

ROBERTA CAVAZZUTI

Il cammino di Dante fra i poeti del Purgatorio.
Purgatorio, canti XXIII (vv.70-133); XXIV
(vv.1-99); XXVI (vv.130-148); XXVII (vv.1-142)

ROBERTA CAVAZZUTI

Il cammino di Dante fra i poeti del Purgatorio.
Purgatorio, canti XXIII (vv.70-133); XXIV (vv.1-99);
XXVI (vv.130-148); XXVII (vv.1-142)

Tra i frammenti della Divina Commedia, tesoro delle carte custodite nell'Archivio di Stato di Modena, è di particolare rilievo quello attribuito alla mano di Francesco di Ser Nardo da Barberino (attivo come scriptor a Firenze nella prima metà del Trecento): esso riporta versi dei canti XXIII (vv.70-133), XXIV (vv.1-99), XXVI (vv.130-148) del Purgatorio dantesco e, per intero, il canto XXVII, mentre del XXVIII compare solo la rubrica. Questi canti, nell'ultima parte della Seconda Cantica, ci conducono tutti entro il "secondo regno/ dove l'umano spirito si purga/ e di salire al ciel diventa degno" (Pg. I, vv. 4-6), acque migliori per la navicella dell'ingegno di Dante che finalmente si lascia alle spalle il mare crudele dell'Inferno. E dall'Inferno Dante auctor differenzia il Purgatorio sotto aspetti formali e sostanziali, strutturali e spirituali che dobbiamo dare per conosciuti non essendo questa, ovviamente, la sede per illustrarli. Ma su due elementi peculiari della Seconda Cantica che riguardano da vicino i canti trascritti nel nostro frammento vorrei soffermarmi: 1) la congenialità, vorrei dire l'armonia e l'accordo tra il viator e il secondo regno che egli percorre; 2) il recupero del tempo.

Ho detto congenialità e armonia; infatti è questo per più motivi il regno proprio di Dante pellegrino: le anime che egli incontra all'Inferno sono religiosamente troppo più basse di lui (salvo il loro apprezzamento umano che, come sappiamo, Dante non manca di provare e manifestare, e che dà luogo ai canti più belli e struggenti dell'Inferno, quelli indimenticabili), sono anime di dannati, incorsi nell'ira di Dio senza più possibilità di godere della Sua misericordia, senza speranza di riconciliazione. E verso di loro il viandante che "libertà va cercando" (Pg. I, v. 71) dal peccato si pone, si deve porre, come giudice e punitore, mentre le anime del regno paradisiaco sono al contrario troppo più alte del pellegrino, sono anime sante di beati e da loro Dante attende carità, luce intellettuale e morale ed è, e non può che essere, in atteggiamento reverente e subordinato. Nel Purgatorio, invece, il viator è penitente fra i penitenti, è tra i suoi pari, lì dovrà tornare, lì vede se stesso peccatore ma avviato alla salvezza proprio come le anime che incontra le quali "pentendo e perdonando" (Pg. V, v. 55) si sono riconciliate con Dio, perciò sono state salvate. E con loro Dante agens condivide il ricordo-rimorso del passato con il peso delle sue colpe e la fatica

dell'espiazione, ma condivide anche la speranza, altro elemento di forte differenziazione del Purgatorio rispetto agli altri due regni: qui non c'è né eternità della pena né eternità della beatitudine. Questo è il regno della speranza, sentimento per eccellenza umano: negata ai dannati: "Lasciate ogni speranza..." (If. III, v. 9) e per opposta ragione ai beati.

Recupero del tempo, dunque, che non è però solo recupero della temporalità e del paesaggio terrestre con le sue bellezze e le sue grandi aperture, ma anche, da parte di Dante viator recupero del proprio passato, che è il grande tema, il filo conduttore, dei nostri canti: canti particolarmente significativi, ricchi di interesse etico, letterario, antropologico e in senso più lato culturale. Essi appartengono tutti all'ultimo percorso purgatoriale di Dante personaggio, espiente fra gli espianti e come tale impegnato in un severo iter penitenziale che esige da parte sua l'esame critico, la revisione impietosa, alla luce di colei "il cui bell'occhio tutto vede" (If. X, v. 131)- cioè di Beatrice cui ora egli si sta sempre più avvicinando- della propria vita giovanile. Si tratta, come è stato affermato,¹ di un'autoanalisi palinodica per la quale tutta la sua vita passata è da Dante per così dire portata dentro, assunta, inserita in un cammino che ha un telos ben preciso: una meta di compimento e di felicità. E le tappe di quel cammino- che qui nella salita ardua della montagna del Purgatorio avviene nel modo più simile, quasi mimetico, a un cammino che si compie nel mondo umano e terreno- sono segnate proprio dai molti amici, tutti appartenenti al mondo dell'arte (si è parlato della presenza, in questa cantica, della intelligenza fiorentina duecentesca), e dai molti ricordi che essi adducono con sé. Sono tappe che rappresentano, ciascuna, "luoghi da lasciare, errori da superare, o anche conquiste da mantenere"²: Dante deve infatti lasciarsi alle spalle quanto di quel passato non può essere portato al cielo, quanto è di ostacolo alla purificazione del cuore, alla "conversione" dal peccato alla salvezza. Balza così in primo piano, sulla scena, la storia personale dell'autore, la sua vicenda umana che coincide con quella letteraria con un dove e un quando precisi: la Firenze di fine Duecento della sua giovinezza, con la sua atmosfera fervida, con i sodalizi artistico amicali, primo fra tutti lo Stilnuovo, con le battaglie letterarie e politiche, ma anche con le intemperanze giovanili, i travimenti, gli amori, l'arte, la poesia. Ecco: l'arte e la poesia.

L'arte, intesa come suprema conquista, e ricchezza collettiva dell'umanità, è tema dominante del Purgatorio e, entro l'ottica tutta

¹ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p.15.

² DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Volume secondo, *Purgatorio*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1994, p.666.

purgatoriale di distacco e di riorientamento, di revisione e di riappropriazione, essa è considerata come aspirazione, oggetto di desiderio in sé non peccaminoso, anzi “intrinsecamente degno, ma legato alla terra”³ e come tale soggetto al divenire, alla imperfezione e limitatezza dell’*hic et nunc*, allo scorrere del tempo: per questo ha bisogno di essere riorientata ad superiora, di essere resa libera e finalmente lontana dalle contingenze terrene. Tutte le sfaccettature della ricerca artistica sono rappresentate e trovano accoglimento ed espressione in questa Seconda Cantica: musica, arti plastiche e figurative, e soprattutto la poesia. Ed è proprio la poesia quella esplorata più a fondo, quella poesia toccata già, nei versi proemiali al “secondo regno”, dalla generale aura di rinascita e rigenerazione che caratterizza il Purgatorio: “Ma qui la morta poesì resurga” (Pg I, v. 7); e alla poesia Dante auctor assegna nel Purgatorio un ruolo centrale perché, come afferma ancora Teodolinda Barolini, “questa è la cantica in cui persino i poeti devono dare un nuovo ordine alle loro priorità.”⁴ Nel riesame critico che Dante compie di tutto il proprio passato in un’ottica- va ribadito- non romanticamente nostalgica ma severamente e soffertamente penitenziale, egli guarda costantemente al proprio passato di poeta e lo fa o attraverso lo strumento dell’autocitazione o mettendo in scena incontri con coloro che gli furono di poesia Maestri. Gli episodi della Commedia che contengono un’autocitazione (due nel Purgatorio, una nel Paradiso) sono tutti legati a incontri con amici e più in generale si può affermare che reminiscenze e discussioni poetiche sono “associate a incontri personali o a reminiscenze biografiche” così che, “momenti letterari e circostanze concrete della vita del poeta confluiscono in un quadro carico di significati profondi in uno schema altamente significativo”⁵: come gli incontri personali e amicali rispecchiano la storia concreta e biograficamente ricostruibile di Dante, personaggio e persona storica, così le autocitazioni e il dialogo con poeti e maestri riflettono la sua storia poetica in un intreccio strettissimo. Ecco perché sono questi, vergati dalla mano del nostro scriptor, i canti più direttamente e riccamente autobiografici dell’intero poema, anche se, si deve sottolineare, questo duplice nesso autocitazione/autobiografia, vita/poesia, con i suoi recuperi multipli e le sue palinodie, comincia già all’inizio della Cantica, quasi a darle il la. Infatti, a partire dall’Antipurgatorio, tra la “nova gente” (Pg.II,v.58) appena sbarcata dall’angelo nocchiero sulla spiaggia del Purgatorio il pellegrino, anch’egli non esperto del luogo, riconosce l’amico musico Casella: ed è qui (Pg. II,v.112) che Dante pone la prima autocitazione: Amor che ne la mente mi ragiona (canzone che apre il III libro del Convivio); e successivamente, sempre nell’ Antipurgatorio (Pg.

³ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p.22.

⁴ *Ibidem*

⁵ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...*,cit. p.23

IV), il viator ritrova l'amico liutaio Belacqua (ancora la musica), mentre nel girone dei superbi (Pg. XI) incontra il miniatore Oderisi, e il dialogo tra i due è al centro del canto undicesimo, canto che costituisce quasi una summa e per così dire una minieniclopedia dell'arte figurativa e della letteratura del Duecento, dal momento che Dante vi cita, tra i poeti, i due Guido (Guinizzelli e Cavalcanti) e in modo criptico se stesso, e, tra i pittori, Cimabue e Giotto, oltre al suddetto Oderisi e al di lui rivale, il miniatore Franco bolognese.

Nel legame inscindibile tra vita e poesia che caratterizzò la vita tutta di Dante Alighieri non stupisce che la sezione del Purgatorio che comprende i canti dal XXIII al XXVII costituisca un vero e proprio cammino fra i poeti; e con i poeti a lui vicini e lontani, grandi e meno grandi, pagani e cristiani, antichi e moderni, Dante pellegrino dialoga intensamente: da Stazio (canti XXI e XXII) a Forese Donati (canti XXIII e XXIV), da Bonagiunta Orbicciani- e qui (Pg. XXIV, v.51) Dante colloca la seconda autocitazione: Donne che avete, (Vita nuova cap. 19)- a Guido Guinizzelli e ad Arnaldo Daniello (canto XXVI), mentre sono ancora le parole, quelle estreme, di un poeta, il poeta per eccellenza, Virgilio, a proclamare il discepolo ormai signore di se stesso e a dichiarare così concluso il proprio compito (canto XXVII, vv.127-142). A Dante, finalmente nel Paradiso terrestre, non resta ora che attendere Beatrice, ma prima del suo avvento compare un'altra misteriosa creatura femminile, Matelda, immagine della primavera e dell'innocenza, dipinta secondo modi e stilemi stilnovistici (dunque, ancora la poesia, ancora lo Stilnuovo), colei che illustra il "luogo eletto/ a l'umana natura per suo nido" (Pg. XXVIII, vv.77-78; di questo canto nella preziosa carta attribuita al nostro scriptor, abbiamo solo la rubrica.). Tuttavia, proprio nello splendore dell'Eden Dante dovrà affrontare il più doloroso atto di espiazione che ancora lo attende prima di essere degno di salire al cielo. E sarà proprio Beatrice, la donna amata e cantata in giovinezza, che lo costringerà a pentirsi, con dolore e vergogna, della propria vita giovanile, del proprio passato in cui "la diritta via era smarrita" (If. I, v.3). Non senza significato nei canti cosiddetti di Beatrice (Pg. XXX e XXXI) ritorna a piene mani, sia pur in questo caso dissimulata, l'autocitazione della Vita nuova con rimandi precisi ai singoli episodi e la ripresa letterale del titolo stesso (Pg. XXX, v.115). Ancora una volta ci troviamo dunque dinanzi il nodo di autobiografia e autocitazione.

