ritengo che un'analisi tassonomica in tanto possa cogliere dei centri della realizzazione rimontando magari ai progetti, in quanto si arresti (sappia arrestarsi) agli elementi di evidente e oggettiva plausibilità, quelli che il testo inevitabilmente segnala quando è il caso, pur se talora in forme coperte o variamente mascherate. Il che significa anche — va da sé — lasciar cadere i piaceri, surrettizi e alla fine falsificanti, di una caccia alla perfetta geometria in critica letteraria — peggio, geometrizzazione —, i quali, proprio perché estremi, non solo rinnegano le proprie stesse motivazioni di sana ermeneutica, ma ipostatizzano anche i processi poetici, nel loro organico ma libero svariare, e ne deformano l'autenticità di fondo e di forma.

E val forse la pena di ribadire qui la consapevolezza circa i limiti connessi al tipo d'analisi che si va conducendo, intesa palesemente a riconoscere non il 'mondo' della poesia, ma il 'moto' della sua oggettivazione entro meccanismi dati (e, per lo più, riconoscibili, magari partendo da un qualche sintomo,



o 'clic' se si preferisce): e non per mero soddisfacimento descrittivo, sibbene allo scopo di meglio circoscrivere (affiancando altri 'sistemi') tendenze intellettuali e modalità del pensiero, organiche e culturali insieme, che agiscono geneticamente nel processo della creatività, dal momento dell'ideazione fino a quello dell'ultima formalizzazione. Quindi, siffatto tipo di analisi si legittima nell'isolamento di organizzazioni strutturali in quanto sostanza della strutturazione e funzionalità del processo poetico, nonché in quanto presupposto presupponibile di un abito mentale agente tra i fantasmi della parola, non pretendendo di superare la soglia di ciò che gli è proprio.

Ma è tempo di riprendere l'analisi del canto. In tutta la sua prima parte, oltre a quanto si è già segnalato, si notano alcune altre coppie a contrasto; esse tuttavia appaiono piuttosto effetto e portato della formulazione descrittiva, che non come decisa ed esplicita connotazione oppositiva. Più che evidenziarsi, dunque, nei formanti lessicali (ad esempio, «e io facea con l'ombra più rovente | parer la fiamma», vv. 7-8), il modulo traluce, da una parte, dalla giustapposizione (per altro ricorrente in tutto il poema) tra ombre ultramondane e corpo terrestre, e, dall'altra, tra fiamma del sole che «tutto l'occidente | mutava in bianco aspetto di cilestro» (vv. 5-6) e fiamma rovente del fuoco. E si potrebbero anche aggiungere il sintagma: «rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo», v. 18, nonché il passaggio: «questi n'hanno maggior sete | che d'acqua fredda Indo o Etiopo», v. 21<sup>13</sup>. D'altronde, in conclusione di canto e sottendendovi una motivazione morale assente nei luoghi di pura descrizione, Dante raffigura la sparizione di Guido utilizzando una formula di palese marca oppositiva: «disparve per lo foco, | come per l'acqua il pesce andando al fondo», vv. 134-5<sup>14</sup>.

Per quel che concerne la sezione del canto susseguente al cuneo sembra che la modalità oppositiva, così corporosamente emergente in tutta la parte precedente, si stemperi e riduca: probabilmente perché il più è già stato raffigurato, e proprio in funzione di quella spinta essenziantente quale il nucleo della doppia schiera di espianti; ma anche perché, probabilmente, il discorso va sempre più progredendo dalla rappresentazione accesa del do-

<sup>13</sup> Rileva il Vallone, op. cit., p. 93: «Sembra che l'immagine dell'*acqua fredda* vagheggiata dall'assetato *Indo* ed *Etiopo* sia nata per gioco di contrasto».

<sup>14</sup> Cfr. A. Monteverdi, art. cit., p. 985: «Cogliamo questa rapida similitudine, che si giova del contrasto *acqua-fuoco*».

lore verso il posato dialogo, pacato e riverente, tra poeti su cose della poesia. Tuttavia, parrebbe possibile cogliere ancora qualche residuo indizio della polarizzazione oppositiva, che è di certo una proiezione mossa dallo spunto formante della convivente diversità dei due tipi di peccatori, ma che è anche e più di tutto un atto di determinazione nella concezione del testo. Probabilmente nella ben famosa similitudine del montanaro che scende in città ed è sopraffatto dallo stupore:

Non altrimenti stupido si turba  
lo montanaro, e rimirando ammuta,  
quando rozzo e salvatico s'inurba (67-9)

si può leggere una giustapposizione implicita ed *ex silentio*, e cioè quella fra civiltà contadina e civiltà cittadina (con i corollari inducibili di silenzio contro rumore, di verde contro pietre, di ingenuità contro evoluzione e così via). Ma anche fra le due coppie di terzine che si fronteggiano per descrivere l'una e l'altra colpa, quella omosessuale e quella di dismisura eterosessuale, la strutturazione a specchio emerge quale forma più idonea e congrua di oggettivazione (e con menzioni dotte equamente ripartite). Da una parte:

