

Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*

Simone MARCENARO

Departamento de Filoloxía Galega
Área de Filoloxía Románica
Universidade de Santiago de Compostela
simone.marcenaro@usc.es

RESUMEN

El artículo pretende delinear el tema de la “polémica literaria” en la lírica italiana del XIII siglo, considerando los núcleos más representativos que marcan los debates de argumento literario, desde los poetas sicilianos hasta las experiencias de los “Stilnovisti” e de Dante. La actitud contrastiva en el ámbito meta-poético se atesta casi exclusivamente en los sonetos dialógicos (“tenzoni”), a partir de los que es posible esbozar el canon literario contemporáneo, evidenciando la influencia de modelos poéticos de grande importancia, como Guittone d’Arezzo o Guido Guinizzelli. La polémica, además, se realiza en la inmensa mayoría de los casos según una actitud “seria”, que excluye el *vituperium* o los núcleos burlescos de los poetas “comico-realistic”, cuya ausencia resalta en un panorama, el de la lírica románica medieval, en que este tipo de debates entran en cambio con frecuencia en los géneros propiamente satíricos.

Palabras clave: lírica italiana del XIII siglo; tenzones; sonetos; polémica literaria; Poetas sicilianos; Guittone d’Arezzo; Guido Guinizzelli; Bonagiunta da Lucca; Cino da Pistoia; Guido Cavalcanti; Dante.

Literary polemics in the XIIIth century’s Italian lyric poetry

ABSTRACT

The article deals with the theme of literary polemics in the Italian lyric poetry of the XIIIth century, focusing on the most representative and the most relevant aspects of the literary debate: from Sicilian lyric poetry to *Dolce stil novo* and Dante. The contrastive attitude in the metaliterary sphere is to be found almost exclusively in dialogical *sonetti* (“*tenzoni*”): analyzing their texts proves helpful in describing the contemporary literary canon and allows to point out the influence of major poetic models such as Guittone d’Arezzo or Guido Guinizzelli. In most cases the polemic displays through a “serious” attitude which excludes both *vituperium* and the burlesque features that are typical of the “comic-realistic” poets: this absence proves particularly striking within the outlook of medieval romance poetry, where this kind of dialectic devices are frequently employed in satiric genres.

Key words: Italian XIIIth century Lyric; poetic debates; sonnet; metaliterary polemics; Sicilian poets; Guittone d’Arezzo; Guido Guinizzelli; Bonagiunta da Lucca; Cino da Pistoia; Guido Cavalcanti; Dante.

* Questo lavoro fa parte dell’attività di ricerca svolta nell’ambito del progetto di ricerca *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481), financiado dal Ministerio de Educación y Ciencia, sotto la direzione della Prof. Mercedes Brea (Universidade de Santiago de Compostela).

1. Prima parte

L'individuazione del filone polemico-letterario nella lirica italiana dei secoli XIII-XIV necessita una preliminare messa a punto di alcune questioni cruciali, primariamente in merito alla definizione dei generi lirici che sviluppano il tema, per poi delimitare un range tipologico e cronologico entro cui muovere i primi passi dell'indagine.

In primo luogo, parliamo di lirica del Duecento per evidenziare lo iato che separa le varie esperienze liriche susseguitesesi nel XIII secolo dalla nascita di una nuova poesia e di un nuovo canone, coincidente alla creazione dei *Rerum vulgarium fragmenta*. La delimitazione non dovrà dunque intendersi in termini strettamente diacronici – sarà pacifico effettuare alcune incursioni nelle opere di rimatori del primissimo Trecento ancora legati alle “vecchie” correnti – bensì in termini essenzialmente tematici e tipologici; l'avvento del canzoniere petrarchesco scardina la possibilità, a quest'altezza cronologica, di un'indagine comparatistica sulle principali tradizioni liriche romanze, ormai non più relazionabili al sistema ideologico ed estetico della poesia trobadorica¹.

Partendo, com'è d'obbligo, dai poeti federiciani, dovremmo prendere in considerazione anzitutto le due tenzoni sulla natura di Amore, entrambe coinvolgenti il “caposcuola” Giacomo da Lentini. Nella prima di queste, intrapresa con l'Abate di Tivoli, può essere interessante focalizzarsi della prima risposta di Giacomo all'Abate, Feruto sono isvariantamente, in cui l'insistenza sul verbo trovare introduce il tema metaletterario, rivolgendosi sia a coloro che del trovar non àno posa (4), sia allo stesso Abate (voi che trovate novo ditto e canto, 13). La critica visibile nella prima quartina viene ripresa nel verso 4 della canzone *Amor non vòle ch'io clami*, incentrata sulla critica alla convenzionalità del discorso amoroso (ogn'omo s'avanta ch'ama); un secondo, più puntuale cenno all'attività compositiva dell'Abate può invece essere identificato tanto nel sonetto che dà inizio alla tenzone, quanto a una canzone anonima, inviata allo stesso Giacomo, che in questo caso andrebbe attribuita allo stesso Abate (in forza della connessione con il novo ditto e canto: nel congedo della questa canzone leggiamo infatti *E priego il notar Giacomo valente, | quegli ch'è d'amor fino, | che canti ogni matino | esto mi cantar novo infra la gente*, PSS I, p. 369). Una doppia referenzialità, dunque, l'una proiettata verso il grande modello trobadorico (o, meglio, verso la sua variante più stereotipata e inautentica), l'altra che prende vita e si esaurisce nel contesto della corresponsione fra due membri di una scuola poetica, la cui coesione si misura proprio sull'equilibrio di questi due elementi.

L'Abate di Tivoli inaugura il dibattito impersonandosi nel dio d'Amore, dal quale ha ricevuto un'insanabile ferita: *ma tu m'ài feruto | de lo dardo de l'auro, ond'ò gran*

¹ Una mirabile sintesi delle divergenze tra poesia duecentesca e trecentesca, con particolare attenzione alla capacità, nella prima, di strutturarsi in “scuole” o correnti, la cui consistenza si misura proprio attraverso gli episodi di dialogo poetico, si legge nel classico studio di A. BALDUINO, «Premesse ad una storia della poesia trecentesca», in *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 13-55. Si veda anche M. SANTAGATA, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*, in M. SANTAGATA - S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli, 1993, pp. 11-30.

male, | che per mezzo lo core m'ài partuto (Ai deo d'amore, a te faccio preghiera, vv. 10-12); è però con il sonetto lentiniano, che non si configura tanto come una risposta puntuale quanto come un ampliamento dell'originario impulso dell'Abate, che il tema della ferita viene ripreso ed immerso in una struttura differente, nella quale s'introduce l'elemento contrastivo – quei che di trovar... – e, quindi, metapoetico. Questo decisivo scarto di Giacomo fa sì che i botta-e-risposta dei due tenzonanti si riferiscano per forza alla visione poetica dell'amore: lo dimostrano versi come non parlereste per divinitate (Abate, Qual om riprende altrui spessamente), richiamo che non può comprendersi se non esclusivamente all'interno della stessa tenzone (Contini parafrasava invece l'espressione per divinitate come «con argomenti da teologo»²; o ancor più la “citazione” che leggiamo nel sonetto Cotale gioco mai non fue veduto, ultimo di Giacomo nella tenzone: pur uno poco sia d'amor feruto | si si ragenza e fa suo parlamento, | e dice: “Donna, s'io non aggio aiuto, | io me 'nde moro, e fonne saramento”, chiara presa di posizione contro l'esauisto topos della morte per amore³.