Ma con questi canti (Pg. XXIX-XXXIII) siamo già fuori dal frammento che costituisce il nostro "tesoro di carte". Entro questo, invece, mi propongo ora di far emergere i temi che ho indicato come costitutivi dell'ultimo percorso purgatoriale attraverso un rapido excursus e una lettura per campioni di versi esemplari.

DENTRO I CANTI

Canto XXIII. L'episodio dell'incontro tra Dante e l'amico carissimo Forese Donati, che abbraccia buona parte dei canti XXIII e XXIV, è aperto dalla realistica raffigurazione dei golosi il cui corpo è macerato e fiaccato dal potere sovranaturale della giustizia di Dio a sottolineare la debolezza della carne, cui ci richiama anche il campo semantico della terzina ai vv.22-24; e, più avanti, quello costituito da vocaboli come: magrezza, squama, conquiso, cangiata labbia, scabbia, scolora, pelle, carne, sfoglia (cfr. Pg. XXIII, vv.39-58). La schiera di anime orribilmente magre, i cui visi sono ridotti a teschi con gli occhi così affossati nelle orbite che appaiono quasi castoni vuoti di anelli- come suggerisce l'agghiacciante verso 31: "Parean l'occhiaie anella senza gemme"- raggiunge i tre poeti (Dante, Virgilio e Stazio); fra le anime che la compongono una si volge a Dante con un grido di gioia e lo interpella (ibidem, v. 40). Ci troviamo qui dinanzi allo schema tipico e topico degli incontri purgatoriali di Dante pellegrino con gli amici di un tempo: un moto iniziale di affetto, cui segue, tardivo, il riconoscimento; la manifestazione del desiderio reciproco di stare insieme il più possibile e di sapere l'uno dell'altro, la concitazione e quasi l'ingorgo di domande scambievoli e infine la ripresa, per quanto è consentito dalle leggi divine, delle consuetudini di un tempo, ancora care ad entrambi. La critica ha concordemente riconosciuto nell'incontro tra Dante e Forese analogie con quello, nella Prima Cantica (If. XV, vv. 22-124), dell'agens con Brunetto Latini: anche là il grido di Brunetto, come qui quello di Forese; anche nell'incontro infernale l'aspetto sfigurato del dannato, analogamente a quello di Forese, rende i due personaggi in un primo tempo irriconoscibili; in entrambi gli episodi sia il dannato sia l'espiente manifestano il timore che Dante disdegni di fermarsi a parlare con loro; e ancora simile è l'atmosfera di forte pathos, simili la drammaticità e la forza dei ricordi e degli affetti come, allo stesso modo, è struggente il dolore che l'agens prova là per la pena del Maestro, qui per quella dell'amico; infine, tanto Forese che Brunetto si allontanano in fretta sottraendosi alle parole e al desiderio di Dante. A lui Forese e Brunetto sono legati da familiarità, affetto, consuetudine, amore per la cultura e la letteratura: due persone care, vissute nello stesso scorcio di secolo e nella stessa città, rappresentano l'uno e l'altro un tempo della vita di Dante verso cui perdura forte in lui il legame affettivo; ma è un tempo che il viator espiente ha ormai superato e distaccato da sé: ecco perché lo scrittore sottolinea l' irriconoscibilità da parte dell'agens dei due personaggi. Da essi Dante come personaggio e come autore "sembra volersi ugualmente distaccare; non sul piano della

amicizia, immutata anche verso il dannato, ma su quello della poesia”⁶ che in lui ha preso strade assai diverse da quella condivisa a suo tempo con l’amico, così come differenti sono state le sue scelte culturali, ben lontane da quelle del Maestro e dal suo umanesimo tutto inscritto in un’ottica mondana. Ma a questo punto è lecito domandarsi chi è Forese, perché Dante gli concede tanto spazio (resta in scena infatti per ben due canti), e che cosa egli, nella sua veste di poeta, lo delega a rappresentare.

Forese Donati che, forse un po’ più vecchio dell’amico, muore nel 1296, è certo il più oscuro tra i poeti con cui dialoga il pellegrino in questo scorcio purgatoriale, ma anche il più vicino alla vita di Dante, e certo il più partecipe della sua biografia; dunque un amico, ma non un amico qualsiasi: egli infatti porta con sé il tempo fiorentino popolato di figure femminili e maschili, animato da dibattiti e temi letterari e civili e soprattutto porta con sé i ricordi di una giovinezza comune. Ma per sgombrare il campo da ogni indulgere romantico sulla dolcezza delle memorie giovanili e amicali, occorre tenere ben presente che Forese rappresenta qui per Dante soprattutto il ricordo di uno smarrimento, di un traviamiento; perciò nell’incontro si sottolinea, inestricabile, l’intreccio tra diletto e “doglia” (Pg. XXIII, v.56), l’antitesi tra il dolce ritrovarsi e l’ amaro condolarsi e Dante deve riconoscere, mortificato, che “il memorar presente” (Pg. XXIII, v.117) della loro vita passata e di come essi erano allora non può che risultare “grave” (ibidem) a entrambi. Forese costituisce dunque il ricordo di una caduta morale e poetica insieme, verificatasi dopo la morte di Beatrice e a seguito di essa.

Avviciniamoci ora maggiormente al testo. Dante evoca il dolore da lui provato quando visitò la spoglia di Forese, dolore (doglia è qui parola chiave) non inferiore a quello che prova ora (cfr. Pg. XXIII, vv. 55-57) vedendolo così macerato e sfigurato dalla pena che lo tormenta; e nel discorso, denso di emozione, intessuto fra due amici che si ritrovano dopo tanto tempo, colpisce il dettato familiare, quasi ripetibile identico ai giorni nostri, che consta di parole di uso quotidiano, interruzioni, riprese, sottolineature, vocativi, con l’insistita ripetizione di verbi di dire (ibidem, vv. 52, 58, 60) spesso in poliptoto. In questo dialogo spiccano due domande: una di Forese a Dante (vv.52-54); l’altra di Dante a Forese (vv.76-84). Consideriamo prima quest’ultima; Dante domanda con stupore come mai Forese, avendo ritardato il pentimento quasi alla fine della vita, si trovi già nella penultima cornice e non nell’Antipurgatorio a scontare quel protratto indugio a pentirsi. Per indicare il momento della morte di Forese, al v. 77 Dante impiega l’espressione: “dì/ nel qual mutasti mondo a miglior

⁶ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, *Purgatorio*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, cit.... p.667

vita”: sottolineato dalla allitterazione della m che lo precede, il vocabolo vita ci richiama il verso iniziale del poema (If. I, v. 1) in cui la vita si identifica nella “selva oscura” “dove il sol tace” (ibidem, v. 60), ma richiama anche quella vita dissipata che Beatrice gli rimprovererà nel Paradiso terrestre e che al v.118 il pellegrino, dopo averne affermato il peso del ricordo, racconta di avere abbandonato grazie all’aiuto di Virgilio: “di quella vita mi volse costui” (e qui è l’allitterazione della v a rimarcare quel mutamento). Leggiamo ora i versi 83-84; dice Dante all’amico: “Io ti credea trovar là giù di sotto,/dove tempo per tempo si ristora”; vale la pena soffermarsi sul v. 84 la cui massima, pur direttamente riferita all’ Antipurgatorio, finisce col glossare l’ intero “secondo regno”. Come infatti osserva la studiosa cui tanto attingo per questo mio saggio, Teodolinda Barolini,

“Il tempo è l’ essenziale merce di scambio nel Purgatorio, l’unico vero ‘occhio per occhio’ che Dio esige. (...) il tempo speso a peccare in un emisfero deve essere ripagato nell’altro, e se la terra è il luogo dove «vassene il tempo e l’uom non se ne avvede» (Pg. IV, v. 9) il purgatorio è il luogo dove «tempo per tempo si ristora». ⁷ (...) il tempo è reintegrato perché con esso noi possiamo reintegrare noi stessi”. ⁸

E il Purgatorio dantesco è il luogo in cui ciò ci viene concesso. In questo regno infatti il viaggio verso la sommità del monte è anche se non soprattutto viaggio a ritroso nel tempo verso il luogo delle origini, verso quel Paradiso terrestre che diventa la nuova meta per l’uomo che dal peccato ne fu cacciato. Il Purgatorio, dunque, “è il luogo in cui viene concessa la possibilità, invano cercata sulla terra, di disfare ciò che è stato fatto”⁹; e l’episodio di Forese è emblematico di ciò. Ma questo incontro purgatoriale fra i due amici presuppone, per essere compreso, un antefatto che altro non è che il documento della dissipata giovinezza vissuta in perfetta sintonia da entrambi: e questo documento è la Tenzone comico-realistica di ascendenza provenzale che i due composero scambiandosi sei sonetti (tre dell’uno e tre dell’altro, databili posteriormente al 1290), infarciti, secondo quei canoni stilistici, di grevi espressioni di improprio e di scherno e di doppi sensi osceni. Nei sonetti rivoltigli da Dante Forese è dipinto come marito che trascura la moglie, come ladro spinto al furto per soddisfare la propria golosità (egli infatti è qui posto da Dante auctor a spiare nella cornice dei golosi), come scioperato e sfregiato di incerta paternità, mentre la moglie Nella è definita “malfatata” cioè disgraziata- in quanto donna sessualmente insoddisfatta dal marito, inadempiente dei suoi obblighi coniugali- che la madre rimpiange di non aver fatto sposare ad altro

⁷ Pg. XXIII, v. 84

⁸ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p. 48-49

⁹ Ivi, p.49

e ben migliore partito. Se andiamo a vedere ora la risposta che Forese fornisce alla domanda rivoltagli da Dante (cfr. i versi 76-84 e in particolare i versi 83-84 da cui siamo partiti) è davvero difficile non parlare di palinodia, come del resto tutti i critici hanno fatto: infatti ai vv. 85-92 Forese risponde di trovarsi così in alto nel monte della purificazione, nonostante la sua morte recente e il pentimento tardivo, grazie al pianto “dirotto” (v.87) della moglie Nella e alle incessanti preghiere da lei rivolte a Dio in suffragio dell’anima del marito. Dal canto suo Dante, alla domanda di Forese che gli chiedeva conto del suo trovarsi lì, in Purgatorio, da vivo e desiderava sapere chi fossero le due anime che lo accompagnavano (cfr. vv. 52-54), ai vv.118-133 risponde di trovarsi nel mondo dei morti grazie all’intervento salvatore di Virgilio che lo trasse fuori dalla selva della sua vita peccaminosa, quella vita che appunto aveva condiviso in giovinezza con l’amico. Come si vede le due risposte confluiscono, convergenti, in una medesima prospettiva di redenzione e di salvezza allontanando da sé e ripudiando qualcosa che è ancora “grave” a entrambi ricordare; e altrettanto evidente è che dai due testi danteschi, la Tenzzone e il Purgatorio, emergono due Forese contrastanti: in entrambi i testi egli è goloso, ma al ritratto degradato della Tenzzone si contrappone, antitetico, quello purgatoriale di marito e fratello affettuoso- ricorderà infatti non solo la moglie ma anche la sorella Piccarda (Pg. XXIV, vv.13-15) che Dante pone in Paradiso (cfr. Pd. III.)- sdegnato contro la corruzione di Firenze e delle sue sfacciate donne e inflessibile accusatore del fratello malvagio, Corso (Pg. XXIV, v.82), acerrimo nemico di Dante. Dal canto suo Nella, ben diversamente che nella Tenzzone, è qui pia moglie, devota al marito e alla sua memoria, “unica tra le vedove della Commedia a ricordare il marito”¹⁰, instancabile nel pregare per lui; infatti Forese la chiama prima: “Nella mia” (Pg. XXIII, v. 87), dove il nome proprio congiunto al possessivo posposto conferisce all’espressione una intensa connotazione affettiva, poi la definisce “la vedovella mia, che molto amai” (Pg. XXIII, v. 92); e qui non deve sfuggire il valore del passato remoto che è la spia stilistica della palinodia: un vero “risarcimento per tanta diffamazione”, come ebbe icasticamente a osservare Gianfranco Contini.¹¹ Ma la palinodia si riferisce non tanto alle accuse singole, obbedienti- non si deve dimenticarlo- alle convenzioni del genere comico giocoso o realistico, ma alla vita dissipata che i due condussero in comune (cfr. Pg. XXIII, vv.115-118) e a quel tipo di letteratura che quella vita presupponeva o rifletteva: per questo Dante condanna, compiendo una vera retractatio, un gusto di scrivere per gioco di cose basse, un gioco letterario

¹⁰ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, *Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1988, p.388.