La gente che non vien con noi, offese  
di ciò per che già Cesar, triunfando,  
«Regina» contra sé chiamar s'intese:  
però si parton «Soddoma» gridando,  
rimproverando a sé com' hai udito,  
e aiutun l'arsura vergognando (76-81)

e dall'altra, subito dopo e in uguale spazio metrico:

Nostro peccato fu ermafrodito;  
ma perché non servammo umana legge,  
seguendo come bestie l'appetito,  
in obbrobrio di noi, per noi si legge,  
quando partinci, il nome di colei  
che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge. (82-7)

In tutto il settore che include il dialogo sulla poesia con Guido Guinizzelli non si rilevano ulteriori segni della modalità fin qui escussa, salvo uno, e però abbastanza contundente. A ben pensarvi, Dante avrebbe potuto esporre quel che aveva in animo di dire, magari anche con la stessa *vis* polemica, senza ricorrere a

raffronti così netti da creare un antico imbarazzo nella critica, almeno per quel che concerne Giraldo di Bornelh. E invece, tra i versi 119 e 126, egli istituisce una netta struttura binaria fortemente oppositiva: da una parte Arnaut e, contro di lui, Giraut; ancora da una parte Guido (e la sua scuola implicitamente) e, contro di lui, il solito Guittone: un doppio raffronto sul primato poetico, ma anche uno schema di dialettica elementare che si richiama congruamente al formulario espressivo e concettuale su cui si fonda il canto. E si potrebbe anche menzionare qui lo spezzone di verso provenzale *plor e vau cantan* (v. 142)<sup>15</sup>, che rinvia ad altri passaggi simili del discorso dantesco.

Se, a conclusione di questa ricognizione del canto entro la visuale esegetica messa in atto, volgiamo lo sguardo rapidamente alle macrostrutture del suo formularsi, non appare possibile ignorare una serie di raffronti di chiara marca oppositiva.

Si rilevi, ad esempio, come in tutta la prima parte il carattere della rappresentazione sia d'ordine descrittivo ed esplicativo (i tre pellegrini, la corporeità del protagonista, le due schiere di espianti con la motivazione delle colpe, la forma di pena e così via), mentre la seconda parte ha formulazione eminentemente dialogica, sicché si ha una ben contrassegnata distinzione tra il figurativo prima e il colloquiale poi. Si noti ancora come, dapprima si abbia il tratto dominante del moto (quello dei viandanti al tramonto; quello delle anime con le relative similitudini), mentre dopo prevale il segno della stasi (nel duplice discorso prima di Guido e poi di Arnaut). Si consideri pure come il primo brano includa una consistente nozione di frastuono (il vociare e il grido delle anime), coordinata al moto, mentre il secondo, coordinato alla stasi, si sviluppa all'insegna del sereno discorrere (dolentissimamente concentrato specie nella parola di Arnaut<sup>16</sup>), dello scambio sottovoce tra poeti, nonostante la punta polemica relativa alla fama di Guittone. E si rimarchi, da ultimo, come nella prima sezione la formulazione descrittiva includa quei tratti d'angosciosa tensione così ricorrenti in Dante in siffatte circostanze e d'appenata agitazione, mentre la seconda si dice nel clima di una sostanziale calma meditativa (quale si addice alla qualità degli incontri, Guido, Arnaut, e ai termini del campo

<sup>15</sup> Ritene che il sintagma provenzale echeggi Lanfranco Cigala R. M. Ruggeri, *L'umanesimo cavalleresco italiano*, Roma 1977<sup>2</sup>, pp. 66-82, part. p. 79.

<sup>16</sup> Discorso ben definito come «sommamente pacato» dal Braccini, art. cit., p. 192.

poetico, lo Stil Nuovo), con un passaggio quindi, e una biforcazione, dal drammatico all'elegiaco.

E sia consentito, in conclusione, richiamare ancora una volta l'attenzione<sup>17</sup> sulla specularità esistente fra questo canto e il v dell'*Inferno*, il canto di Francesca cioè, l'uno primo incontro del pellegrino l'altro ultimo, l'uno e l'altro nel campo della lussuria e della dismisura, ambedue nella corrispondenza 'cortese' e con un medesimo richiamo alle «prose di romanzi»<sup>18</sup>.