La seconda tenzone si articola ancor più nettamente secondo il modello della disputatio filosofica⁴, ma non presenta veri e propri elementi di polemica letteraria, per lo meno non nei termini in cui emergeva almeno a partire dal primo sonetto del Notaro in risposta all'Abate. Il famoso sonetto di Jacopo Mostacci, Sollicitando un poco meo sapere, richiama in causa un referente esterno, individuato nuovamente da Antonelli all'interno della Scuola siciliana, precisamente lo stesso Abate di Tivoli. Comunque si legga l'accento del quinto verso (On'omo dice ch'amor à potere), è indubbio che il dibattito sulla natura di Amore è anche una discussione di argomento letterario: si tratta, in fondo, di poeti che discutono della materia del loro canto. In tutti questi esempi si è ben distanti dal vituperium; il costante utilizzo di particelle impersonali non impedisce certo di vedere celato un riferimento più concreto, interno alla schiera dei poeti siciliani (colui che crede ch'amore sia niente parrebbe lo stesso Notaro, cfr. Feruto sono, vv. 7-8), sebbene non vada ignorato il possibile implicito richiamo alla matrice della poesia occitana, modello cui i poeti della corte federiciana si confrontano continuamente. Lo dimostra anche un reticolo intertestuale ravvisabile in alcuni componimenti di Rinaldo d'Aquino, Pier delle Vigne, Jacopo Mostacci e

² PD I, p. 85. Si veda però il commento di R. ANTONELLI in PSS I, p. 373, n. 6.

³ Una critica simile si ritrova nei *trobadores* galego-portoghesi, visibile nelle *cantigas* rivolte da alcuni poeti (tra cui Johan Garcia de Guilhade, Johan Soares Coelho, Pero Garcia Buralés, Pai Gomez Chairinho, Airas Nunez) all'abusato tema della morte per amore, nelle quali s'individua l'attitudine esasperatamente retorica del trovatore Roi Queimado come privilegiato bersaglio polemico (cfr. G. LANCIANI - G. TAVANI, *As cantigas de escarnho e maldizer*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 118-138).

⁴ La terminologia scolastica era già stata introdotta nel v. 10 di *Feruto sono*, in cui *quia* e *quanto* indicherebbero due procedimenti logici, quello *a posteriori* e quello della quantità. Si vedano al proposito PD I, p. 84; M. PICONE, «La tenzone “de Amore” fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio», in M. PEDRONI - A. STÄUBLE (ed.), *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*, Ravenna, Longo, 1999, p. 22; C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 194-205.

Guido delle Colonne sul tema del celar, cardine nella dinamica erotica tra amante e midons⁵.

La necessaria connessione fra il tema della natura di Amore e la metaletterarietà traspare inoltre dai due sonetti che costituiscono una tenzone anonima, arbitrariamente annessa dal Santangelo⁶ alla tenzone fra il Notaro e l'Abate di Tivoli, alla quale segue nell'unico testimone, il canzoniere V, e con la quale intrattiene alcuni rapporti intertestuali⁷. Anche in questo caso la dinamica dello scambio influenza l'organizzazione dei contenuti: un poeta sollecita il chiarimento un dubbio sulla natura di Amore (Non truovo chi mi dica chi sia amore) e, nella risposta, l'interlocutore argomenta la sua posizioni chiamando in causa un referente esterno: Amor nonn-è, se non come cred'eo, | cosa ch'om possa veder né toccare, | ma sono molti che l'appellan feo (Io no lo dico a voi sentenziando, PSS I, p. 1015). Nuovamente, il soggetto impersonale molti stempera una carica polemica che i siciliani evitano sistematicamente, soprattutto qualora il presunto bersaglio sia individuabile all'interno della stessa "scuola": altro elemento che distanzia considerevolmente i primordi della poesia italiana dal modello provenzale e dai coevi trobadores galego-portoghesi.

Il dibattito letterario non si svolge però soltanto internamente al proprio canone poetico, che al tempo delle due tenzoni si trovava in piena formazione⁸. La polemica condotta sullo statuto dell'attività poetica trova bensì la sua ragione anche nel costante riferimento con lo stesso modello occitano; la tensione fra accoglimento e superamento di un canone letterario costituirà del resto un elemento cardine della poesia del Duecento allorché si ritrovi a ripensare sé stessa.

Nel corpus dei poeti siciliani soltanto le due tenzoni si riferiscono esplicitamente alla pratica poetica, in particolar modo quella tra Giacomo e l'Abate di Tivoli. Tuttavia, come abbiamo visto per la canzone lentiniana La 'namoranza disiosa, non è facile, e forse nemmeno appropriato, separare nettamente il tema metapoetico da quello della natura e del servizio d'amore. L'intreccio fra amore e canto è indissolubile e, in certa misura, tutti i testi che riflettono sull'amore di riflesso implicano questioni legate allo statuto del far poesia⁹. Nell'ipotesi di delimitazione di un corpus di testi dedicati specificamente alla polemica letteraria, in cui si reputino fondamentali i caratteri di referenzialità esterna più o meno diretta e una struttura argomentativa a dominante contrastiva, risalterebbe la ridotta incisività della lirica siciliana, rispetto ai fermenti che, come vedremo innanzi, segneranno il rapido sviluppo della poesia

⁵ A. FRATTA «Correlazioni testuali nella poesia dei siciliani», *Medioevo Romanzo*, XVI (1991), pp. 189-206.

⁶ S. SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olscki, 1928, pp. 76 sgg.

⁷ Sulle varie ipotesi si legga la nota introduttiva di M. PAGANO in PSS III, pp. 1009-1014.

⁸ Si vedano i dati di R. ANTONELLI sulla datazione delle due tenzoni; quella con l'Abate di Tivoli si situerebbe prima della tenzone tra Giacomo, Giacomo e Piero (PSS I, p. 354).

⁹ Non a caso, anche il repertorio tematico dei poeti siciliani registra un atteggiamento di polemica esclusivamente in relazione al tema della natura d'Amore (W. PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968, pp. 18-22).

centro-italiana. Considerando però le caratteristiche specifiche della lirica federiciana, pare comunque conveniente inserire almeno le due tenzoni analizzate, con la possibilità di aggregare altri testi in cui le questioni letterarie sono inserite in una più ampia discussione sui cardini dell'ideologia amorosa.