¹¹ GIANFRANCO CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in *Varianti e altra linguistica*, Una raccolta di saggi(1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, p. 351.

in cui ci si divertiva a imbastire tenzoni di quel genere e la sua condanna è rivolta sia contro gli artefici che contro i fruitori di quella letteratura, contro “la bassa voglia” (If. XXX, v. 148) di udire e fare udire “simigliante piato” (If. XXX, v. 147). Lo scrittore del sudiciume, oggi diremmo trash, si compiace di quello che è stato definito da Contini “virtuosismo rovesciato”, il “virtuosismo dell’ingiuria, della pornografia e della coprolalia”¹²: (virtuosismo rovesciato che si contrappone al “virtuosismo diritto”¹³ delle Rime Petrose pur da Dante ripudiate anch’esse). La palinodia intende dunque offrire riparazione alla bassezza morale, al degrado etico, alla consuetudine di rapporti volgari da cui si era generata la Tenzone giovanile, pur fatta salva la sua letterarietà. Dante ripudia perciò un’esperienza che erigeva a principio il poetare su ciò che è vile, la Tenzone come genere letterario e insieme come riflesso e espressione di un certo modo di vivere. E il fatto che egli ricordi all’amico che fu Virgilio- un poeta e che poeta!- a indicargli la nuova via che lo condurrà a Beatrice (cfr. If. X, vv.130-132) è un modo per ribadire che l’itinerario arduo della salvezza non è divisibile dall’ itinerario alto della poesia. Come sempre nel Dante della Commedia un giudizio morale non può che essere un giudizio sulla poesia e un giudizio sulla poesia è anche un giudizio morale: ecco perché ogni poeta che l’agens incontra fra gli espianti segna un momento ora superato e già alle spalle della storia dell’anima di Dante uomo e poeta.

Ancora un’osservazione prima di lasciare questo canto XXIII. Forese è tra i golosi qui come nella Tenzone perché fu goloso, ma fu goloso perché come il Dante della Tenzone abbracciava una prospettiva monca, tutta e solo terrena: la stessa della poesia comica o burlesca, giocosa o realistica che dir si voglia. Forese dunque è stato nell’itinerario umano poetico morale e cristiano di Dante un momento certo necessario, ma altrettanto certamente da superare, di più, da disconoscere, segnato come fu dalla adesione a valori solo terreni in campo etico e a una poesia limitata e volgare in campo estetico. E vale sottolineare una volta di più per meglio comprendere il senso profondo dell’episodio che, proprio per quanto osservato finora, insieme con Forese sono chiamate al giudizio insieme questa scelta di vita, inscritta in tale monca e insufficiente prospettiva, e la poesia che se ne generava: limitata e triviale, gravida di bassezze e licenziosità, fondata sulla poetica del sudiciume. Detto altrimenti per il Dante espiente che va “salendo e rigirando la montagna/che drizza..” (Pg.XXIII, vv.125-126) le storture dei peccati, il peccato letterario è il segno verbale di un altro peccato che riguarda un costume di vita: quel rapporto in terra tra i due amici attestato dai sei sonetti ingiuriosi fu di fatto non solo uno scrivere ma un vivere, un

¹² Ivi, p.352.

¹³ *Ibidem*.

traviamento confessato e pianto dal pellegrino davanti a Beatrice (Pg. XXXI, vv.34-36): durante quella vera e propria requisitoria condotta impietosamente (cfr. Pg. XXX, vv.73-81;103-145/Pg. XXXI, vv.1-6; 10-12; 22-30; 37-63; 67-69) dalla “donna della salute”¹⁴, amata in terra, cantata nella Vita nuova e promossa a santa (cfr. If. II) nella Commedia, emerge tutto quello che qui è solo adombrato. Ma di quale traviamento si tratta? “Le presenti cose/ col falso lor piacer volser miei passi” (Pg. XXXI, vv.34-35): con queste parole, incalzato da Beatrice, Dante confessa il proprio traviamento su cui molto si è scritto e si è argomentato. L’ipotesi più accreditata è che si tratti di un traviamento di natura filosofico- religiosa per il quale egli, compiendo un peccato di superbia intellettuale, abbia presunto di poter comprendere con le sole forze della ragione e dell’intelletto quello che l’uomo nella sua limitatezza e imperfezione non può conoscere, come severamente lo ammonisce Virgilio all’inizio del cammino di espiazione: “...chè, se potuto aveste veder tutto, / mestier non era parturir Maria” (Pg. III, vv. 38-39); ma qui, nei canti di Forese, il traviamento ha una forte componente morale, ha un fondamento morale-politico attinto direttamente all’esperienza biografica, alla vita vissuta da Dante giovane.

Naturalmente quando Dante incontra il suo passato, e qui come abbiamo visto lo incontra, inevitabilmente incontra Firenze e in lui sempre il ricordo di Firenze non è disgiungibile dal doloroso pensiero della decadenza morale della sua città; perciò se Forese rappresenta il tempo fiorentino, Firenze non è e non può essere il semplice sfondo di imprese giovanili gioiose e dissipate, ma ora è anche e soprattutto il bersaglio delle censure morali di Dante ormai exsul immeritus. Allo stesso modo in cui Brunetto Latini aveva raffigurato Dante come unico, isolato, esempio di moralità in una Firenze corrotta (cfr. If. XV, vv. 61-78), “dolce fico” cui “si disconvien fruttare” (ibidem,v.66) “tra li lazzi sorbi” (ibidem,v.65) e Ciaccio aveva parlato di due soli fiorentini onesti, peraltro non ascoltati dai concittadini, e tra i due certamente Dante poneva se stesso (cfr. If. VI, v.73.), così Nella è una isolata eccezione al femminile alla scostumatezza imperante, esempio luminoso e modesto di una virtù solitaria. Nella e Beatrice, e in seguito Piccarda (cfr. Pg. XXIV, vv.13-15) e Gentucca (cfr. Pg. XXIV,v.37) sono donne che indicano la via della liberazione dal male e accelerano il processo di salvezza, creature femminili che costituiscono il compimento, la figura impleta della donna angelo stilnovistica, umbra futurorum, se vogliamo usare il linguaggio figurale. Le sciagure annunciate alle “sfacciate donne fiorentine” (Pg. XXIII, v. 101), evidentemente non proporzionate alla colpa di semplice impudicizia, hanno lo stesso tono apocalittico delle epistole inviate da Dante in occasione della discesa in Italia di Arrigo VII (tra cui

¹⁴ DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, cap. III.

quella “agli scelleratissimi fiorentini” rei di non voler accogliere l’Imperatore). E il senso di quelle disgrazie vaticinate come castigo divino è che il male morale sbocca nel male politico, anzi i due mali sono di fatto uno solo, a punire il quale Dio interverrà presto nella corrotta Firenze al cui decadimento del costume Dante stesso- e il penitente non lo dimentica mai- aveva partecipato con gli amici di allora e con l’amico per eccellenza: e quel punto peccaminoso di partenza è continuamente richiamato nel dialogo con Forese e nel “grave” “memorar presente” di cui esso è intriso.

Canto XXIV. Il canto XXIV è il secondo canto di Forese, personaggio che reca con sé e in sé il tema letterario e il tema civile, ma anche, in stretta connessione, il grande tema di Firenze; e non a caso Dante gli concede lo spazio di due canti, cosa che avviene di rado e solo per personaggi di grande rilievo (es. Stazio nel Purgatorio, Cacciaguida nel Paradiso). E’ questo un canto ricco e articolato, affollato di motivi e di personaggi sui quali tutti, motivi e personaggi, uno solo si accampa centrale: il tema letterario, affidato all’incontro, organizzato a incastro (con una struttura a intarsio analoga a quella di Inferno X), di Dante con Bonagiunta Orbicciani e al dialogo tra i due: grande dialogo doppio, prima con Bonagiunta poi ancora con Forese che chiude il cerchio dei ricordi. Forese infatti è, nei due canti, il costante riferimento da cui il “dialogo parte e ritorna, perché lui è Firenze, ed ogni cosa che a Firenze è riferita”¹⁵. E ancora legata a Firenze è la domanda che Dante gli pone su sua sorella Piccarda, altra donna santa evocata dopo Nella (Pg. XXIII, v.87) e Beatrice (Pg. XXIII,v.128), esempio fulgido di femminilità che con la “vedovella” di Forese e con Gentucca (Pg. XXIV,v37)- la giovane donna di Lucca il cui conforto Bonagiunta preannuncia a Dante alludendo al periodo doloroso dell’esilio che attende fra non molto tempo il pellegrino- completa le tre donne benedette di Inferno II. Non è senza significato il fatto che solo qui il pellegrino indica Beatrice come telos e termine del proprio viaggio senza ricorrere, more solito, a una perifrasi, ma nominandola esplicitamente. E questo non si spiega solo o tanto con il dato che Forese conosce la donna amata dall’amico, ma piuttosto si pone in relazione con l’autocitazione dantesca, che segue pochi versi dopo, di Donne ch’avete (Pg,XXIV,v.51) il cui significato ora esamineremo; così che se la caduta di Dante uomo e poeta ha un nome, quello di Forese, anche la salvezza ha un nome: quello di Beatrice.¹⁶ Dunque nei due canti contigui sono evocate due conversioni, una di natura morale: da “quella vita” con Forese alla “nuova vita” con Beatrice; l’altra, strettamente connessa alla prima, dallo stile decaduto della Tenzone

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, *Purgatorio*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, ... cit. p. 694.

¹⁶ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...*cit.,p.55.

al nuovo stile delle rime “della loda” inaugurato dalla canzone *Donne ch’avete*, reinterpretazione geniale, apice e superamento dello Stilnuovo. Come afferma Umberto Bosco,¹⁷ la vera palinodia sta nella rievocazione letteraria, quella dello Stilnuovo, vita e poesia, contrapposta alla rievocazione, nel canto XXIII, della traviata vita giovanile, della caduta e del gusto letterario che ne era il correlativo poetico: “nella stessa giovinezza, nella stessa Firenze di allora, insieme col veleno, l’antidoto. Accanto alla Tenzone la Vita nuova e le rime stilnovistiche.”¹⁸ Al fallo di natura poetica e morale rappresentato da Forese viene contrapposto il trionfo etico dell’amore virtù (che a differenza dell’amore passione sa fare a meno di ogni ricompensa), e il trionfo poetico delle “nove rime” inaugurate da *Donne ch’avete*. Il traviamiento morale dantesco “ricordato nel canto XXIII è in ultima istanza visto nella prospettiva della conquista formulata nel canto XXIV”¹⁹ e la conquista è segnata dalla canzone contenuta nel capitolo XIX della Vita nuova e qui citata, “punto d’ arrivo della ricerca di una modalità purgatoriale per la lirica d’amore pura...”²⁰. Ed è questa non a caso l’ultima autocitazione del Purgatorio.

Tuttavia se persone e ambienti di Firenze, come abbiamo detto, restano affidati a Forese, il motivo letterario sine dubio dominante nel canto e pure esso inscrivibile nei ricordi, ricordo anch’esso, è appannaggio di Bonagiunta Orbicciani, poeta di Lucca, appartenente alla corrente poetica dei cosiddetti *guittoniani* o altrimenti definiti *siculo-toscani*.