Parrebbe riscuotere oramai il pacifico consenso la nozione secondo cui Dante, nel collocare Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel fra gli espianti «ermafroditi», non si avvalessse di dirette informazioni, bensì reagisse a un dato letterario, biografizzando una deduzione di origine libresca sulla scorta soprattutto di un testo del primo (*Ah prender lei a forza, ultra su' grato*) e di certi passi, specie della sestina, del secondo, apertamente sensuali e, quindi, anticortesi e smisurati. Sempre che, naturalmente, fortunosi e imprevedibili documenti non abbiano a dimostrare una diversa situazione<sup>19</sup>.

Non del tutto assodata appare, invece, la circostanza che mena il poeta a istituire qui una scala di valori secondo la quale Giraut de Bornelh viene retrocesso rispetto ad Arnaut, soprattutto se ciò è posto in relazione alla graduatoria istituita in merito ai *magnalia* e ai tre gradi della sostanza poetica. E così come, relativamente a Guittone (e nonostante la non troppo coperta allusione dell'appellativo «padre mio», v. 97, e della rima «mar-

<sup>17</sup> Cfr. da ultimo M. Braccini, art. cit., pp. 197-8.

<sup>18</sup> Nonostante qualche dubbio (cfr. Koffler, art. cit., p. 41) o alcune ipotesi divergenti (cfr. M. Picone, «*Vita nuova*» e *tradizione romanza*, Padova 1979, pp. 35-6), non mi pare oramai revocabile in dubbio che qui si alluda alla tradizione narrativa di lingua d'oïl. Sia sufficiente il rinvio a Crescini, art. cit., pp. 192-3, Toja, art. cit., p. 94, Folena, art. cit. p. 501, Braccini, art. cit., pp. 245-8. Ottimi ragguagli bibliografici si leggono in E. Melli, «Dante e Arnaut Daniel», *Filologia romanza* 6 (1959): 423-48, part. pp. 425-8 e «La poesia di Arnaut Daniel e lo 'stil novo' di Dante», *Ateneo Veneto*, Venezia 1965 (numero speciale per il VII Centenario Dantesco), pp. 15-21 dell'estratto. Non si menzionerà mai a sufficienza, d'altronde, il passo del *De vulgari eloquentia* I x 2: «Allegat ergo pro se lingua oïl quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcherrime et quamplures alie ystorie ac doctrine» (ed. P. V. Mengaldo, in D. A., *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli 1979).

<sup>19</sup> Basti qui rinviare a Roncaglia, art. cit., p. 20; Folena, art. cit., p. 497; G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 356.

che : imbarche», vv. 73-5), nessuna contraddizione si deve rilevare, nell'altro caso la dichiarazione:

... e lascia dir li stolti  
che quel di Lemosi credon ch'avanzi (119-20)

ha suscitato non poche perplessità<sup>20</sup>.

Invero, qua e là viene rilevato, fra commenti, *lecturae* e altri scritti, che il doppio parere di Dante rispetto a Giraldo figura in contesti non assimilabili; ma forse proprio su ciò gioverà insistere: e non per difendere ad ogni costo una consequenzialità abbastanza gratuita (giacché mutamenti o diverse gradualità di giudizio, in àmbiti e tempi differenti, sono del tutto plausibili<sup>21</sup>), quanto per cercare di definire più congruamente gli elementi circostanziali.

Quando Dante, nel *De vulgari eloquentia* II ii 8 (e cfr. ancora *Convivio* I i 16), distingue i *magnalia* in un primo livello che è quello dell'*armorum probitas*, corrispondente alla *salus*, in un secondo livello che è quello dell'*amoris accensio*, corrispondente al *delectabile*, e in un terzo della *directio voluntatis*, corrispondente all'*honestum* o *virtus*, in realtà definisce abbastanza inequivocamente degli 'oggetti' del poetare, delle sostanze o contenuti che rappresentano una scala di valori proprio perché — richiamandosi ai tre gradi fin aristotelici della vita vegetativa, dell'animale e della razionale (*salus, venus, virtus*) — effigiano la totalità dell'esperienza terrena e il suo triplice modo primigenio d'articolarsi.

Certo, il discorso dantesco è lì correlato all'atto poetico senza ulteriori rinvii (come voleva la natura del trattato), tanto è vero che, in rapporto a ognuno dei tre gradi, egli nomina, per il mondo occitanico, Bertran de Born, Arnaut Daniel e Giraut de Bornelh (cioè il cantore delle armi, quello dell'amore e quello della probità, il poeta della «rettitudine»); ma è un discorso che concerne

<sup>20</sup> Cfr. L. Pietrobono, *Il canto XXVI del «Purgatorio»*, Firenze 1956, p. 29 (la lettura è del 1920); Toja, art. cit., p. 95; Melli, secondo art. cit., pp. 22-7; Contini, op. cit., p. 357. Per i rapporti più generali fra i due poeti cfr. C. De Lollis, «Quel di Lemosi», ora nel vol. *Scrittori di Francia*, Milano-Napoli 1971, pp. 29-55 (v. pure «Arnaldo e Guittone», in *Scrittori d'Italia*, Milano-Napoli 1968, pp. 3-20); Th. G. Bergin, *A Diversity of Dante*, New Brunswick (N. J.) 1969, pp. 87-111; M. Picone, «Giraut de Bornelh nella prospettiva di Dante», *VR* 39 (1980): 22-43.