2. Seconda parte

L'esame delle tre tenzoni nel corpus dei poeti siciliani evidenzia un elemento di primaria importanza. La polemica, per quanto mediata e filtrata attraverso l'impianto essenzialmente scolastico della disputatio (ricordiamo i per quia e quanto del Notaro), si misura infatti sia su referenti endogeni, anche mediante fittissime riprese intertestuali, sia esogeni, rappresentati dalla grande matrice trobadorica. La centralità di queste due variabili si riflette su buona parte dei testi in cui possiamo ravvisare dei nuclei di polemica o discussione letteraria; si potrebbe anzi abbozzare una storia della poesia del Duecento italiano proprio attraverso questi "punti di catastrofe" attorno ai quali la dinamica dell'Aufhebung si sviluppa dando vita a vere e proprie correnti poetiche, linee di forza sulle quali disegnare lo sviluppo della poesia lirica¹⁰. In questo senso, l'esperienza poetica di Guittone d'Arezzo recepisce esemplarmente le premesse poc' anzi tracciate.

Le riflessioni letterarie di Guittone non si esprimono infatti soltanto attraverso la polemica e il dibattito in tenzone. La critica ha più volte sottolineato il valore paradigmatico della "conversione" guittoniana, più recentemente argomentata da Lino Leonardi con elementi dirimenti dal punto di vista della sua tradizione manoscritta¹¹. Il poeta convertito, si sa, corrisponde a un topos che attraversa tutta la letteratura medievale, che dalla matrice agostiniana diventa elemento cardine su cui articolare le esperienze letterarie di autori come Dante o Petrarca. Un atteggiamento simile, che spezza in "due tempi" la lettura della propria opera, appartiene anche ai trovatori – (indebitamente) attribuita via via ad autori quali Guglielmo IX, Peire d'Alvernhe, Folchetto di Marsiglia – ma quasi mai regge alla verifica nella tradizione manoscritta. Si tratta sempre, insomma, di movimenti psicologici in un certo modo semplificati ed eterodiretti dalla lettura del critico moderno (schema valido, beninteso, fino all'avvento Della Vita Nuova). Il caso di Guittone, invece, dimostra come la coerente organizzazione del materiale nella tradizione riflettesse un effettivo movimento psicologico dell'autore; la palinodia non comprende eliminazioni e ritrattazioni, bensì una dialettica interna al proprio canzoniere che, di fatto, si configura come grande

¹⁰ A questo proposito è interessante la prospettiva di Francesco Bruni, che evidenzia la persistenza del "pregio avanzato" nel pensiero medievale, come categoria di pensiero che informa il divenire della creazione artistica (F. BRUNI, «Agostinismo guittoniano. Risemantizzazione, polisemia e colori dell'ambiguità in una sequenza di sonetti», in *Atti Guittone*, pp. 89-123, loc. cit. a p. 94).

¹¹ L. LEONARDI, *Guittone d'Arezzo: Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi, 1994.

innovazione del più grande rimatore italiano precedente alla “rivoluzione” stilnovista¹².

Un altro elemento va poi sottolineato. Se non è azzardato definire Guittone come l’iniziatore della dinamicità dell’io lirico nella poesia italiana delle origini, altrettanto si può dire per la sua capacità di estendere le riflessioni sulla poesia al di fuori della poesia stessa. Sebbene non sia opportuno comparare anche solo per sommi capi le riflessioni svolte nelle Lettere con l’impianto della Vita Nuova o del De Vulgari eloquentia, ciò che accomuna Guittone e l’Alighieri è proprio il parlare di letteratura – pur con infinitamente minore frequenza e profondità nell’aretino – in opere esterne al genere lirico. Questo processo non è del tutto sconosciuto ai trovatori provenzali: si pensi, ad esempio, all’expositio di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber, attività di un commentatore erudito, certo egli stesso poeta e quindi in un implicito continuo paragone con il testo glossato, ma pur sempre appartenente ad un genere ben definito in epoca medievale, quello della glossa o, appunto, dell’expositio.

È precisamente in questa dimensione dinamica e “progettuale” che vanno lette le riflessioni guittoniane sulla poesia. Guittone si relaziona alla letteratura primariamente come parte in causa: la ben nota bipartizione delle canzoni, che ha come spartiacque la celeberrima Ora parrà s’io saverò cantare, altro non è che la dimostrazione di un movimento psicologico – l’ “io lirico” – e poetico. Ciò determina il continuo affiorare di strutture contrastive, di comparazioni e trasparenze di modelli assieme letterari e morali: il rapporto con Bernart de Ventadorn, più volte questionato dalla critica, s’integra nel contrasto tra un “vecchio” e un “nuovo” messo in luce con chiarezza dal compianto Michelangelo Picone¹³ e già perfettamente fotografato dal sonetto ccxxxvii, inviato a Monte Andrea, nel quale Guittone avverte il poeta fiorentino e tutti coloro che seguono la “maniera” guittoniana a non riferirsi ai versi pre-conversione (E poi de’ pomi miei prender vi piace, | per Dio, da’ venenosi or vi guardate, | li quali eo ritrattai come mortali, vv. 9-11)¹⁴. Ora parrà mette in campo l’esplicita autocoscienza del superamento di un grande modello, Bernart de Ventadorn, per cui ogn’omo s’avanta

¹² Sulla bidimensionalità dell’io lirico guittoniano cfr. anche V. MOLETA, *Guittone cortese*, Napoli, Liguori, 1987; R. ANTONELLI, *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, in G. Peron (ed.), *La palinodia, Atti del XIX Convegno interuniversitario* (Bressanone 1991), Padova, Esedra, 1998, pp. 35-49; A. BORRA, *Guittone d’Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna, Longo, 2000; R. LEPORATTI, «Il ‘libro’ di Guittone e la Vita Nova», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, IV (2001), pp. 41-150. Di opinione radicalmente differente è invece C. GIUNTA, «Poesie che commentano poesie nel Medioevo. Il caso di Guittone d’Arezzo», in *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 317-341.

¹³ «La bipartizione delle poesie in amorose e morali [...] segna la netta volontà dell’autore di costruire la sua opera secondo il modello agostiniano della *conversio*, del passaggio dall’*homo vetus* all’*homo novus*, e secondo la tecnica della *recantatio*, della riscrittura palinodica della poesia profana in sacra», M. PICONE, «Guittone e i ‘due tempi’ del canzoniere», in *Atti Guittone*, pp. 79-80.

¹⁴ I testi di Guittone si citeranno sempre dall’edizione di F. EGIDI, *Guittone d’Arezzo. Le Rime*, Bari, Laterza, 1940. La corrispondenza con Monte Andrea si estende anche alle *Lettere*, anche se la missiva dell’aretino non contiene alcun accenno all’attività poetica (cfr. C. MARGUERON, *Guittone d’Arezzo. Lettere*, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1990, pp. 36-51).

ch'ama¹⁵; si rifiuta così un'intera esperienza lirica, una maniera d'intendere Amore che, nel prosieguo del canzoniere, si arricchirà di ulteriori elementi di autogiustificazione costituenti una sorta di globale "manifesto" poetico.