Dunque al poeta Forese subentra ora un altro poeta che, come vedremo, Dante nel suo percorso letterario si lascia parimenti alle spalle. Tutti i poeti a lui precedenti, infatti, sono ormai per il Dante del Purgatorio dei sorpassati: egli archivia tutti gli altri esperimenti poetici, compresi i propri, anteriori alla *Commedia* e tra essi il più importante, lo Stilnuovo, lo recupera ma ripensandolo, rivisitandolo e reinterpretandolo; e finalmente all’interno di quella modalità stilistica egli rivendica a sé un ruolo di innovatore assoluto.

Osserviamo ora come si articola l’episodio che ci interessa. Bonagiunta, che si mostra ansioso di parlare con Dante gli domanda se egli si trovi davvero dinanzi all’inventore della nuova forma di poesia iniziata con i versi della canzone *Donne ch’avete* (Pg. XXIV, vv.49-51). Naturalmente la domanda del poeta di Lucca, che ha appena formulato la profezia di una femminile presenza consolatrice del prossimo esilio di Dante, non ricerca la conferma della identità dell’interlocutore, ma mira piuttosto a condurre il discorso

¹⁷DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, *Purgatorio...* cit. p.391.

¹⁸*Ibidem*

¹⁹ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p.49

²⁰ *Ivi*, pp.49-50.

sulla poesia, passione comune nonché punto di incontro, e di dissenso, per entrambi. La domanda riguarda dunque la personale storia poetica di Dante evocata tramite il richiamo a un suo componimento preciso; vale la pena sottolineare che le parole di Bonagiunta riecheggiano puntualmente quelle con cui Dante nella Vita nuova presenta e introduce la canzone innovativa qui citata: “cominciando” (Pg. XXIV, v.50); “cominciare” (Vita nuova, XVIII, 9); “cominciai” (Vita nuova, XIX,1; 3), “cominciamento”, “comincia” (Vita nuova, XIX,3); “nove rime” (Pg. XXIV,v.50) “matera nuova e più nobile che la passata” (Vita nuova, XVII, 1).

Ma nella risposta che dà a Bonagiunta, Dante minimizza la portata innovativa della propria poesia affermando di limitarsi a comporre sotto la dettatura di Amore (Pg. XXIV, vv.52-54): non c'è dubbio tuttavia che dal punto di vista strutturale la risposta di Dante costituisca una sorta di trait d'union tra la domanda e l'esclamazione di Bonagiunta alla quale offre anche, per così dire, una sorta di assist. Bonagiunta dichiara infatti di aver ora compreso l' inferiorità della vecchia poesia, da lui stesso praticata e difesa, rispetto alla nuova che definisce, e la definizione è divenuta canonica, “dolce stil novo” (Pg. XXIV, v.57); ed ecco che Dante Alighieri per bocca di Bonagiunta Orbicciani tratteggia la storia della lirica in volgare, la lirica italiana, attraverso i nomi dei suoi principali esponenti . A questo punto si pongono al lettore due distinte questioni: 1) perché Dante scelga tra i tanti poeti che avevano scritto in volgare proprio Bonagiunta da Lucca; 2) quale spartiacque segni nel panorama della lirica duecentesca la canzone dantesca *Donne ch'avete*, quali il suo valore, il suo significato.

Alla prima questione si può rispondere che il poeta di Lucca rappresenta quella poesia d'amore, toscana e non toscana, che Dante si è lasciato consapevolmente alle spalle oltrepassandola. Inoltre, nella sua funzione di importatore della lirica siciliana in Toscana nonché di seguace di Guittone d'Arezzo, Bonagiunta agli occhi di Dante poteva riassumere nella sua poesia le tre scuole che di fatto nomina, attraverso i nomi dei loro più illustri esponenti, al v.56: modalità poetiche rimaste tutte indietro, separate da una barriera invalicabile- “il nodo” del v. 55-, rispetto alle dantesche “nove rime” riconosciute come tali al v. 50. Non si deve dimenticare poi che in un famoso sonetto (“Voi, ch'avete mutata la mainera”) Bonagiunta aveva rimproverato a Guido Guinizzelli “la rivoluzione stilistica”²¹ da lui operata sul modo di fare poesia d'amore (e nel sonetto allude esplicitamente alla canzone guinizzelliana *Al cor gentil*), riconoscendolo così, di fatto, come l'iniziatore dello Stilnuovo. Tuttavia, come afferma Gianfranco Contini, il ruolo di Bonagiunta non fu solo di antagonista, di poeta avverso al nuovo stile, alla mutata maniera della lirica

²¹ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p.89.

d'amore, ma egli costituì anche un ponte fra due modi e due parti, aperto, o almeno non del tutto chiuso, alla novità dello Stilnuovo²². Ecco perché da lui Dante si fa riconoscere innovatore e a lui assegna il compito di definire il suo stile. Ma non si limita a fargli riconoscere la superiorità della nuova "mainera" rispetto a quelle precedenti, ma, anche, gli fa ammettere la comprensione, solo ora, della differenza profonda, del "nodo", una sorta di barriera/frontiera, che separa i poeti precedenti dallo Stilnuovo dantesco.

Quanto alla seconda questione, cioè al significato della canzone oggetto dell'autocitazione dantesca, è evidente a tutti, a cominciare dal suo autore, che essa segna un momento decisivo nel libello giovanile dantesco. I versi che con una complessa elaborazione seguirono a un incipit frutto, di contro, di ispirazione immediata (cfr. Vita nuova, capp. XVIII e XIX), segnano irreversibilmente per Dante, amante e poeta, un mutato modo di amare e conseguentemente un mutato modo di poetare. Da quel momento in cui la sua "lingua parlò quasi come per se stessa mossa" (Vita nuova, XIX, 2) Dante rinuncia a ogni compenso, a ogni segno, per quanto rarefatto, di corresponsione da parte dell'amata Beatrice; rinuncia a parlare di sé, ad analizzare i propri stati d'animo e a enfatizzare i propri sentimenti; rifiuta di indulgere a forme di autocommiserazione e a pensieri di morte decidendo invece di parlare direttamente di lei, di Beatrice. E per farlo sceglierà come mediatrici e al tempo stesso interlocutrici donne che abbiano "intelletto d'amore" (Vita nuova, XIX, 3), che comprendano l'amore per averlo conosciuto e provato e non siano, dunque, "pure femmine" (Vita nuova, XIX, 1-2). Dialoghi con l'amata, richieste di pietà e corresponsione, sfoghi e risposte appartenenti alla tradizione della lirica aulica di ascendenza provenzale vengono ora recisamente rifiutati dal poeta-amante; e sul versante dell'amore tragico la fenomenologia pessimistica dell'amore di matrice cavalcantiana, pure praticata da Dante sul modello autorevole dell'amico, è parimenti ripudiata come se il Dante delle "nove rime", dello "stilo della loda" si autoprecludesse tutto quanto gli veniva offerto dalla tradizione e dai maestri. L'intera topica amorosa, con i suoi canoni, è sostituita nella nuova poesia dantesca dalla spiritualizzazione del sentimento, dalla sua interiorizzazione assoluta per la quale esso vive in una dimensione tutta introspettiva, in un'autoreferenzialità perseguita e raggiunta con il porre il supremo desiderio non più in un evento fuori controllo, in quanto dipendente da volontà altrui o da eventi contingenti (come il saluto, certo beatificante se concesso ma devastante se negato), ma in una beatitudine che, come ragiona Dante "non mi puote venire meno" (Vita nuova, XVIII, 5), perché nessuno gliela può togliere. Dunque la nuova intangibile beatitudine risiede per il Dante di Donne ch'avete "in quelle

²² cfr. *ivi*, p.86.

parole che lodano la donna mia” (ibidem, 6-7) cioè nella poesia; e conseguentemente egli si propone, nel momento della svolta esistenziale e poetica del libello giovanile, “di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima” (Vita nuova, XVIII, 9), cioè di contemplare la bellezza e le doti di lei e di lodarle, con la consapevolezza che ciò importa uno slancio verso l’alto, verso il Bene; con la consapevolezza che questo è non amore- passione, ma amore-virtù che, come tale, non reca dolore. Non è chi non veda che intraprendere questa strada equivale per Dante a ripudiare il modo di amare e di poetare dell’amico Guido Cavalcanti, il distacco dal quale si sta verificando, all’altezza della Vita nuova, anche per altre più fonde divergenze.

Ma la scoperta di Dante di un nuovo modo lirico non significa né che egli si ponga qui come padre dello Stilnuovo-lo è Guido Guinizzelli, come egli riconosce di lì a poco (cfr. Pg. XXVI)- né che la sua adesione allo Stilnuovo inizi con quella canzone: si tratta in realtà della novità personale conseguita da Dante in ambito stilnovistico, anche se Bonagiunta la intende come propria della intera nuova scuola rispetto a tutte le poetiche precedenti. E poiché Bonagiunta è Dante ciò significa che è Dante stesso che attribuisce il carattere di novità all’intero sodalizio: per il Dante purgatoriale la novità è apportata da lui ma è comune a tutti i suoi amici; c’è un nuovo stile, opera di nuovi poeti, al quale i vecchi poeti nominati da Bonagiunta non possono aspirare; e all’interno del nuovo stile c’è uno stile veramente nuovo, tipico solo e inconfondibilmente di Dante che lo inaugura con le nuove rime. In Donne ch’avete, che pare preludere, suggerendola, alla morte prossima di Beatrice, ella è già “speranza de’ beati” (v.28): nel Paradiso, preannunciato indubitabilmente dall’ultimo capitolo della Vita nuova (cfr. Vita nuova, XLII), Beatrice è certamente la teologia ma anche, figura impleta, l’Amore “posto sotto le grandi ali di Dio”²³ (cfr. If. II, v. 72: “Amor mi mosse, che mi fa parlare”). Ed ecco nel poema dantesco il recupero e la reinterpretazione dello Stilnuovo (a partire dal canto V dell’Inferno): “solo questo nuovo amore è degno d’essere celebrato dal poeta sulla via della sua salvezza”²⁴. In conclusione, dalla genesi della canzone come è delineata nella Vita nuova appare chiaro che “il trionfo stilistico può darsi soltanto entro il contesto di una conquista concettuale”²⁵ ed etica. E non a caso Dante in questi due canti costruisce un tributo a Donne ch’avete per affermare e far comprendere a tutti come questa canzone costituisca il massimo traguardo da lui raggiunto nella lirica. E Bonagiunta “evoca la canzone quale contrassegno di identità poetica

²³ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, *Purgatorio*... cit. p.394.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior*...cit. p.45.

(...)²⁶: nel definirla col sintagma «nove rime» cioè “nella funzione di testo inaugurale... Bonagiunta ricapitola la Vita nuova; nella funzione di modello a cui commisurare altri modi di far poesia... ricapitola il De vulgari eloquentia”²⁷.

Ed ecco la solenne, celeberrima definizione della nuova poesia: “I’ mi son un che, quando/Amor mi spira, noto, e a quel modo/ch’e’ ditta dentro vo significando” (Pg. XXIV, vv.52-54). Quanto sono concrete e storicamente fondate le affermazioni di Bonagiunta tanto sono immersi in un vuoto storico i principi di poetica enunciati da Dante ai versi ora citati: unici protagonisti il poeta e Amore; da queste parole la poesia viene fondata sull’ interno rapporto dello scrivano con il dettatore: essa si genera non da occasioni esterne né, tanto meno, da convenzioni letterarie. Ma l’ espressione al solito non è da intendersi romanticamente: certo, la poesia aderisce al nascere e al fluire interno del sentimento e ne è fedele espressione; certo, l’ ispirazione sentimentale è necessaria, ma non si tratta dell’ effondersi romantico di un sentimento personale e squisitamente soggettivo:

“...l’amore di cui qui si parla è infatti una realtà oggettiva che trascende l’ uomo (come il Dio dettatore della Scrittura), e l’ umile scrivano proprio in quanto si fa fedele trascrittore, mette da parte la propria individualità, per riflettere quella verità superiore. Che così Dante la intenda appare del resto là dove egli usa la stessa immagine per la Commedia, definendone l’ argomento: «quella materia ond’io son fatto scriba» (Pd. X, v.27)²⁸.