<sup>21</sup> E si ricordi almeno il noto «Così ha tolto l'uno all'altro Guido | la gloria de la lingua», *Pg* XI 97-8, a proposito del Cavalcanti, che poi fu, come ricorda il Contini, op. cit., p. 359, «il primo antiguittoniano».

l'atto poetico sul versante della tematica, del significato, anche se è ovvio che la scelta esponenziale tenga conto pure dell'eccellenza dimostrata nel conferire abito idoneo al concetto.

Ma è anche vero che Dante procede per schematizzazioni, dal momento che, così come Bertran de Born non è solo poeta della guerra (sebbene questo tratto lo caratterizzi, come per altro sotto-linea anche la *vida*) ma pure delicato poeta d'amore (e non si può non pensare almeno all'*escodich*, imitato poi dal Petrarca<sup>22</sup>), parimenti Giraut è poeta di vario argomento e il suo ampio canzoniere solo per una parte (e sappiamo d'altronde a quale componimento Dante faccia riferimento, oltre a essere influenzato probabilmente dalla *vida*, dove il trovatore è definito «maestro») si adagia nella definizione dantesca.

Orbene, qui nel canto xxvi, Dante parla esplicitamente, colloquiando con Guido, di coloro che «rime d'amor usar dolci e leggiadre» (v. 99)<sup>23</sup>, cioè di un 'tema' specifico e solo, e non in graduatoria, di cui Guinizzelli è promotore «maximus» per l'Italia<sup>24</sup> e Arnaut principe per la Provenza: ma di un tema che, in tanto reclama il suo primato assoluto, in quanto è calato in una tecnica, in quanto cioè la sua assunzione come dominante si convalida e acquista senso universale perché si dice nella gloria della formalizzazione<sup>25</sup>. Sicché, mentre prima il giudizio di Dante poneva in primo piano gli elementi sostanziali, i contenuti (varii), senza tuttavia preterire i risultati stilistici e l'originalità dell'oggettivazione formale, qui, rivendicando per la seconda volta (ché la prima s'era

<sup>22</sup> Cfr. G. E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, vol. I, Milano 1984, pp. 316-9 (e per Giraut pp. 223-45).

<sup>23</sup> Che l'aggettivazione abbia carattere tecnico, come pure quella cui s'intitola il movimento, è dato ormai acquisito: cfr. da ultimo Contini, op. cit., pp. 353-4.

<sup>24</sup> Cfr. *De vulg. eloq.*, I xv 6. Si cfr. pure I ix 3 e *Vita nuova* xx 3 («saggio»). Tende a sfumare il senso delle espressioni dantesche nei confronti dell'iniziatore della scuola il Mengaldo, op. cit., pp. 73-4 e 123.

<sup>25</sup> «Dante, dunque, lodando le rime del Guinizzelli, non tocca punto della materia o argomento, né dell'ispirazione, né dell'ingegno dello scrittore; ma rimane nel campo, ben più ristretto, della forma poetica», affermava il Torraca, art. cit., p. 532 (il quale subito prima aveva precisato come la terminologia usata per definire la scuola poetica «alluda al suono, ovvero al numero», sia cioè di campo tecnico), ma forse un po' troppo discriminatoriamente. A. Viscardi, voce «Arnaldo Daniello», in *ED*, ricorda come «i giudizi, e diciamo pure la graduatoria espressa nel *D. V. E.*, derivano dalla considerazione del contenuto della poesia..., più che dalla valutazione della realtà vera della poesia». Cfr. pure A. Sacchetto, *Dieci letture dantesche*, Firenze 1960, pp. 163-79 (la lettura specifica è del 1931): «È dunque l'orgoglio della lingua nella risposta di Dante; ma vi si aggiunge l'orgoglio della dottrina» (p. 171).

avuta nel xxiv del *Purgatorio*) il primato del suo cenacolo, procede secondo uno statuto più compatto, ribadendo l'istituzionalità di un Amore «dittatore», ossia di una condizione *per* la poesia che assicura il massimo di verità formale, anzi di una poesia i cui referenti di sostanza sono validi soló a condizione della perizia e dell'acribia esibiti dal costante esercizio della forma e dal sempre rinvigorito modulo espressivo: come voleva, per altro, l'intera tradizione letteraria del Medioevo.