Un esempio su tutti, le altrettanto celebri affermazioni della canzone *Alta fiata aggio già, donne, parlato*: E dice alcun ch'è duro | e aspro mio trovato a savorare; e pote essere vero. Und'è cagione? | che m'abonda ragione, | perch'eo gran canzon faccio e serro motti | e nulla fiata tutti | locar loco li posso; und'eo rancuro, | ch'un picciol motto pote un gran ben fare (xlix, vv. 165-72); si noti, ancora una volta, la volontà di non abbandonarsi al vituperium in favore di un astratto alcun, referente generico ad indicare i suoi detrattori e non riferibile a personaggi precisi¹⁶. Sullo stesso piano si colloca il sonetto *S'eo tale fosse ch'io potesse stare*, messo in relazione, a partire dal Torraca, con la guinizzelliana *Vedut'ho la lucente stella diana*¹⁷; leggendo i versi di Guittone attraverso la lente dell'agonismo verso il primo Guido, Furio Brugnolo ha identificato nel sonetto guitoniano un pretesto per una rivisitazione in chiave polemica delle esperienze liriche pregresse, ossia la poesia siciliana¹⁸.

Nella nostra ottica, ripetiamo, alquanto restrittiva, è giocoforza separare le pur importantissime riflessioni letterarie, condotte attraverso una costante relazione intertestuale e interdiscorsiva con i poeti a lui precedenti (i trovatori e Giacomo su tutti) e coevi, dagli atteggiamenti critici e antagonistici. La polemica è infatti leggibile in filigrana in diverse canzoni di Frate Guittone, nelle quali la ritrattazione dell'idea di amore da cui vuole affannosamente allontanarsi si configura anche come critica implicita a chi di quell'idea si faceva campione e promotore, tanto da elevarla a paradigma poetico. Per questo motivo, accanto all'esplicito rifiuto di una poetica simboleggiata da Bernart de Ventadorn, possiamo intravedere altri nuclei di critica sia verso la poetica dei trovatori, una su tutte la stigmatizzazione di Amore della canzone *O tu, de nome amor, guerra de fatto*, che riprende quasi letteralmente la canso di Aimeric de Peguihan *Cel qui s'irais ni guerreia ad Amor*¹⁹, sia verso i primi eredi dei

¹⁵ Una dettagliata analisi del rapporto del Guittone cortese con i suoi modelli è in L. LEONARDI, «Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i siciliani», in *Atti Guittone*, pp. 125-164.

¹⁶ Sulla collocazione anomala della canzone nel canzoniere *L* si veda ancora LEONARDI, «Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale», in S. GUIDA - F. LATELLA *La filologia romanza e i codici. Atti del primo Convegno della Società italiana di Filologia Romanza*, Messina, Rubbettino, 1993, pp. 443-480.

¹⁷ Per una sintesi del panorama critico relativo al testo guitoniano cfr. P. BORSA, «La tenzone fra Guido Guinizzelli e Frate Guittone d'Arezzo», *Studi e problemi di Critica Testuale*, 65 (2002), p. 51, n. 14.

¹⁸ Cfr. F. BRUGNOLO, «Parabola di un sonetto del Guinizzelli: 'Vedut'ho la lucente stella diana», in *Per Guido Guinizzelli il Comune di Monselice (1276-1976)*, Padova, Antenore, 1980, pp. 53-105.

¹⁹ D'A. S. AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII Secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 30-31. Nel meccanismo palinodico guitoniano dovremo anche includere la canzone *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio* (xxvii), che secondo Avalle ritratterebbe il cosiddetto "manuale del libertino", costituito dai sonetti traditi dal Laurenziano (*ibid.*, pp. 85-86). Per il rapporto con la *canso Tant es d'amor honratz sos seignoratges* cfr. invece A. POLI, «Una scheda

poeti occitani, gli autori della scuola siciliana²⁰. E, se pur al di fuori di un atteggiamento polemico, gli apprezzamenti verso alcuni trovatori leggibili nelle lettere ci aiutano a comprendere meglio l'estetica di Guittone, allo stesso tempo testi come il planh per Jacopo da Lèona²¹ o gli ultimi versi della canzone *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, restituiscono un'immagine nitida delle sue preferenze. In questo contesto, canzoni come *Ora parrà* o *Altra fiata* si ergono come primi esempi di polemica letteraria in versi – sia pure nella sua variante “riflessiva” – condotta su un genere gerarchicamente più nobile del sonetto e quindi al di fuori della sempre feconda dinamica dialogica cui, com'è noto, lo stesso Guittone non è certo immune.

Guittone è il metro su cui si misurano le tendenze stilistiche dell'epoca. Come si vedrà continuamente nei testi che citeremo innanzi, l'adesione o meno al suo dettato rifletterà una disputa degli “stili” che, tuttavia, non può essere meccanicamente accostata a quella che leggiamo nei trovatori, poiché priva delle implicazioni “ideologiche” di cui erano gravidi i versi di Raimbaut d'Aurenga e Guiraut de Bornelh. La questione, che qui possiamo soltanto accennare, fu affrontata da A Valle nella lucidissima sintesi offerta nella premessa alle CLPIO e certo non abbisogna qui di ulteriori glosse: i testi riportati nel dossier sul “trobar clus italiano” annoverano vere e proprie dichiarazioni di poetica, che trovano, questo sì, una certa corrispondenza terminologica con il modello provenzale. Il campo semantico dell'oscuramento del senso si definisce infatti mediante le coppie oppositive apertura vs chiusura, divisione vs unità, talvolta simili a quelli che troviamo nei testi trobadorici.

Le ragioni di una e dell'altra parte si esprimono insomma mediante affermazioni di notevole portata metaletteraria, talvolta prive di una referenzialità contrastiva esplicita; per questo motivo, ci limiteremo qui a segnalare soltanto i testi in cui la polemica si articola in testi di corrispondenza, dotati o meno di risposta. Nell'impossibilità di delineare una cronologia sicura, è conveniente elencare rapidamente i nuclei più interessanti:

- 1) Guido Guinizzelli, “O caro padre meo, de vostra laude” (cui Guittone risponde per le rime con il sonetto *Figlio mio diletto*, in *faccia laude*). Tradizionalmente interpretati come uno scambio di cortesie, i due sonetti sono invece sottoposti a un rilettura in chiave ironico-polemica in un

provenzale per Guittone. Le canzoni XX, ‘Ahi, lasso, che li boni e li malvagi’ e XLIX, ‘Altra fiata aggio già, donne, parlato’», *Filologia e critica*, XXV (2000), pp. 95-108.

²⁰ Sul tema si veda soprattutto BORRA, *Guittone d'Arezzo*, pp. 85-93.