La figura di scrivano e dettatore presuppone il riferimento ineludibile alla Scrittura ma anche a un testo attribuito a Ricardo di San Vittore (XII secolo) o a uno sconosciuto Ivo appartenente alla cerchia di San Bernardo. La straordinaria intuizione documentata nel capitolo XIX della Vita nuova e lì proclamata con tono ispirato resta di fatto a fondare anche la poetica del poema e viene enunciata come credo poetico nel canto XXIV del Purgatorio: “entrambi i testi presentano Donne ch’ avete come derivante da un rapporto divinamente ispirato ed esclusivo tra il poeta e una autorità superiore”²⁹; e se nella Vita nuova egli è scriba, cioè scrivano sotto dettatura di Amore, nella Commedia chi detta è, sì, Amore, ma quel particolare sublime Amore “che move il sole e l’ altre stelle” (Pd. XXXIII, v.145), che guida e muove tutto l’ universo. Ma questo Amore altri non è che Dio e Dante nella Commedia si proclama appunto scriba dei.

²⁶ Ivi, p.47.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, *Purgatorio*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI,... cit. p.726

²⁹ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit., p. 46.

In questa dettagliata analisi abbiamo dato conto, fra l'altro, del perché di quell'aggettivo "novo" con cui Bonagiunta qualifica lo stile dantesco; vediamo ora il senso da attribuire all'altro aggettivo, "dolce", che impiega il medesimo Bonagiunta. Dolce per Dante designa la poesia d'amore (cfr. Pg. XXVI, vv. 97-99 e 112) e il campo semantico della dolcezza è evocato anche in Pg. II a proposito del musico Casella che intona la canzone che apre il III libro del Convivio: "Amor che nella mente mi ragiona"(Pg. II,v.1129; lo stile dolce, che si addice alla poesia d'amore è teorizzato nella terza canzone del Convivio, " Le dolci rime", 1-14. Dolce è poi definizione tecnica per indicare il tessuto fonico timbrico del nuovo stile relativamente "al suono de lo dittato" (Convivio, IV, 2) cui si contrappone l'aggettivo "aspro" che indica una diversa modalità stilistica, peraltro sperimentata da Dante nelle rime cosiddette petrose (cfr. Così nel mio parlar voglio esser aspro" e utilizzato poi nel pluristilismo della Commedia ("S'io avessi le rime aspre e chioce", If. XXXII, v.1). Le caratteristiche dello stile dolce possono riassumersi così: costruzione sintattica non contorta (perplexa) né aggrovigliata, elemento caratterizzante dello stile di Guittone; a livello lessicale impiego di vocaboli non troppo raffinati né troppo usuali e immediati, con la predilezione per parole piane, né tronche né sdruciole, evitando la z e il ricorso a muta + liquida; parimenti da fuggire i nessi consonantici aspri r, rz, rr str e da evitare il ricorso a rime equivoche nonché il ripetersi troppo frequente dello stesso suono in rima.

Quando Bonagiunta tace, finalmente appagato nel suo desiderio antico, e riprende la sua corsa, il focus ora si appunta nuovamente su Forese che invece rimane e ritaglia ancora un poco di tempo sottraendolo a quello dell'espiazione: resta infatti ancora qualcosa che i due amici devono dirsi prima di separarsi. E lo scambio di battute che ne segue, tanto bello quanto struggente: "Quando fia ch'io ti riveggia?" (Pg. XXIV, v.75) «Non so», rispuos'io lui, «quant'io mi viva..." (ibidem, v.76), rivela in Dante, accanto a un desiderio di concludere la sua storia terrena, lo scoramento di chi non trova più in sé la forza di resistere alla corruzione dilagante, al male che lo assedia da ogni parte (cfr. ibidem, vv.77-81). E ovviamente è questo lo stato d'animo dell'auctor al tempo della scrittura- trascorso già più di un decennio da che aveva lasciato Firenze- e non quello dell'agens al tempo in cui è collocato il viaggio con i suoi incontri e visioni (1300). E la risposta di Forese, come spesso quando si parla di Firenze e peraltro come già accaduto nel canto precedente a proposito delle "sfacciate donne fiorentine" (Pg. XXIII,v.101), assume i toni e la veste della profezia (cfr. Pg. XXIII, vv.106-111) in virtù della quale, con un procedimento consueto nella Commedia, un fatto di cronaca contemporanea acquisisce la valenza di un evento soprannaturale. Qui la profezia è post eventum riguarda cioè un futuro già accaduto: la morte violenta e tragica, non priva di bagliori luciferini

(secondo i moduli della tradizione narrativa popolare), del fratello di Forese, Corso Donati, il peggior nemico di Dante Alighieri. E come è stato osservato “Si direbbe che Dante operi lui stesso la punizione...”³⁰ (cfr. Pg. XXIV, vv.85-87); tuttavia Dante che si sofferma a contemplare il castigo crudele e feroce del suo nemico:“...è soddisfatto nel suo bisogno di giustizia, ma non consolato. Per maggiore punizione ... né qui né altrove fa il nome di Corso”³¹.

Ma a questo punto l'esigenza dell'espiazione e l'imperativo di non perdere il tempo che “è caro/in questo regno” (Pg. XXIV, vv.91-92; cfr. anche Pg. III, v.78), obbligano Forese a lasciare l'amico, che rimane a seguirlo con gli occhi finché gli è possibile; scomparsa infine la sua figura, risuona lungamente nella memoria di Dante l'eco delle parole da lui rivoltegli. E il complesso, toccante episodio trova la sua conclusione.

Canto XXVI. Dal girone dei golosi il pellegrino passa ora a quello dei lussuriosi ma il mutare del peccato non comporta l'interruzione dell'appassionato dialogo che, a partire dal canto ventitreesimo, egli intrattiene sulla poesia, discutendone con i poeti che riconosce come sodali o come maestri, quelli che comunque hanno inciso significativamente sulla sua storia di poeta e di uomo.

Nel canto dei lussuriosi ardono in sete e in fuoco coloro che peccarono per amore, con contrappasso tanto evidente (il fuoco che li fece bruciare di passione amorosa in vita è la loro pena) quanto lo era la bufera “che mai non resta” (If. V, v.31) nel girone infernale dei “peccator carnali”. E al tema strutturale del peccato di lussuria, di cui qui si sottolinea la bestialità (“non servammo umana legge,/ seguendo come bestie l'appetito;”Pg. XXVI, vv.83-84; cfr. Rime 49/CVI v.143: “...chiamando amore appetito di fera”³²) , là la sottomissione della ragione al talento (If. V, v.39), è dedicata la prima parte del canto. Ma seguendo il nostro filo rosso e anche il nostro scriptor noi ci soffermeremo invece sulla seconda parte in cui avviene l'incontro dell'agens con ben due poeti, entrambi di rilevante statura. D'altra parte questa cornice del “secondo regno” parrebbe abitata solo da poeti, quasi Dante volesse ribadire che peccato di lussuria e letteratura d'amore sono strettamente legati (come appare con evidenza anche nel canto quinto dell'Inferno , canto a cui questo per molti aspetti si riallaccia): infatti è quella poesia che per Dante è inseparabile e inscindibile dalla vita (come, lo abbiamo visto, egli aveva denunciato e riconosciuto con contrizione a

³⁰ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, *Purgatorio...* cit. p.389.

³¹ *Ibidem*

³² *Vita nuova. Rime* a cura di DOMENICO DE ROBERTIS e GIANFRANCO CONTINI Milano-Napoli Ricciardi editore 1995, *Doglia mi reca ne lo core ardire* p.462-470.

proposito della Tenzione con Forese Donati)³³, che ha condotto qui Guido Guinizelli e Arnaldo Daniello a espiare il loro fuoco amoroso nel fuoco purgatorio. E al lettore non sfugge certamente la ragione per la quale Dante ha scelto, tra i tanti, di incontrare proprio loro e non altri. Infatti, esaltando come maestri i due poeti che furono esponenti dei due diversi stili della poesia d'amore praticati da Dante prima della *Commedia*, rispettivamente lo Stilnuovo delle Rime e della Vita nuova e il trobar clus delle Petrose, Dante esalta in realtà tutta la poesia volgare, quindi il volgare come lingua di alta letteratura; e non certo a caso in canti peraltro vicini a questo (cfr. Pg. XXI e XXII), lo scrittore aveva specularmente e intenzionalmente celebrato la grandezza della poesia classica attraverso un'altra coppia di poeti: Virgilio e Stazio. In tal modo egli realizza il disegno di porre accanto alla poesia classica con pari dignità quella in volgare; e a conferma di ciò sta il perfetto parallelismo tra l' incontro con Virgilio di Stazio per cui l'Eneide fu "mamma" e "nutrice" (Pg. XXI, vv.97-98) e quello di Dante con Guinizelli gratificato anch'egli dell' appellativo genitoriale "padre" (Pg. XXVI, v.97), su cui tra poco ci soffermeremo. Inoltre, altra simmetria, entrambi gli incontri sono segnati da manifestazioni di intenso affetto, venerazione e riconoscenza; e in entrambi i discepoli parlano di poesia col loro maestro.

Accostiamoci dunque al testo osservandolo più da vicino. In un clima di intensa aspettativa si colloca l'intervento improvviso del primo spirito (Pg. XXVI, vv. 16-18) che, sfoggiando uno stile sostenuto e raffinato, chiede a Dante notizia della straordinaria condizione (vivo e dotato di corpo) con cui visita il mondo dei morti (ibidem, vv.21-24); dopo avergli risposto, anche Dante domanda all'anima , che ancora non si è rivelata, " chi siete voi, e chi è quella turba/ che se ne va di retro a' vostri terghi" (ibidem vv.65-66); ma solo al verso 91, in un protratto effetto di suspense, il lettore verrà a conoscere l'identità del penitente che aveva dapprima chiesto e poi spiegato; ed è un nome importante quello che risuona in incipit, ritardato dall'annuncio prolettico del verso precedente: "Farotti ben di me volere scemo:/ son Guido Guinizelli..." (ibidem, vv.91-92). Non appena lo ode il pellegrino è preso da un desiderio violento, che solo il muro di fuoco ha il potere di trattenere, di correre ad abbracciare colui a cui immediatamente Dante riconosce qui, non solo, come osserva Contini³⁴, il ruolo di precursore dello Stilnuovo, ma, attraverso l' appellativo "padre" (Pg. XXVI, v.97) posto in enjambement col possessivo "mio" (è interessante notare che il medesimo vocabolo era stato usato da Guinizelli nei confronti di Guittone d'Arezzo), ne afferma la paternità culturale e letteraria (come, pur tra i

³³ Cfr . *ivi*, p.5-11.

³⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura ... origini...* cit. p.151

dannati nel sabbione infernale, Dante non ha esitato a celebrare “la cara e buona imagine paterna”, If. XV, v.83, di un altro Maestro, Brunetto Latini, che in perfetta sintonia con il discepolo si rivolge a lui col vocativo “figliuol”, If. XV,v.37). E una commozione simile a quella provata per colui che “nel mondo” (ibidem, v.84) gli aveva insegnato “come l’uom s’eterna” (If. XV,v.85) si respira, anche più intensa, qui, dinanzi al “padre” Guinizelli. Ne è una spia la pensosità in cui si immerge il viator dopo l’emozionante agnizione: “e senza udire e dir pensoso andai/ lunga fiata rimirando lui...” (Pg. XXVI, vv.100-101), pensosità che, accentuata dal ritmo lentissimo della terzina (vv.100-102) non può non richiamare (e lo hanno osservato molti studiosi danteschi) l’attitudine di raccoglimento e di riflessione tenuta dall’agens nei confronti di Francesca tra i lussuriosi dell’Inferno: “china’ il viso, e tanto il tenni basso,/ fin che ‘l poeta mi disse:«Che pense?». (If. V, vv.110-111). E d’altra parte Francesca inizia il suo flash back nel narrare a Dante la propria tragica vicenda amorosa citando quasi alla lettera l’incipit della celebre canzone di Guinizelli, Al cor gentil rempaira sempre amore (cfr. If. V, v.100), una sorta di manifesto della poesia d’amore al tempo di Dante (e da Dante stesso poi ripresa nel sonetto del cap. XX della Vita Nuova con riferimento esplicito al suo autore: “Amor e ‘l cor gentil sono una cosa,/sì come il saggio in suo dittare pone”). Si capisce bene, dunque, perché Dante saluti qui Guinizelli come padre poetico, “un padre che ha generato non solo lo stesso Dante ma anche altri poeti amorosi”³⁵ come si evince dall’uso del plurale:“...padre/ mio e de li altri miei miglior che mai/rime d’amor usar dolci e leggiadre;” (Pg. .XXVI, vv.97-99).Ma chi sono i metaforici figli di Guinizelli? Presumibilmente i poeti, anteriori a Dante o suoi contemporanei, che egli nella ricostruzione della sua storia poetica, come è stata definita, dicotomizzata,³⁶ già nel canto XXIV ha chiamato per nome bollandoli come superati in quanto appartenenti a una poesia “vecchia”; ma, al contrario, i poeti che professano il nuovo stile, là genericamente indicati da Bonagiunta come “vostre penne” (Pg. XXIV, v.58) Dante non li nomina, anzi li lascia, certo deliberatamente, nell’ anonimato : le “vostre penne” divengono qui, non meno cripticamente, i “miei miglior”. Con questa espressione, certo intonata a modestia, il poeta fiorentino allude alla “esistenza di un gruppo o cenacolo letterario[...]che scriveva in rime dolci e leggiadre: si tratta del sodalizio toscano, legato insieme da vincoli di amicizia e di esperienza letteraria...”³⁷. Riemerge dunque ancora una volta il ricordo autobiografico della giovinezza fiorentina di Dante, congiunto all’esperienza, qui

³⁵ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p.79.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, *Purgatorio*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI,... cit. p.780

recuperata, dello Stilnuovo. Sull'uso di questi plurali dei canti XXIV (v.58) e XXVI (vv.97-99) e sul loro significato si sofferma, al solito puntualmente, Teodolinda Barolini osservando che essi alludono, con i concetti qui chiamati in causa di tradizione, continuità, genealogia, paternità, a dei raggruppamenti, a delle pluralità. Essi "sono inoltre consoni a raggruppamenti precedenti, tratti da un testo storicamente orientato che Dante ha certamente presente in queste sezioni del Purgatorio, vale a dire il *De vulgari eloquentia*."³⁸ Nel trattato latino, infatti, Dante riconosceva come eccellenti nella poesia volgare insieme con lui stesso Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Lapo Gianni.³⁹ Ci rendiamo quindi conto "di come Dante nella *Commedia* assegni uno speciale status alle «nove rime» che lui stesso ha composto e così denominato, e allo stesso tempo cerchi di creare per la propria opera uno sfondo di indifferenziata corallità poetica."⁴⁰

Dopo il sostantivo "padre" su cui ci siamo ora soffermati, un'altra parola, questa volta un aggettivo, esige la nostra attenzione: "dolce"⁴¹, che ricorre al v. 99 e al v.112. Attraverso questo doppio uso Dante collega attentamente la poesia di Guido Guinizzelli "Li dolci detti vostri" (v.112) alla propria: "...padre/ mio e de li altri miei miglior che mai/rime d'amor usar dolci e leggiadre" (vv.97-99), nonché alla superiorità, già proclamata nel canto XXIV, del "dolce stil novo" sulle altre forme, e stili, di poesia amorosa.

Parlando con Guido della sua poesia Dante attraverso la duplicazione di "dolce" insiste dunque sulla dolcezza, ma non sulla novità come invece aveva fatto nel canto XXIV in cui l'aggettivo nuovo ricorreva due volte ("nove rime", v.50; "stil novo", v.57); qui invece si evita di usarlo, sostituendolo con l'espressione "uso moderno" del verso 113 che indica appunto lo scrivere in volgare⁴². Dal che si deduce che Dante non solo isola e sancisce la straordinarietà, come osservato dalla Barolini (v. supra), dell'esperimento poetico delle "nove rime" da lui composte e esplicitamente indicate con il ricorso all'autocitazione (Pg. XXIV, vv. 50-51), ma rivendica e riserva a se stesso, pur su quello sfondo da lui disegnato e genericamente indicato di poeti sodali, la vera assoluta novità all'interno dello Stilnuovo.

Nell'accompagnare in meditazione e in silenzio il percorso dell'espriante Guinizzelli, Dante prosegue, con una intensità in crescendo, il

³⁸ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p.79.

³⁹ GUGLIELMO GORNI propone, invece di Lapo, Lippo Pasci de'Bardi. Cfr. *Lippo contro Lapo. Sul canone del "Dolce Stil Novo"* in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*. Firenze, Olschki, 1981, pp. 99-123

⁴⁰ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p. 80.

⁴¹ Per il valore tecnico dell'aggettivo "dolce" vedi anche qui pp.17-18

⁴² Cfr. *Vita Nuova*, XXV,4

dialogo con se stesso e con la propria storia di poeta, certamente in continuità con l'incontro con Bonagiunta del canto XXIV ma qui senza dubbio con più forte coinvolgimento emotivo. Guido, infatti, non solo è riconosciuto da Dante come padre stesso della sua poesia d' amore ma anche si trova a scontare la pena del peccato di lussuria nel medesimo cerchio che Dante stesso riconosce come suo e a cui si assegna sapendo di esservi destinato, proprio come sapeva essere il suo quello dei superbi ai quali si era accompagnato nel canto undicesimo del Purgatorio e come potenzialmente suo aveva riconosciuto il girone infernale in cui erano dannati Paolo e Francesca (If. V). E infatti proprio nell'incontro con Francesca, che segna per il viator l'apice della "guerra" (v.4) "de la pietade" (If. II,v.5) fino a che egli ne sviene cadendo "come corpo morto cade" (If. V, v.142), Dante misura i rischi e le responsabilità della letteratura amorosa tutta, "versi d'amore e prose di romanzi", (Pg XXVI,v.118) che proclama ed esalta la nobiltà dell'amore, appannaggio esclusivo di un cuore nobile, idealizzandolo e giustificandolo comunque. Per questa analisi lucida e impietosa qualcuno ha pensato a una vera e propria "sconfessione" dello Stilnovo; più convincentemente, invece, Umberto Bosco parla piuttosto di "ripensamento", da parte di Dante di tutta la tradizione letteraria anteriore a lui, dai romanzi cortesi alla letteratura trobadorica sino alla stilnovistica che Dante stesso aveva praticato, partecipe e protagonista; "ripensamento che porta a una nuova interpretazione delle dottrine tradizionali sull'amore"⁴³ e in particolare dello Stilnuovo: Francesca infatti parla e giustifica il suo abbandonarsi alla passione allegando i versi di Guido Guinizzelli e rivolgendosi a Dante- l'osservazione è di Contini⁴⁴- proprio in quanto stilnovista, sicura della sua comprensione; ed è ancora la letteratura, nella veste di un romanzo francese d'amore in cui ella si identifica in una sorta di transfert, che la porta al peccato. Questo processo di ripensamento dello Stilnuovo che il Dante maturo compie e porta al culmine proprio in questi nostri canti, nell'ultimo scorcio del Purgatorio, ha alle spalle un percorso articolato le cui tappe più significative sono costituite dalla analitica trattazione della natura d'amore (Pg. XVII e XVIII) e dalla correzione esplicita dell'amore passione in amore "acceso di virtù" (Pg. XXII, vv.10-12).E

"Attraverso questa sua nuova interpretazione, è possibile a Dante il recupero dello stilnovo un tempo intermesso come espressione di troppo giovane età: un recupero che è alla base della Commedia, per il quale la bimba e poi la giovane fiorentina della Vita Nuova diventa la celeste

⁴³ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, *Inferno...*, cit. p. 69

⁴⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in *Varianti ...* cit. pp. 343-348 (in particolare pp. 343-345).

Beatrice della *Commedia*⁴⁵. E colori stilnovistici rivestono inconfondibilmente le due figure femminili che chiudono la Seconda Cantica: Matelda (Pg. XXVIII) e Beatrice, per l'ultima volta sulla terra (Pg. XXX-XXXIII). Infine è ancora Contini⁴⁶ a rilevare che il primo e l'ultimo peccatore incontrati da Dante (Francesca e Guinizzelli) sono iscritti sotto la stessa epigrafe in cui Dante stesso si riconosce, costituendo così un'unica cornice in cui pena, peccatori e dialogo con essi, si legano in un solo discorso in cui Dante è coinvolto in prima persona. Ed è singolare che i due peccati che più Dante sente suoi, la lussuria e la superbia, simboleggiati nel primo canto dell'*Inferno* rispettivamente dalla lonza (If. I, v. 32) e dal leone (If. I, v.45), siano connessi entrambi alla attività di poeta e che Guido Guinizzelli (ma sotterraneamente anche l'altro Guido, Cavalcanti), sia citato tanto nei due canti in cui si espia il peccato di lussuria (in *Inferno* V indirettamente attraverso le parole di Francesca, in *Purgatorio* XXVI nel dialogo con il pellegrino), quanto nel canto in cui si rappresenta la pena dei superbi dove è esplicitamente citato insieme con Cavalcanti (*Purgatorio*. XI, v.97).

Ma il dialogo che sta a cuore al Dante purgatoriale sulla poesia volgare non è ancora finito e a lui preme ora proclamare-e lo fa attraverso l'umile riconoscimento di Guido Guinizzelli (che non può non richiamare l'analogia mortificazione della superbia artistica nell'ammissione da parte di Oderisi da Gubbio della superiorità del rivale Franco Bolognese, Pg. XI. vv. 82-84) l'eccellenza di Arnaldo Daniello, il migliore in assoluto fra i poeti di tutte e tre le letterature in volgare: d'oc, d'oil, del sì. Egli, esponente supremo del trobar clus, maestro di rime rare e inventore della artificiosa forma della sestina in cui si cimentò anche Dante, fu poeta eccellente nella ricerca di raffinatezze stilistiche e metriche e nella sapienza tecnica di cui Dante nel *De vulgari eloquentia* (VE II,10,2;II,13,2) si professa debitore. Da lui, assunto come modello, Dante aveva appreso, come da Guido i "dolci detti", lo stile aspro difficile ed ermetico delle rime petrose.