Se non si tiene conto dei distinguo che Dante, come di consueto, compie — più o meno apertamente —, allora la contraddizione risulta insanabile. Come pure diventa insanabile la contraddizione concernente il Notar Giacomo, altrove definito «*praeulgens*»<sup>26</sup> e nel canto di Bonagiunta menzionato in termini decisamente limitativi:

che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo (56-7)

L'assimilazione a Guittone è tutto dire, anche senza voler stare a ricordare né la stagione guittoniana di Dante specie nello scambio con Dante da Maiano (e cioè quel che diventerà un rigetto di sé giovane), né come, ancora ai tempi della *Commedia*, la gran fama dell'aretino dovesse essere vissuta come una minaccia ben insidiosa al primato del nuovo stile. E il Notaro, già sommo esponente della sua scuola e dei suoi tempi, ora, quando entra in gioco uno Stil Novo intoccabile, viene respinto, anche se solo per essere stato al «di qua» della più giovane stagione di poesia. Il «ver» (v. 126), che la vince sull'incompetente foleggiare che viene dai tempi antichi («fer molti antichi di Guittone», v. 124), non è altro che la nuova lezione di Dante e dei suoi, con in cima il precursore bolognese, quella sostanziata da «arte o ragion» (v. 123), un blocco terminologico cioè di precisa evidenza allorché si ricordi come «arte» sia l'elevatezza sublime della forma, ovviamente perché 'formata' («dittata») da una sostanza, e «ragion» (prov. *razo*) sia quella puramente e semplicemente della poesia, vale a dire sostanza in quanto esemplarità della forma.

Certo il Notaro non è trattato male come Giraldo, in un passo in cui è soprattutto quel sostantivo in rima «stolti» a disturbare.

<sup>26</sup> Cfr. *De vulg. eloq.* I xii 8.

Si ricordi tuttavia, da una parte che Dante qui, per la seconda volta a breve distanza e più che altrove, è chiamato a definire il valore (anche storico) e il senso (specie tecnico, ma di un tecnicismo che è sigillo del tutto) della propria scuola, tanto più in cospetto dell'iniziatore di essa; dall'altra, che il passaggio è in un *continuum* del quale il bersaglio autentico è Guittone<sup>27</sup>.

Lasciando da canto il problema non primario della qualità assai poco ermetica del provenzale che Dante mette in bocca ad Arnaut, principe del *trobar clus e car*, che è nozione acquisita e per altro di scarso spessore<sup>28</sup>, quel che interessa è la situazione assai critica, e tuttora aperta, del verso 146.

In verità, l'assetto generale dell'ampio inserto alloglotto può considerarsi sostanzialmente risolto in pressoché tutti i casi: la grammaticalizzazione a norma della bicasuale è stata opportunamente messa da parte; certe correzioni, del tipo *vau* per *vai* (*va*), oramai acquisite; il rifiuto delle due varianti di peso *ior* (*jorn*) a favore di *joi* (v. 144, con riabilitazione della figura etimologica *jausen lo joi* diffusa tra i trovatori) e del tardo *condus* rispetto a *guida* (v. 146) generale. Resta il dolentissimo luogo concernente l'ingente variante di senso *escalina*] *colina* (= caldo, calore) con il corollario delle voci immediatamente precedenti.

Giova qui ricordare che, già fin da tempi remoti, veniva proposto, in merito al sintagma che nella vulgata petrocchiana suona *al som de l'escalina*, la lezione alternativa *ses duel e ses calina* dal Galvani<sup>29</sup>, mentre il Raynouard trascoglieva la variante *sens freich e sens calina*<sup>30</sup>; e giova anche ricordare che, in merito al

<sup>27</sup> Come si consueto: cfr. *De vulg. eloq.* I xiii 1 e II vi 8, nonché *Vita nuova* xxv 5. Scrive il Contini, op. cit., p. 359: «Insomma: l'episodio del primo Guido è, per dir tutto, assai meno una dichiarazione di guinizellismo che, sotto forma di palinodia, una proclamazione antiguittoniana» (e, aggiungerei, chi ne paga in parte il prezzo è Giraut). V. pure la voce di M. Marti, «Guittone d'Arezzo», in *ED*.

<sup>28</sup> Cfr. Monteverdi, art. cit., pp. 987-9. La bibliografia su Dante e Arnaut è assai ricca e spesso s'amplia all'intero rapporto con i trovatori. Basti qui rinviare, oltre agli art. cit. del Melli, alle pp. 64-106 dell'Introduzione di G. Toja alla sua edizione delle *Canzoni* di Arnaut Daniel, Firenze 1960, alla voce «Arnaut Daniel» di A. Viscardi nella *ED* a L. Peirone, *Lingua e stile nella poesia di Dante*, Genova 1967, pp. 59-97 (nonché a più d'uno degli scritti menzionati nelle note precedenti).

<sup>29</sup> G. Galvani, *Osservazioni sulla poesia de' trovatori*, Modena 1829, pp. 458-81, part. p. 474.