²¹ Riguardo ai versi 17-19, si è dibattuto sul significato della rima “piana”, “sottile” e “cara”, terminologia di chiara ascendenza provenzale. Luciano Rossi vi individua, come già il Contini, tre modi di fare poesia; ma se quest'ultimo leggeva la *rima sottile* come ‘poesia morale’, Rossi, pur condividendo la dicotomia fra *trobar leu* (*piana*) e il *trobar clus*, contempla questa seconda polarità per l'aggettivo *cara* mentre la *rima sottile* indicherebbe un termine intermedio, la poesia «preziosa» (PD I, pp. 232-234; L. ROSSI, «Poeti siculo-toscani», in C. SEGRE-C. OSSOLA, a c. di, *Antologia della poesia italiana*, vol. I - Duecento-Trecento, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 102-164 – il testo di Guittone è alle pp. 122-125 – e, dello stesso autore, «Guittone, i trovatori e i trovieri», in *Atti Guittone*, pp. 73-88).

recente contributo di Luciano Rossi²², avvalendosi dei nuovi dati documentari che permettono di retrodatare l'attività poetica del bolognese già dagli anni '50 del XIII secolo²³. Il caro padre sarebbe allora un'ironica allusione al Guittone già converso, come ribadito al v. 7 (entr'a Gaudenti ben vostr'alma gaude, v. 7). La 'sfida' che gli lancerebbe nelle terzine (Prendete la canzon, la qual io porgo | al saver vostro, che l'aguinchi e cimi, | ch'a voi ciò solo com'a mastr'accorgo, vv. 9-11) non riguarderebbe poi, come pensava Sanguineti, la canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore*²⁴, bensì, sulla scorta dei suggerimenti già di Contini e Gorni²⁵, *Lo fin pregi'avanzato*, che stimolerebbe Guittone a "rispondere" addirittura con *Ora parrà s'io saverò cantare*, che abbiamo poc'anzi visto essere punto focale nella struttura bipartita del canzoniere guittoniano. Il bersaglio contro il quale Guittone modellerebbe la sua "nuova maniera", che poc'anzi abbiamo visto essere identificabile con Bernart de Ventadorn, diventerebbe quindi Guinizzelli stesso. La teoria è rischiosa e difficilmente dimostrabile; senz'altro, seguendo i rilievi di Rossi ci ritroveremo di fronte ad un atteggiamento antagonista, in cui Guinizzelli si affrancherebbe dal ruolo di "seguace" di Guittone per avanzare invece un'implicita dichiarazione di poetica, alla quale Guittone replicherebbe con la canzone che segna la sua conversione.

2) Guido Cavalcanti, "Da più a uno face un sollegismo": il famoso sonetto inviato a Guittone articola la polemica sull'incomprensibilità e la carenza logica del suo profferer, mediante il ricorso ad una terminologia filosofica ancor più precisa – il sillogismo aristotelico – rispetto a quella che avevamo già visto affiorare nelle tenzoni siciliane. Non sarà da vedere nel sonetto cavalcantiano né una dichiarazione di poetica, né un attacco di tipo etico-morale²⁶: la reprimenda si gioca tutta su criteri formali, allineandosi di fatto alle posizioni dantesche (il barbarismo del v. 5 richiama infatti il plebescere

²² L. ROSSI, «Ripartiamo da Guinizzelli», in F. BRUGNOLO - G. PERON (ed.), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 25-58; una simile proposta, a onor del vero, era già stata avanzata da BORSA, «La tenzone» (op. cit.).

²³ A. ANTONELLI, «Nuovi documenti sulla famiglia Guinizzelli», in *Da Guido Guinizzelli a Dante*, pp. 59-105; L. ROSSI, «La posizione storica del giudice-poeta», in L. ROSSI - S. ALLOATTI BOLLER, *Intorno a Guido Guinizzelli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 (*Revue Critique de Philologie Romane*, Textes et Études), pp. 9-20.

²⁴ E. SANGUINETI, *Guido Guinizzelli. Poesie*, Milano, Mondadori, 1986, *Introduzione*, pp. xiv-xix.

²⁵ PD II, p. 465; G. GORNI, «Guido Guinizzelli e il verbo d'Amore», in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981 pp. 23-45 (cit. a p. 29).

²⁶ In questa direzione vanno invece le interpretazioni di G. FAVATI (*Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 78-82) e soprattutto Ciccutto: «Oltre che a un attacco, quindi, ci troviamo di fronte a una enunciazione di poetica, come a dire: "Da te non si generò mai un piano di espressione tanto organicamente studiato da giustificare una sostanziale autonomia di immagini" (M. CICCUTO, «Parlare scuro» in Guittone ed epigoni», in *Il restauro de "L'intelligenza" e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 159-191, cit. p. 44).

nel De Vulgari Eloquentia, ii, 6, 8). Non a caso, De Robertis indicò molto opportunamente un preciso referente testuale che avrebbe svolto il ruolo di “pungolo” per la strigliata di Guido, la canzone Poi male tutto è nulla (xxx). Il d’insegnamento | volume dell’ultima terzina (vv. 12-13) sarebbe poi, secondo l’acuta analisi di Leonardi²⁷, un riferimento ai sonetti dell’aretino, come abbiamo già visto inquadrabili nella palinodia che segna i due tempi del suo canzoniere come pars destruens del codice cortese, ripudiato dall’ormai frate Guittone. L’ipotesi, ovviamente inscindibile dalla teoria della risistemazione da parte dello stesso Guittone del suo materiale poetico, avvalorerebbe ulteriormente la coesione interna – tanto da essere definita, appunto, “libro” – degli 86 sonetti trasmessi dal Laurenziano²⁸.

3) Anonimo, “Doglio, languendo, di greve pesanza”: si articola sulla contrapposizione tra lo scuro parlare e la necessità di chiarire il proprio dettato poetico. Il sonetto non è una risposta per le rime e nel corpus di Guittone non si riscontrano corrispondenze sufficienti ad individuare una tenzone; senza dubbio, l’allocuzione del v. 4 (come dite) si riferisce ai diversi episodi del canzoniere in cui l’aretino difende il proprio trobar clus: lo vediamo, ad esempio, nella già citata Altra fiata agio già, donne, parlato, in cui afferma che non grande matra cape in picciol loco. | Di grande cosa dir poco | non dicese al mesteri, o dice scuro (vv. 161-164). Il ricorso a prestigiose auctoritates (Salomone, Pietro Alfonso e Seneca) non implica in alcun modo una critica sul piano filosofico-contenutistico, poiché si esaurisce esclusivamente sul versante del significante, dell’uso poco appropriato del suo parlamento che rende il dittare inintelligibile. Questo componimento andrà quindi accostato sia al sonetto di Guido Cavalcanti, sia alle accuse mosse a più riprese da Dante. La polemica si svolge sul piano della tecnica poetica e non su quello, per così dire, ideologico; d’altra parte, Dante non avrebbe potuto trovare validi motivi per condannarne il percorso morale, dal poeta cortese al frate gaudente.

Ai testi summenzionati andranno poi accostati i dibattiti interni alla “questione ermetica”, come s’è visto inscindibile dallo sperimentalismo guitoniano, segnalati da Avalle²⁹: Maestro Rinucino, A guisa d’ommo che giungie ala batalglia ~ Pacino di Ser Filippo, Eo nom sono quelli che porga mi’ preghero; Chiaro Davanzati, Omo c’avene a bene e’ po’ sàvere ~ Monte Andrea Delo vino greco levat’agio sagio (cfr.

²⁷ LEONARDI, *Canzoniere, Introduzione*, p. lv. De Robertis, appoggiandosi alla sua congettura che vedeva la canzone guitoniana xxxi come diretto referente polemico del Cavalcanti, propone un ulteriore riferimento nel corpus delle *Lettere*, precisamente nella prima indirizzata a Gianni Bentivegna (D. DE ROBERTIS, *Guido Cavalcanti. Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino, Einaudi, 1986, p. 186).