Tocco qui di sfuggita, senza approfondirla, la vexata anzi vexatissima quaestio intorno alla scelta dantesca di conferire il primato poetico a Arnaldo; tale questione si appunta su alcuni interrogativi che provo schematicamente a sintetizzare numerandoli e numerando anche le possibili risposte: 1) come mai Dante privilegi un esponente del trobar clus e a lui posponga il trobar leu di Giraldo di Borneil, ben più vicino alla dolcezza e alla semplicità dello Stilnuovo; 2) come mai contraddica la graduatoria di merito da lui stilata nel *De vulgari eloquentia* in cui la palma dell'eccellenza

⁴⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, *Inferno...* cit. p.69

⁴⁶ GIANFRANCO CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in *Varianti...* cit.p.360.

poetica veniva data appunto a Giraldo; 3) come mai nel suo attacco a Guittone d'Arezzo, per Dante modello negativo di trobar clus, di asperitas rythmorum e di municipalismo lessicale, egli rimproveri al poeta di Arezzo proprio ciò che loda in Arnaldo Daniello (interrogativo questo che chiama in causa il rapporto complesso di Dante con Guittone); 4) come mai in questo ampio e articolato panorama della poesia volgare delle Origini che Dante tratteggia nei canti XXIV e XXVI del Purgatorio nemmeno un accenno venga riservato al suo amico (colui che definisce il "primo de li miei amici", Vita Nuova III,14) e maestro, Guido Cavalcanti, la cui superiorità su Guinizelli Dante aveva fatto in modo di proclamare nel canto undicesimo del Purgatorio (cfr. Pg. XI, vv.97-98); 5) infine perché faccia poetare qui, alla fine del canto (vv.140-148), Arnaldo Daniello in uno stile opposto a quello effettivamente e storicamente da lui praticato con esiti di eccellenza.

Tutti i commentatori riconoscono che, a differenza di quanto avviene nel canto Ventiquattro, in cui i giudizi esposti da Dante sulla poesia sono perfettamente coerenti con quelli da lui espressi precedentemente, dalla Vita Nuova al De vulgari eloquentia, qui invece è arduo scorgere un profilo critico lineare e coerente; e d'altra parte già la dantista americana amata da Eugenio Montale, Irma Brandeis, osservava che Dante nella Commedia non è mai al servizio della storia, è piuttosto lui a usarla, se usare la storia vuol dire sottoporla a revisione per fini propri. E non c'è dubbio che questo è esattamente ciò che Dante fa, anche per quella parte di storia che comprende poesia e poeti: la Commedia dunque non rispetta altra verità che la propria. Premesso ciò proviamo a dare ai quesiti sopra indicati una risposta schematica tanto quanto la loro enunciazione.

1-2. Per comprendere la proclamata supremazia da Dante accordata a un poeta eccellente nello stile aspro, in contraddizione quindi non solo con le predilezioni del Dante stilnovista ma, di più, con l'affermazione di riconoscenza filiale tributata a Guinizelli per i suoi "dolci detti", occorre considerare che quando il discorso vuole affermare, come in questi canti, la dignità dei volgari legittimandoli pienamente come lingue letterarie, la categoria della dolcezza è messa in ombra a vantaggio della capacità del poeta di piegare la lingua materna (proprio come il fabbro piega per lavorarlo il ferro) a immagini e virtuosismi stilistici e metrici che a quel "parlar materno" (Pg. XXVI, v.117) danno dignità letteraria pari a quella del latino; perciò il valore dei poeti viene in tal modo commisurato alla maggiore o minore bravura con cui lavorano e forgianno il volgare. Inoltre Dante in Arnaldo Daniello "trova un'intensità di impegno amoroso che prefigura la propria, trova un poeta che in tutti i suoi versi rivela un esplicito

legame tra eros e prassi, tra eros e conoscenza”⁴⁷. Il trovatore provenzale agli occhi di Dante incarna dunque un’interpretazione del mestiere di poeta analoga e coerente con l’interpretazione articolata in Purgatorio XXIV: nella sua poesia si rinviene infatti “una identificazione totale di amante e poeta, e l’insistenza su Amore come fonte esclusiva dell’ispirazione poetica”⁴⁸. E perfettamente in sintonia con i versi di Arnaut, che più volte rappresenta il suo lavoro di poeta come quello di chi forgia e lima nella propria officina parole e canzoni sotto il comando di Amore⁴⁹ si rivela la metafora dantesca del “fabbro del parlar materno” (Pg. XXVI,v.117), metafora che allude alla fatica ma anche alla forza di un poeta abile nel piegare il parlare quotidiano a immagini e a esiti di alta letteratura e ad associare Amore non con un poetare generico ma con il suo aspetto squisitamente tecnico. «Se Amore comanda, il poeta può veramente scrivere poesia ‘nuova’» ed ecco perché per Dante in questo canto “solo la poesia di Arnaut... può essere considerata la vera precorritrice delle« nove rime»”⁵⁰.

3. Nel canto XXVI- per la seconda volta dopo XXIV, 56- viene citato Guittone d’Arezzo in un breve passo polemico in cui Guinizelli se la prende con gli “stolti” (Pg. XXVI,v.119) che si ostinano a ritenere erroneamente superiore Giraldo di Borneil rispetto ad Arnaldo, come in passato “molti antichi” (ibidem,v.124) proclamarono la superiorità di Guittone, ora finalmente smentita dai fatti che sanciscono la vittoria su di lui di altri poeti, “più persone”, v.126 (al solito non nominate ma da identificare nei due Guido, Dante stesso, Lapo Gianni⁵¹ e Cino da Pistoia). Nella battuta polemica antiguittoniana viene usato il passato remoto (fer, v.124) dando quindi la polemica come cosa del passato; e in effetti al tempo della scrittura del canto la posizione di caposcuola del poeta aretino era già scalzata; è interessante tuttavia notare che Dante non ne nega la fama ma, come peraltro per Giraldo, afferma che tale fama è ingiustificata. Riaffiora qui la antica polemica contro Guittone e i suoi estimatori risuonata nel *De vulgari eloquentia* quasi con stesse parole: stolti “traduce” infatti “sectatores ignorantiae”: nel trattato latino il poeta toscano era accusato di plebescere e per il fatto che “dicta municipalia numquam se ad curiale vulgare direxit”; nel canto Ventiquattro del Purgatorio (cfr.vv.55-56 e seguenti), come abbiamo visto, Dante attribuisce il suo versificare pedestre all’incapacità di seguire fedelmente i dettami d’ amore, e questo limite, comune ad altri precursori dei poeti stilnovisti, parrebbe segnalare una carenza personale di ispirazione. In realtà Guittone è per Dante una presenza ingombrante avendo

⁴⁷ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p. 97

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Cfr. ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, a cura di GIANLUIGI TOJA, Firenze, Sansoni, 1966

⁵⁰ TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p.98

⁵¹ Cfr. qui nota 39, p.21.

questi praticato un guittonianismo giovanile protrattosi fino alla prima lirica della Vita Nuova (cap. III, 10), “A ciascun’alma presa” (1283). Da esso lo liberò il nuovo maestro, Guido Cavalcanti, grazie alla sua risposta al sonetto-sciarada sopra citato, dalla quale ebbe inizio il loro sodalizio di amicizia e di poesia. Ma il percorso poetico di Dante dopo il rifiuto della “dittatura poetica” di Guittone e l’adesione allo Stilnuovo, procede superando anche il cavalcantismo già nella Vita Nuova (con l’inaugurare lo “stilo della loda”), fino a lasciarsi alle spalle da ultimo il libello giovanile che dell’esperienza stilnovistica aveva segnato l’apice e il superamento; in seguito con il trobar clus delle rime petrose Dante aderisce sì al modello di Arnaut ma riprende e recupera anche Guittone nel lessico e nello stile. La tesi suggestiva di Teodolinda Barolini è che il Guittone che dopo la conversione religiosa abbandona le tematiche amorose, e profonde in poesia il proprio impegno morale e religioso è percepito da Dante come un pericoloso, agguerrito rivale, per di più anche lui esule, anche lui poeta politico: dunque, conclude la illustre dantista: “Di tutti i suoi predecessori italiani, è Guittone il solo ad avere tentato ciò che Dante porterà a termine - un fatto che, senza il conforto del senno di poi, Dante era meno propenso a sminuire di quanto lo possiamo essere noi”⁵².

4. Quanto a Cavalcanti, come ha osservato Contini, egli è l’assente più presente nella *Commedia*⁵³. Ed è certo un dato di fatto che al tempo del viaggio ultraterreno egli era ancora vivo (sebbene solo per pochi mesi), ma a Dante auctor non mancava certo il modo di manipolare le regole narrative come fa ad esempio per condannare Bonifacio VIII, anche lui ancora in vita nella primavera del 1300. Il luogo più adatto per citare o evocare Cavalcanti sarebbe stato davvero questo canto ventiseiesimo, ma in assenza di ciò possiamo solo annoverare il poeta dell’amore doloroso anonimamente tra i “miei miglior” del verso 98. Vero è che in *Inferno* X Dante ha espresso un riconoscimento, sia pur ambiguo, all’amico: da un lato attribuendogli una “altezza di ingegno” pari alla sua (*If. X*, v.59), cosa del tutto straordinaria, dall’altro facendo presagire al lettore che quasi certamente a Guido quelle arche infuocate degli eretici sono destinate e che lì egli raggiungerà, a scontare identico peccato, suo padre Cavalcante de’Cavalcanti ivi sepolto tra gli eresiarchi (cfr. *If. X*, vv.52-72). Un altro riconoscimento, questa volta specificamente indirizzato al suo talento poetico e riguardante “la gloria della lingua”, è tributato da Dante al “primo” dei suoi amici nel canto XI in cui si afferma che “...ha tolto l’uno a l’altro Guido/ la gloria della lingua” (*Pg. XI*, vv.97-98), omaggio anch’esso ambiguo in quanto subito insidiato

⁵²TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p. 91. Per tutto il complesso, conflittuale rapporto di Dante con Guittone cfr. *Idem*, l’intero capitolo dal titolo *Storiografia rivisitata: «'l Notaro e Guittone e me»* in *Il miglior...* cit. p.77-104.

⁵³ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, in *Varianti...* cit. p.433-445

minacciosamente (il verbo “cacerà” è semanticamente forte) da chi (secondo l’ipotesi prevalente Dante stesso) ben presto quel primato scalzerà: “...e forse è nato/ chi l’uno e l’altro cacerà del nido” (Pg. XI, vv.98-99). Qui invece, nel canto XXVI, si direbbe piuttosto che l’altro Guido, Guinizzelli, abbia preso il posto di Cavalcanti, e anzi l’ordine di usurpazione di Purgatorio XI in questi versi è evidentemente rovesciato. Infatti l’ottica di Dante poeta maturo all’altezza della stesura del Purgatorio tende a enfatizzare l’influsso e l’importanza che Guinizzelli ha esercitato su quella sua stagione poetica che si riassume nella Vita Nuova: se il poeta fiorentino del “libello” deve a Cavalcanti la liberazione dalla soggezione a Guittone, quindi dal proprio guittonianismo giovanile, così a Guinizzelli è debitore non solo del programma di lode adottato a partire dai capp. XVIII e XIX del prosimetrum e inaugurato dalla guinizzelliana Donne ch’avete, ma anche di aver potuto rompere sia con la tradizione sia, ancor più, con Cavalcanti, un poeta il cui lessico non ammette “laudare”⁵⁴

Tuttavia tale rottura sui contenuti e sul discrimine del lodare non deve essere sopravvalutata: Cavalcanti resta per tutta l’operetta giovanile l’indiscutibile e ineludibile fonte dello stile dantesco e l’impronta di Cavalcanti, sia pur un Cavalcanti mutato di segno, si rinviene persino nel sonetto apparentemente più guinizzelliano della Vita Nuova, esempio supremo dello “stilo della loda”: Tanto gentile e tanto onesta pare (Vita nuova, XXVI,4) . E il disprezzo di Dante per Guittone, che esplose ai versi 124-126 senza reale necessità, è anch’esso eredità cavalcantiana e segno, una volta di più, “della tenace e sotterranea presenza di Cavalcanti, anche nel momento della sua assenza più manifesta”. Ciononostante resta, pesante come un macigno, il fatto che nei due canti del Purgatorio in cui si parla di poesia e di poeti in volgare (“uso moderno”) coevi o di poco anteriori a Dante, in cui si assegnano primati e si istituiscono gerarchie, a Cavalcanti, contro ogni evidenza della verità storica, è negato ogni esplicito riconoscimento, gli è negato il dovuto. Accostando il grande e commosso omaggio della Commedia a Guinizzelli e la quasi totale condanna del silenzio riservata a Cavalcanti viene perciò da concludere che Dante intenzionalmente cancelli Cavalcanti tentando di riequilibrare il quadro con un iperbolico tributo a Guinizzelli. E se la storia del profondo legame amicale e artistico tra Cavalcanti e Dante e del suo successivo intiepidirsi e rompersi è storia complessa e struggente e ne resta toccante documento il sonetto cavalcantiano “I’ vegno ‘l giorno a te ‘nfinite volte”, certo ai nostri occhi appare abbastanza chiara la ragione o almeno una delle ragioni dell’allontanamento dei due amici. L’amore teorizzato da Cavalcanti nella sua

⁵⁴ L’osservazione è di GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante in Varianti...* cit. p.436, come ricorda TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior...* cit. p. 112.

grande canzone dottrinale, Donna me prega è infatti l'esatto opposto di quello professato da Dante nella *Commedia*: il binomio amore e morte dell'uno si contrappone a quello amore e vita dell'altro; il finale di Donna me prega contraddice in perfetta antitesi il Paradiso dantesco e il disdegno ostentato da Guido per Beatrice (cfr. *If.* X,v.63) non poteva essere accolto da colui che a Beatrice, "donna del ciel", doveva la sua salute, la sua salvezza dalla dannazione.