<sup>30</sup> F. J. M. Raynouard, «Rétablissement du texte de la *Divina Commedia*, 26<sup>e</sup> chant du Purgatoire», *Journal des Savants*, févr. 1830: 67-78, part. pp. 74-5. È naturale che l'autore del *Lexique roman* citi Berguedà (e Tudela): p. 77.



mantenimento o meno di *al som*, nell'ambito delle scelte menzionate, ha giocato la riduzione del pronome tonico *vos* nella notissima (e attestata in sede di *varia lectio* dantesca) forma atona proclitica *us* (vale a dire *que·us*, ovviamente monosillabico), mentre non s'è mancato di rilevare come, ancora nel testo consegnato dall'edizione Petrocchi, fra *guida* e *al* sia indispensabile leggere una dialefe eccezionale<sup>31</sup>, sebbene questo, a parer mio, sia di gran lunga il più debole degli argomenti ove si pensi al trattamento della figura metrica da parte di Dante, messo ben in luce già da decenni soprattutto dal Casella<sup>32</sup>.

I discorsi sulla variante in oggetto si sono riaperti, con vario livello di argomentazioni, solo in tempi recentissimi e chi ha riappiccato la miccia è stato Martín de Riquer, il quale, nella sua bella edizione del trovatore provenzale di nascita catalana Guillem de Berguedà<sup>33</sup>, sulla base del *calina* che figura nella «*más famosa de las poesías de Berguedà*» (*Quan vei lo temps camjar e refrezir*), si è dichiarato nettamente contro «*esta absurda escalina*»<sup>34</sup>, forma sostantivale che non è registrata né in antico provenzale né in antico italiano.

Nei tre interventi ricordati in apertura di queste pagine, tenendo conto<sup>35</sup> della presa di posizione del Riquer (e resa nota al Petrocchi: cfr. ed., p. 457 in nota), i rispettivi autori hanno riproposto la collocazione a testo della variante *calina*. Ma il testo che ognuno dei tre propone, salvo questa convergenza, è poi ogni volta diverso: il che lascia apertamente intendere quanto difficoltoso, e aperto, sia il luogo critico. Si ha così la proposta di lettura del Folena<sup>36</sup>: *que·us guida al som ses freg e ses calina*, quella del Braccini<sup>37</sup>: *que·us guida al som ses dol e ses calina*, e quella del Perugi<sup>38</sup>: *que vus guida ses dol e ses calina*; ossia una situazione propositiva in cui, pur concordando sulla lezione *calina*, si è poi ogni volta discordi sull'assetto del verso: lì si trascoglie *freg* contro *dol*; altrove si assume *dol* mantenendo

<sup>31</sup> Che fu poi la ragione essenziale a dettare la scelta *condus* da parte di M. Casella («*que vos condus al som de l'escalina*») nella sua edizione, Bologna 1949 (ed. del 1923).

<sup>32</sup> M. Casella, «Studi sul testo della *Divina Commedia*», *SD* 8 2 (1924): 5-85.

<sup>33</sup> Abadía de Pobleat 1971, 2 voll.

<sup>34</sup> Ed. cit., vol. I, pp. 119-21.

<sup>35</sup> Salvo il Braccini, che non fa riferimento all'intervento del Riquer.

<sup>36</sup> Art. cit., p. 507.

<sup>37</sup> Art. cit., p. 228.

<sup>38</sup> Art. cit., pp. 136-7.

*al som* e la conseguente riduzione di *vos* a *us*; altrove ancora si opta per *dol* conservando il pronome tonico, ma espungendo *al som*.

Va da sé che ognuna delle tre proposte si avvale, oltre che di argomentazioni più o meno ampie dei proponenti<sup>39</sup>, di supporti della tradizione manoscritta, per questo verso quanto mai in diffrazione. Tanto si è che, vantare a favore di una scelta o dell'altra coefficienti di maggiore o minore autorità del tràdito, risulta abbastanza surrettizio, trovandoci di fronte a una di quelle situazioni, a livello codicologico, in cui tutto equivale al suo contrario. Il che significa anche che il solo criterio plausibile su cui fondarsi è quello interno dell'*usus*, e non certo danielliano — giacché in questo fraseggio posticcio Arnaut non è davvero se stesso — e neanche folchettiano<sup>40</sup>, ma semplicemente dantesco: di un poeta cioè che, quanto a idioletto, emette segnali di straordinaria potenza e ricorrente assimilabilità.

D'altra parte, la questione dell'assetto del verso nella sua compiutezza dipende direttamente dalla scelta determinante della variante principale (*calina / escalina*), giacché è lì il nodo ecdotico. Orbene, ha ragione, in astratto, il caro amico Riquer a porre nella massima evidenza il *calina* di Guillem de Berguedà segnalando nuovamente ai dantisti; ma il problema non può essere ridotto a una semplicistica assunzione di fatto e deve essere proiettato su sfondi più ampi.