²⁸ Proposta avanzata da E. PASQUINI, «Intersezioni fra prosa e poesia nelle *Lettere* di Guittone», in *Atti Guittone*, pp. 177-204 (cit. p. 189).

²⁹ *CLPIO*, pp. LXXXII-LXXXV

infra); Meo Abbracciavacca, Parlare scuro, dimandando, dove ~ Dotto Reali, Similimente chanoscensa move.

Il confronto col magistero guittoniano, beninteso, avviene anche in termini di reciproca stima e amicizia (come emerge anche dalla lettura “tradizionale” dello scambio con Guinizzelli). Basti ricordare brevemente i seguenti episodi corrispondenti:

4) Chiaro Davanzati “Valer voria s’io mai fui validore”, canzone in risposta all’esortazione di Guittone di moderare la quantità della sua produzione poetica (S’io ag[gl]io audito e odo di voi, sag[gl]io, | che mia semenza deg[gl]ia far più rada)³⁰, alla quale egli risponde “vorrei ma non posso”, vista la necessità di utilizzare la poesia, a mo’ di cheritore, per guadagnarsi gli altrui favori³¹.

5) Tenzone fra Terramagnino da Pisa, (Poi dal maestro Guitton latte tenete) e un anonimo, forse Meo Abbracciavacca, (Geronimo, com’credo voi sapete)³². In questo caso Guittone entra come parte in causa esterna, ma il seme del dibattito resta sempre il trobar ric dell’aretino (il cui magistero si riflette nella forma tipicamente guittoniana del sonetto doppio); il bon saver (v. 1) che secondo Terramagnino difetta nell’arte dello sconosciuto interlocutore si misura sulla qualità e quantità della lezione guittoniana.

Andrà invece considerato con un grosso punto interrogativo il sonetto anonimo trasmesso dal Vat. Lat. 3793, “Meglio val dire ciò ch’omo ha in talento”, recentemente accostato alle polemiche antiguittoniane e, pertanto, implicitamente svincolato dalla precedente attribuzione a Rinaldo d’Aquino³³.

3. Terza parte

Le polemiche letterarie non si articoleranno soltanto attorno alla figura del grande poeta aretino. La forma prediletta continua ad essere lo scambio di sonetti, sia secondo la dinamica di replica per le rime, sia attraverso risposte meno dirette ma altrettanto gravide di importanti dichiarazioni di poetica. Il caso più emblematico è senz’altro la tenzone tra Bonagiunta da Lucca e Guido Guinizzelli, di cui la critica ha sottolineato più volte l’importanza, soprattutto per definire meglio la posizione di

³⁰ A. MENICETTI, *Chiaro Davanzati. Rime*, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1965, p. 163, vv. 31-32. (i testi di Chiaro si citeranno sempre da quest’edizione).

³¹ Nella sua edizione Menichetti ipotizza che anche la canzone XXIV, indirizzata a uno sconosciuto, costituisca un altro esempio di corrispondenza amichevole nei confronti di Guittone (*ibid.*, p. 162).

³² Contini pensò alla possibile identificazione col poeta senese in virtù del gioco onomastico che lo stesso Guittone impiega in un sonetto rivolto all’Abbracciavacca (*PD I*, p. 327).

³³ M. CICCUTO, «L’ “altezza scura”». Guittone, la superbia e le polemiche con gli stilnovisti», in *Atti Guittone*, p. 255, n. 5. Una sintesi della questione attributiva può leggersi in P. GRESTI, *Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, Firenze, Presso l’Accademia della Crusca, 1992, p. 18.

Guinizzelli nella cultura poetica che si stava formando al di fuori della “scuola” fiorentina, vista l’esplicita opposizione di Bonagiunta tra l’alta spera che quine (dunque in Toscana) splende e il traer canson per forza di scrittura del bolognese. Senza riprendere il filo dei numerosissimi commenti ad essa dedicati³⁴, non si può comunque ignorare l’importante novità della tenzone tra Bonagiunta e Guido. Essa occupa una posizione considerevole nel gruppo delle tenzoni duecentesche³⁵, non già per disegnare il panorama dei “rapporti di forza” nella cultura poetica di allora, ma soprattutto per tracciare le coordinate del tema che qui stiamo cercando di delimitare, la polemica letteraria in versi. E di polemica stricto sensu si dovrà parlare; lo scontro, come avviene nell’accusa – rimasta senza risposta – di Cavalcanti a Guittone, si gioca esclusivamente sul terreno del fare poesia e non affiora, come avevamo visto nelle tenzoni in cui era coinvolto Giacomo da Lentini, in sottofondo ad un dibattito dottrinale o comunque non strettamente relativo all’attività compositiva.

In quest’ottica, un buon esempio di polemica letteraria lato sensu è la tenzone fra Chiaro Davanzati, Monte Andrea e Maestro Rinucino. Il dibattito prende spunto da una richiesta rivolta da Chiaro a Monte (Di pi[c]iolo alber grande frutto atendo), riguardo al rapporto fra Amore e sofferenza (s’amor per astio cresce, v. 10), espresso mediante la consueta metafora bellica. Le risposte di Monte Andrea sollecitano una sorta di rettifica di Chiaro, che ammonisce il proprio corrispondente di non aver compreso appieno il significato delle sue parole; nel sonetto *Se per onore a voi grazie rendesse* viene perciò introdotto un elemento nuovo, legato allo stesso status della tenzone e non soltanto alla dinamica concettuale del dibattito intrapreso. La seconda terzina recita infatti *Pensate non v’inganni lo rimare, | ca l’amendare – dà poi bon atore: | di ciò [n]d’amendo io non aric[c]o mai* (vv. 12-14). La risposta di Monte, *A fare onor qual omo s’aprendesse*, offre uno spunto analogo (e non m’ingannò rima ch’io vedesse, v. 10), ma sono i sonetti conclusivi a condurre la tenzone dall’argomento della fenomenologia di Amore al tema propriamente letterario: Monte afferma infatti di non aver compreso i versi dell’ultimo sonetto di Chiaro (*Omo c’avene a bene e’ pò savere*), chiamando in causa argomenti molto simili a quelli già visti nel contesto delle rampogne anti-guittoniane: *ché rinovato m’ài novel linguaggio ... ne lo fenire perdi, nel buon punto ... nulla sentenza non usasti ... non vidi mai così detto strano*.

La dinamica della discussione è assai simile a quella che interviene in un altro sonetto di Maestro Rinuccino, il già menzionato *A guisa d’ommo che giungie ala batalgia*, che nel mezzo di una classica tenzone su questioni amorose si rivolge a Pacino di Ser Filippo affermando di non intendere il suo linguaggio, attraverso l’uso metaforico dei concetti di ‘apertura’ e ‘chiusura’ che, come abbiamo visto, autorizza a parlare di un dibattito sul “trobar clus” anche nella cultura poetica italiana del

³⁴ Per un aggiornato panorama bibliografico della questione si rinvia a R. REA, «Avete fatto come la lumera» (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizzelli), *Critica del Testo*, VI/3 (2003), pp. 933-958.