5. Col verso 126 il discorso sulla poesia è finito; lo stesso Guido Guinizzelli smette di essere poeta e giudice di poesia per ritornare ad essere semplicemente uno spirito espicante: infatti alle parole di pentimento egli associa la richiesta, al pellegrino che avrà il privilegio di salire sin in Paradiso, di una preghiera di suffragio. E subito dopo si allontana sottraendosi alla vista. Al suo scomparire nel fuoco, lo spirito di Arnaldo, precedentemente indicato e lodato da Guinizzelli, si fa avanti e prende la parola: sono otto versi in provenzale (unico passo del poema in lingua straniera) ma i versi che Dante mette in bocca a Arnaut sono in stile non arnaldiano: non sono composti, cioè, secondo quel *trobar clus* in cui egli aveva conseguito l'eccellenza, ma piuttosto seguendo i precetti del *trobar leu*, stile semplice e piano, antitetico a quello praticato dal "miglior fabbro". E le parole-chiave proprie del lessico della poesia d'amore provenzale che risuonano in questi suoi versi, come "cantare" e "gioire", sono qui volutamente e chiaramente da Dante trasposte e piegate a ben altro significato, in accordo col mondo purgatoriale dove si gioisce per l'espiazione che avvicina la beatitudine e si canta la misericordia di Dio che perdona. Per il suo tono dolce e dolente il breve brano di Arnaut è stato accostato per consonanza alle parole essenziali soavi e pudiche pronunciate da Pia de' Tolomei alla fine del canto quinto di questa stessa cantica (*Pg.* V, vv.130-136) ed è osservazione certamente condivisibile. Stile e parole del grande poeta costituiscono dunque, come è stato osservato,⁵⁵ una sorta di contrappasso poetico per lui, che nel suo arduo e aspro *trobar* espresse "una così forte sensualità verbale".⁵⁶ In verità, come molti hanno osservato, lo stile di questi versi è dantesco e basta, anche se gli studiosi vi hanno riconosciuto una vera e propria *mini-antologia*, se così si può dire, di citazioni, desunte da testi dello stesso Arnaldo Daniello o di altri trovatori. E questa impronta dantesca più che arnaldiana non stupisce, in quanto il poeta provenzale con ogni evidenza è qui controfigura dello stesso Dante di cui accoglie, in questi pochi versi, esperienze dolori e speranze: la consapevolezza, il rimorso e il pentimento della passata follia-parola chiave della *Commedia*, cfr. *Inferno* II v.35 e *If.* XXVI v.125- ("passada folor," *Pg.*

⁵⁵DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, *Purgatorio*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI... cit. p.763

⁵⁶*Ibidem*

XXVI,v.143), la gioia per la promessa beatitudine. Ma alla fine di questo canto cruciale ciò che importa porre in risalto è che Arnaldo con quella sua richiesta di suffragi (cfr. Pg. XXVI, vv.145-147) che lo accomuna all'altro poeta del canto, Guinizzelli (cfr. Pg. XXVI, vv.127-132) e senza ricordare nulla che rimandi al suo passato mondano e terreno di poeta, sottolinea, di fatto, di essere semplicemente una delle tante anime espianti bisognose della carità "d'un paternostro" (ibidem,v.130). Dunque, conclude Umberto Bosco, "Il suo 'parlato' non è ... né in accordo né in disaccordo col discorso critico che precede; ne è semplicemente fuori"⁵⁷

Con i due spiriti che il poeta Alighieri ebbe più vicini prima della Commedia si concludono i canti dei poeti con il loro intreccio di ricordi rimpianti discussioni e citazioni, con la interrogazione inquieta di Dante, personaggio e autore.

Canto XXVII Ora Guido e Arnaldo svaniscono, ma Virgilio, poeta per eccellenza e auctoritas ("tu se' lo mio maestro e il mio autore", If. I,v.85) resta e guida il discepolo al Paradiso terrestre che segna la pienezza dell'umano. Ma rimane ancora per poco: dinanzi al terrore fisico che prende Dante al momento di attraversare quel fuoco in cui sono appena scomparsi Guido e Arnaut, pronunciando il nome della salvezza per Dante, quello dell'amata, e spiegandogli pazientemente: "tra Beatrice e te è questo muro" (Pg. XXVII, v.36) Virgilio adempie al suo ultimo compito: quello di far attraversare al discepolo la muraglia di fuoco; ed è evidente il significato di questa ulteriore vittoria conseguita da Dante nel nome dell'amata: "è il nuovo amore, l'altro amore che vince quello vecchio"⁵⁸ e rende possibile la rinascita.

Al passaggio della parete di fuoco segue poi il riposo notturno, carico di presagi e di attese; e nel corso della notte avviene un sogno, l'ultimo, che prefigura la realtà dell'Eden ora vicinissima. Ormai l'esilio dalla patria celeste sta per avere fine: ma l'atteso momento dell'arrivo del viator al Paradiso terrestre segna anche il congedo e il malinconico addio di Virgilio: la meta cui giunge Dante infatti è anche il luogo da cui Virgilio deve tornare indietro. La sua missione è conclusa, ed egli ne suggella l'adempimento con un discorso solenne e intriso di dolente mestizia, l'ultimo tra i tanti pronunciati nel poema. La cornice entro cui si compie questo ultimo atto della presenza di Virgilio pare continuare in questo canto, non più a livello teorico ma di scenari e atmosfere, quel recupero dello Stilnuovo di cui in queste pagine si è a lungo parlato: compare infatti la bellezza femminile,

⁵⁷ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, *Purgatorio*...cit. p. 440

⁵⁸ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, *Purgatorio*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI... cit .p. 793

dapprima nell'evocazione che fa Virgilio degli "occhi" belli di Beatrice (Pg. XXVII, v.54), poi nella figura di Lia, "giovane e bella" (ibidem 136) che va "cogliendo fiori" e cantando intreccia una ghirlanda per adornarsi (Pg. XXVII, vv.97-103); e la natura intorno è quella primaverile, altra caratteristica stilnovistica, rallegrata da "erbette", "fiori" e "arboscelli" (ibidem v.134) su cui risplende il sole.

Ed è in questo scenario dalle evidenti connotazioni simboliche di rinascita e felicità primigenia che Virgilio proclama il discepolo signore di se stesso. L'espressione che usa è aulica e altamente solenne: "...io te sovra te coronò e mitrio" (Pg. XXVII, v.142) con quella specifica dittologia verbale che allude all'antico cerimoniale con cui il papa incoronava l'imperatore ponendogli sul capo prima la mitra e, sopra, la corona. Si tratta perciò di una vera e propria investitura che il poeta-maestro conferisce al poeta-discepolo; ma ciò comporta non solo che quest'ultimo sia ormai affrancato dalla tutela di Virgilio, ma anche che questi debba riconoscere di trovarsi in un luogo dove, come egli infatti mestamente ammette, "io per me più oltre non discerno" (Pg. XXVII, v.129).

E' questo il grande e doloroso tema di Virgilio e dell'insufficienza della ragione umana per alta ed eccelsa che sia, che percorre tutto il poema, a partire dal primo canto dell'Inferno (cfr. If. I, vv.121-129), per essere poi ribadito in Inferno IV (in particolare ai vv.19-21;34-45) e ripreso con forza in Purgatorio III (in particolare ai vv.34-45); ampio spazio poi vi si dedica, sempre nella Seconda Cantica, nei canti XXI e XXII, i cosiddetti canti di Stazio ("Facesti come quei che va di notte,/che porta il lume dietro e sé non giova..." (Pg. XXII, vv.67-68), fino alle note altissime e struggenti di quella che è stata definita⁵⁹ la malinconia privata di Virgilio, qui alla fine del canto XXVII. A questi versi, in una sorta di risposta a distanza, farà eco il lamento, accompagnato da lacrime che nemmeno tutte le bellezze dell'Eden varranno a impedire (cfr. Pg. XXX, vv.52-54), pronunciato dall'agens quando, voltosi per comunicare a Virgilio di avvertire in sé, alla vista di Beatrice, l'assalto dell'antico amore (Pg. XXX, vv.43-48), si accorgerà che il Maestro non è più con lui: "Ma Virgilio n'avea lasciati scemi/ di sé, Virgilio dolcissimo patre,/ Virgilio a cui per mia salute die'mi"(Pg. XXX, vv.49-51). Il triplice ripetersi del nome, eco anch'essa virgiliana quindi supremo omaggio al Maestro, suona grido e invocazione simile al "Miserere di me" del Primo canto del poema (If. I, v.65) e al tempo stesso differente: qui non disperazione ma gratitudine, non paura e angoscia ma affetto e struggente rimpianto. Ed è con questo doloroso addio che colui che fu "de li

⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO *Purgatorio*...cit. p. 455.

altri poeti onore e lume” (If. I v.82) lascia per sempre la scena della Commedia chiudendo anche la grande pagina dedicata ai poeti e alla poesia.

E proprio questa assenza della dimensione eterna ha a che fare con il secondo elemento di interesse che ho sopra indicato: il recupero del tempo. Gli espianti, come Dante che, vivo, ha lo straordinario privilegio di compiere il viaggio ultraterreno, sono nel tempo e nel tempo considerati; il Purgatorio infatti è tutto immerso nel tempo: è l’ unico regno in cui il tempo scorre e il tempo avrà fine; manca appunto in esso la concezione dell’eterno così difficile da comprendere per l’uomo: “«Maestro, il senso lor m’è duro»” (If. III, v. 12), aveva confessato un turbato discepolo a Virgilio dinanzi al concetto di eterno martellato dall’epigrafe (If. III, vv. 1-9) incisa sulla porta della “città dolente” (If. III, v. 1). Dunque nell’atmosfera purgatoriale non ritroviamo più l’ “aura senza tempo tinta” (If. III, v. 29) dell’Inferno, non dilaga ancora la fissità della abbagliante “eterna luce” (Pd. V, v. 8) paradisiaca: qui la successione delle ore della giornata è scandita dal sole e brilla qui lo stesso sole che illumina la terra abitata da cui proviene il pellegrino; assistiamo perciò con lui a una successione di albe, prealbe, tramonti, cieli stellati, notti. Siamo indubitabilmente nel tempo e nello spazio storico dell’uomo, ma un tempo e uno spazio toccati dalla grazia divina che dà alla vita dolcezza e speranza: e sulla dolcezza insiste non a caso la prima descrizione di un cielo appartenente al nuovo mondo ultraterreno: “Dolce color d’ oriental zaffiro..” (Pg. I, v. 13).