Prima di tutto: anche se la canzone del trovatore catalano (autore specialmente di sirventesi assai legati alla sua storia personale) ebbe una qualche fortuna, come sembra documentare il numero di codici che la trasmettono (che è poi l'argomento del Riquer), quante probabilità ci sono che Dante la conoscesse? E anche se si accetta — e si tratta di un puro piacere dell'ipotesi — che Dante leggesse i trovatori o su un codice affine del Chigiano, come voleva il Bartsch<sup>41</sup>, o sui materiali che ipotizza il Santan-

<sup>39</sup> Il tentativo, esperito dal Perugi, art. cit., pp. 127-32, di utilizzare, come testo suffragante a livello formale, il *planh* di Guillem de Berguedà «Consiros cant e planc e plor» (ed. cit., vol. II, pp. 130-3), non prova in realtà nulla, ché gli elementi isolabili e isolati sono i più banalmente diffusi nella lirica provenzale.

<sup>40</sup> Che Dante, nel passo, utilizzi meno Arnaut Daniel di quanto utilizzi Folquet de Marselha (*Pr IX*) è nozione assodata da tempo. Basti qui il rinvio a N. Zingarelli, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella «Commedia» di Dante*, Bologna 1899<sup>2</sup>, part. pp. 29-39, e, da ultimo, a M. Picone, «Paradiso IX: Dante, Folchetto e la diaspora trobadorica», *MR* 8 (1981-83): 47-89, part. pp. 73-5.

<sup>41</sup> K. Bartsch, «Die von Dante benutzten provenzalischen Quellen», *Jahrbuch der deutschen Dantegesellschaft* 2 (1869): 377-89.

gelo<sup>42</sup> o su un centone accosto a ADIK<sup>43</sup>, quante possibilità ci sono, realisticamente, che il testo di Berguedà, un trovatore decisamente di seconda linea e arealmente periferico, figurasse nel 'libro' dantesco? E quante — se davvero così fosse — che Dante indugiasse proprio su questo testo? Di un Dante, si badi bene, che a stare ai dati documentabili delle sue opere e senza volare per i cieli dell'inducibile, dimostra di avere a mente pochi trovatori e pochi testi: nessuno per di più della generazione più antica e gloriosa (e non miseramente presente nei codici).

Francamente, l'ipotesi che Dante conoscesse il testo di Guillem de Berguedà appare alquanto remota. Ancora di più che egli dovesse ricordarsi di lui a causa di una rima (doppia e non tripla) così poco ardua da essere agevolmente scavalcata ove si fosse accusata crisi lessicale. E non è affatto secondario sottolineare, in merito all'oggettiva difficoltà di un ricupero da una fonte davvero insolita e singolare, che il *calina* del trovatore catalano è, in pratica, un vero e proprio *hapax* della lirica<sup>44</sup>. Sicché Dante, non solo avrebbe fatto ricorso a un trovatore secondario e alquanto appartato, in rapporto al quale è altamente problematico sostenere che lo conoscesse; non solo avrebbe dovuto ricordarsene come se la sua canzone fosse (per il suo gusto e quello dei suoi tempi, non per il nostro) un esempio mirabolante di canto d'amore (il che è lontanissimo dal vero); ma, in più, sarebbe andato a scegliere un termine praticamente inedito in provenzale: proprio lui che, in questi otto timidi versetti occitanici (lunarmente distanti dal suo latino e dalla sua lingua di sì), si muove con la circospezione tipica di chi si prova in una scrittura d'acatto (Folquet, Arnaut). A questo punto la supposizione di un ricupero di *calina* sul fondamento del testo berguedaniano appare quantomeno problematica e l'indizio testuale ampiamente reversibile<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> S. Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania 1959<sup>2</sup>, pp. 53-73.

<sup>43</sup> Si veda la voce «Oc» (con ampia bibliografia) di P. V. Mengaldo in *ED*. Osserva con lodevole prudenza il Mengaldo che «in linea di massima si può affermare, con riserva per gli eventuali risultati di supplementi d'indagine, che il complesso degli accertati influssi testuali non eccede di molto il quadro delle menzioni di trovatori esplicitamente fornite da Dante» (p. 113): affermazione che si attaglia perfettamente alle considerazioni che qui si vanno esponendo circa Guillem de Berguedà.

<sup>44</sup> L'altra sola menzione (e cfr. Raynouard, *Lexique roman*, I/II, 291) è dalla *Chanson de la Croisade Albigeoise* (ed. E. Martin-Chabot, 3 voll., Paris 1960-61), nella parte di cui è autore Guilhem de Tudela, fra il 1210 e il 1214.