³⁵ Anche in termini di tradizione manoscritta, per cui si rimanda ancora una volta a GIUNTA, *La poesia italiana*, pp. 77-84.

Duecento³⁶. In parte differente è invece l'altra polemica letteraria di Chiaro, il celebre sonetto *Di penne di paone e d'altre assai*. Il componimento è infatti normalmente incluso in una sequenza di sonetti dialogici, in cui l'interlocutore di Chiaro risulta anonimo, mentre nel codice V i sonetti attribuibili a Chiaro sono assegnati da una mano seriore rispettivamente a Bonagiunta (*Disidero lo pome ne lo fiore*) e Mastro Francesco (*Di penne di paone*); quest'ultimo è inoltre attribuito a maestro Francesco nel Vat. 3214³⁷. I dubbi sull'attribuzione sono legati all'anomala collocazione del sonetto in questo settore del codice vaticano: se infatti i primi tre sonetti risultano innegabilmente connessi dall'uso delle medesime rime e dallo stesso argomento, *Di penne di paone* non offre invece alcun appiglio né di tipo concettuale, né formale. Si tratta di una parodia della poesia siciliana, rivolta ad un anonimo grossolano imitatore di Giacomo da Lentini (*Per te lo dico, novo canzonero, | che ti vesti le penne del Notaro | e vai furando lo detto stranero*, vv. 9-11), schernito mediante il calzante paragone col noto apologo esopiano della cornacchia vestita di penne di pavone. È forte la tentazione di seguire la rubrica del Vat. Lat. 3214, che individua Bonagiunta come bersaglio della parodia di Chiaro: pur consci del rischio insito nell'eccessiva fiducia accordata ad attribuzioni seriori, chi meglio del lucchese rappresentava il trapianto dei modi siciliani in Toscana, a quell'altezza cronologica e in quel contesto poetico? Chiunque fosse il destinatario, va comunque rilevata una modalità polemica fino a questo momento inedita nel panorama poetico duecentesco, realizzata attraverso la parodia, la cui incisività poteva forse estendersi anche a una dinamica contraffattoria di "risposta per le rime" che, non possedendo un testo di replica, non è più verificabile. Certo è che ci troviamo di fronte ad un guasto della tradizione, che include indebitamente il testo in una tenzone di tono diversissimo.

4. Quarta parte

L'avvento dei poeti stilnovisti non interrompe la tendenza, ormai saldamente attestata, di esercitare la polemica letteraria attraverso lo scambio di sonetti³⁸. I testi veicolanti

³⁶ *Menaste il gioco chiuso alla sbaraglia | poi v'è piaciuto aprire lo 'ntendimento | e scoprire novella riprensione | di ciò che chiude lo primero messaggio | in divisato modo di parlare (CLPIO, p. lxxxiv)*. Si veda anche l'edizione di Rinucino fornita da S. CARRAI (*I sonetti di Maestro Rinuccino*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, pp. 86-87).

³⁷ MENICCHETTI, *Chiaro*, p. 381. L'apologo della cornacchia sarà ripreso anche dal sonetto pseudo-dantesco *Quando 'l consiglio degli uccei si tenne*, per la cui attribuzione è d'obbligo riferirsi a de D. ROBERTIS, «Riabilitazione di una cornacchia», in M. C. Gérard-Zai et al. *Carmina sempre et citharæ cordi. Études de Philologie et de métriques offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 281-290, opinione ribadita anche nella monumentale edizione critica delle rime dantesche (*Dante. Rime*, Società Dantesca Italiana - Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere, 2002, vol. II/2, cap. V, pp. 1044-47). Si veda anche l'interessante connessione con un componimento di Guiraut de Bornelh rilevata da GIUNTA (*La poesia italiana*, p. 88, n. 18), che ne rafforza lo statuto di *topos* letterario.

³⁸ I rilievi meramente statistici evidenziano una costante crescita del genere tenzone tra i poeti stilnovisti (Cfr. A. BALDUINO, «Cavalcanti contro Dante e Cino», in M. G. PENZA [ed.], *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, con una nota di Silvio Ramat, Milano, Guerrini e Associati, 1996, pp. 1-19, cit. p. 2).

temi metaletterari in chiave polemica seguono la medesima bipartizione che abbiamo tentato di verificare nei paragrafi precedenti. Vi sono, da un lato, sonetti in forma di botta-e-risposta, o altri in cui si conserva soltanto un membro dell'interlocuzione letteraria (è il caso di *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, Cino da Pistoia); dall'altro, ritroviamo polemiche tipologicamente avvicinabili al tipo Bonagiunta-Guinizzelli, dove cioè ad un'imbeccata decisamente critica nei confronti della poesia dell'avversario si risponde con toni più generali, pur mantenendo il consueto abito della "risposta per le rime".

In siffatto contesto uno dei protagonisti degli episodi polemico-letterari è senz'altro Cino da Pistoia. Il notaio toscano entra infatti in una tenzone con Onesto da Bologna, composta da dieci sonetti, che prende spunto da una tipica richiesta di quest'ultimo in merito alla natura del rapporto amoroso (Si m'è fatta nemica la Mercede), cui Cino replica mediante una *demonstratio* fondata sull'esperienza (poetica) personale (E quest'è il frutto che m'ha dato e diede, | poscia ched io provai, dolente, quanta | è la sua signoria, che voglia manta | mi dà di morte, tegnendo sua fede, cxxxii, vv. 5-8)³⁹. A questo punto, Onesto introduce nella discussione un sonetto di taglio estremamente sarcastico, «Mente» ed «umile» e più di mille sporte, a cui Cino risponde senza però raccogliere la virulenza dell'attacco di Onesto, preferendo invece un'altra "lezione" sulla natura del rapporto erotico che, pur non configurandosi come difesa puntuale agli strali del bolognese, ne riprende esattamente le rime. L'unico accenno a un'effettiva presa di posizione nei confronti dell'insolenza di Onesto, rinforzata nel sonetto *Siete voi, messer Cin, se ben v'adocchio* (cxxxvii), si ravvisa in *Io son colui che spesso m'inginocchio* (cxxxvi), che dimostra già dal verso incipitario una notevole appercezione della propria maniera di fare poesia.

Vero è che il tono sarcastico e burlesco dell'accusa di Onesto (ravvisabile, ad esempio, nella gustosa paronomasia *sporte-spirti* dei primi due versi, cui fa eco la sorte del v. 3), solleva alcune perplessità sulla "serietà" della sua polemica; lo stesso avviene per il sonetto ciniano *Se mai leggesti versi de l'Ovidi* (cxxxv), forse l'unico in cui si riscontra una più diretta risposta alle reprimende di Onesto (*io sol conosco lo contrar del mele | che l'assaporo ed honne pien le quarte*, 11-12). La cornacchia evocata al verso 6, alternativamente letta come *senhal* della donna amata o come rimando ad un oggi incomprensibile espressione *gergale*⁴⁰ pare comunque riferibile ad una figura femminile; ma sovengono, a questo proposito, i versi dello stesso Cino dedicati alla merla (*lxxviii*), qui sì ipostasi della donna, connotata dalle sue nere penne (v. 4). Non è quindi escluso che il pistoiese riprenda quest'immagine, rovesciandola parodicamente per rendere ancora più mordace la satira al bolognese. Pare insomma conveniente riconoscere alcuni nuclei ironici nello scambio di rime, e ridimensionarne parzialmente il ruolo nella delimitazione di un perimetro stilnovista che, se mai, si misurerà su altri celeberrimi casi di corresponsione "congiuntiva" (la

³⁹ M. Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, dalla quale d'ora in poi si citerà.