<sup>45</sup> Induzioni codicologiche, anche d'ordine paleografico, circa il rapporto fra le due varianti non sono affatto probatorie, con tonfo nell'utopia. L'unico modesto

Occorre a questo punto porre in evidenza un fattore che, ricordato solo fuggelvolmente da due dei tre recenti sostenitori della lezione *calina* (in nota e come difficoltà trascurabile)<sup>46</sup>, acquista invece, una volta esposte le considerazioni appena compiute, un peso se non determinante (visto che il luogo testuale non consente d'attingere sicurezze), almeno degno di seria considerazione. E intendo riferirmi qui a un criterio tutt'altro che inconsistente della filologia testuale, in ambito di operazioni interne dell'*examinatio*, applicabile in forme quant'altre mai sostanziose quando si è in cospetto di scrittori non di mediocre o infima levatura, ma di alta, altissima in questo caso, statura creativa. Va quindi posto in massima evidenza che, nell'*usus scribendi* dantesco, il termine «scala», in senso proprio e quale traslato dell'ascesa, è ricorrente: e in alcuni passi in modi inequivocabilmente convergenti col passo in questione. Va ricordato in primo luogo il verso di *Pg XIII 1*: «noi eravamo al sommo della scala», in cui lo stilema appare addirittura determinante; ma si veda pure *Pg XXI 21*, *Pr XXVI 111*: anzi, si veda direttamente la voce «scala» dell'*Enciclopedia dantesca*<sup>47</sup>, con i nutriti esempi del lemma, in senso proprio e nel senso figurato che il tormentato verso riproporrebbe.

Escluso dunque un ricorso al criterio interno della *lectio difficilior*, qui non invocabile dato che nessuna delle due lezioni è banalizzazione dell'altra, e lasciata da parte anche la considerazione circa la «originalità e autonomia di creazione linguistica»<sup>48</sup> — discorso verissimo per innumeri luoghi danteschi (e anche in più d'un caso di questo stesso canto) —, da valere come argomento di supporto in seconda istanza e non come momento determinante della valutazione ecdotica, i termini del problema circa la variante da porre a testo sembrano tuttora apertissimi e il vulgato *escalina* tutt'altro che definitivamente liquidato.

Tuttavia, ove proprio si voglia difendere la variante *calina*, partendo dalla presunzione: *a*) che Dante conoscesse il testo di Berguedà; *b*) che ne fosse rimasto grandemente colpito quale esemplare d'alta fattura della *canso*; *c*) che gli si fosse scolpito

dato cui attenersi è che i copisti, non comprendendo, hanno pasticciato anche a livello alto della ramificazione.

<sup>46</sup> Cfr. Folena, art. cit., p. 505, n. 24; Perugi, art. cit., p. 133, n. 1.

<sup>47</sup> A firma di A. Niccoli. Dante usa anche il diminutivo 'scaletta' in *Pg XXI 48*. In quanto a 'scalina' nel XVII sec., cfr. Tommaseo-Bellini, s.v.

<sup>48</sup> Petrocchi, ed. cit., p. 458.

nella memoria non un termine (*calina*), ma l'intero sintagma e meglio l'intero verso, allora la soluzione meno arrischiata par essere quella di assumere a testo *ses freg e ses calina*. Si tratta della variante più direttamente corrispondente alla presunta fonte (Berguedà scrive: «tant ai de joi per freich ni per calina»), sebbene sia diversissima la realtà contestuale fra ciò che espone il trovatore e ciò che Dante esprime. Realtà contestuale ugualmente distante e remota nel caso di un ricorso d'*usus* dantesco, vale a dire la locuzione «in caldo e 'n gelo» di *If* III 87, in cui sono i semplici e grezzi formanti nominali a richiamarsi, purché decontestualizzati.

Ma va pure ricordato, in questo caso, che mentre *dol* è più consistentemente rappresentato nel tràdito (sempre entro i limiti di quel che ciò può valere in un caso consimile) e non dà luogo a una dittologia qui abbastanza banale e irrelata, *freg* è variante del tutto isolata, pur se prodotta da un codice (La) di «vetustà accertatissima»<sup>49</sup>. E non può non suscitare ampie dubbiezze che la lezione selezionata risulti da un solo testimonio contro tutti, si configuri come la più ovvia e piatta, e sia, infine, niente affatto perspicua sotto il profilo dell'*usus*.

GIUSEPPE E. SANSONE  
*Università di Roma La Sapienza*

<sup>49</sup> Petrocchi, ed. cit., vol. I, p. 342. È noto d'altronde che «La posizione di La nell'albero è tra le più difficili», nonostante che vi abbia un «posto molto importante» (ibidem, pp. 340 e 344).

\* Lettura tenuta nella Casa di Dante in Roma il 1° dicembre 1985.