⁴⁰ MARTI, *Poeti*, p. 762; S. ORLANDO, *Le rime di Onesto da Bologna*, Firenze, Sansoni (Accademia della Crusca - Quaderni degli "Studi di Filologia Italiana", 1), 1975, p. 45.

«carta d'entrata»⁴¹ di Dante nel territorio delle “dolci rime” del sonetto A ciascun'alma presa e gentil core). Il che, beninteso, non annulla certo il fulcro dell'articolato dibattito fra i due poeti: si tratta piuttosto di intercettare segnali ironici inseriti nel tessuto dialogico, che rappresentano una tra le molte possibilità retoriche⁴².

Ancor più celebre è lo scontro che oppose il pistoiese a Cavalcanti, importante anzitutto in forza del suo essere interno alla “scuola”. L'accusa a cui Cino risponde nel sonetto Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo (cxxx) è purtroppo priva della provocazione cavalcantiana, sempre che essa fosse realmente esistita sotto forma di testo poetico. Le speculazioni sull'origine del componimento ciniiano comprendono una serie di variabili, dalla lettura di Gorni, che estende la “colpa” di Cino ben al di là del semplice peccato di appropriazione indebita⁴³ alla recente interpretazione in chiave intertestuale di Calenda, che intravede nel verso 4 (ma funne vostro mai nessun leggiadro?) un richiamo alla canzone dantesca Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato⁴⁴. Lo sfondo della polemica è diverso dal caso precedente e, considerando anche l'attitudine per nulla giocosa di Cavalcanti in merito alla critica letteraria (si ricordi il sonetto a Guittone, o la risposta a Guido Orlandi), non pare opportuno ridurla al livello parzialmente percepito nei sonetti di Onesto. La schermaglia con Guido potrebbe comprendere anche il sonetto Merzé di quel signor ch'è dentro a meve (clx), altra orgogliosa autoaffermazione poetica a cui Furio Brugnolo ha voluto trovare un referente esterno, il Cavalcanti appunto, in ragione di alcuni riscontri intertestuali⁴⁵.

La vis polemica di Cino si misura però anche su episodi meno famosi ma ugualmente utili a delineare la sua posizione nella poesia del secondo Duecento. La seconda, breve tenzone con il conterraneo Mula⁴⁶ ricorre ad una metafora, quella della

⁴¹ DE ROBERTIS, *Cavalcanti*, p. 143.

⁴² Una recente lettura dell'opera ciniiana comprende lo scambio con Onesto in una più ampia valutazione dei “rapporti di forza” interni alla poesia stilnovista, che vede «la frontiera linguistiche e le posizioni ideologiche e intorno a Guido Cavalcanti una nutrita compagnia di adepti del suo verbo d'amore pronti a prendere le sue [sic] difese. Onesto da Bologna è uno di questi» (A. GAGLIARDI, *Cino da Pistoia: le poetiche dell'anima*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001, p. 151). Lo studioso, sulla scia dell'edizione Orlando (p. 38), parte però da un'indebita assimilazione del dettato bonagiuntiano con quello di Onesto; come abbiamo detto, se il paragone è effettivo e operante sul piano tipologico (e lessicale: *cangiar donqua maniera fa per vui*, v. 14), altrettanto non avviene invece su quello del significato delle rispettive *reprobationes*.

⁴³ «Il “vil ladro” è reo nei confronti del dio d'Amore, non già dell'autore che egli ingenuamente crede di imitare o di saccheggiare. A norma della Scrittura non è dunque un semplice plagiatario, bensì un falso profeta» (G. GORNI, «Cino ‘vil ladro’: parola data e parola rubata», in *Il nodo della lingua*, pp. 125-139 (cit. a p. 131).

⁴⁴ C. PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il “dolce stil novo” tra Scrittura e “Ars poetica”*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 166-172.

⁴⁵ F. BRUGNOLO, «Cino e Onesto dentro e fuori la “Commedia”», in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Esedra, vol. I, pp. 369-386 [cit. p. 375], ipotesi già contemplata nella recensione alla raccolta del Marti apparsa nel 1971 sulla *Rassegna della Letteratura italiana*.

⁴⁶ Per le due corrispondenze tra Mula e Cino è imprescindibile G. SAVINO, «Un corrispondente pistoiese di Cino», in F. Gavazzeni-G. Gorni (ed.), *Le tradizioni del testo. Studi di Letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 15-33.

“polcelletta”, che Dante utilizzerà nel sonetto rinterzato *Se Lippo amico* (vv. 13-20) e che va quindi considerato come tecnicismo⁴⁷. Cino si riferirebbe dunque ad una melodia che Mula avrebbe goffamente accompagnato ad un testo, evidentemente non ancora “pronto” per tale operazione; in questo caso è Cino a focalizzarsi su un componimento particolare del suo corrispondente, certamente non identificabile col sonetto che dà avvio al dibattito (*Omo saccente e da maestro saggio*), che anzi proponeva una «interrogazione» al “maestro” Cino. Il proponimento non pare ironico⁴⁸; è se mai la pungente risposta di Cino a veicolare la polemica, rovesciando la struttura che si era vista nella tenzone con Onesto (dove egli preferiva ribattere con asserzioni generali allo scherno del bolognese).

Più difficoltosa appare invece la situazione dei sonetti di attribuzione dubbia, *Infra gli altri difetti del libello* (l'unica accolta nell'antologia del Marti), *In verità questo libel di Dante e Messer Boson, lo vostro Manuello*, ai quali risposero rispettivamente Giovanni di Meo Vitali (*Contien sua Comedia parole sante*) e Bosone da Gubbio (*Io pur m'accordo che 'l vostro coltello e Manoel che mettete 'n quell'avello*)⁴⁹, che lasceremo volutamente da parte per la densità dei problemi che solleverebbe un'analisi alla luce del loro contesto storico e letterario, inscindibile dalla preliminare messa a punto attributiva, non pertinente in questa sede.

5. Quinta parte

Con Guido Cavalcanti entriamo in un terreno tanto battuto dalla critica quanto, proprio in virtù della sua inveterata frequentazione, assai pericoloso. Non ci soffermerà dunque disdegno del sonetto ciniano (né cuopro mia ignoranza con disdegno, v. 10), che restituisce un'immagine in seguito eternata (e semplificata)⁵⁰ dalla celebre novella boccacciana, né sull'ancor più celebre “rimenata” a Dante del sonetto *I'vegno 'l giorno a te 'nfinite volte* (xli)⁵¹; non meno interessante, ai fini della

⁴⁷ Cfr. C. GIUNTA, «Sulla “vestizione” delle ballate nel Medioevo», in *Codici*, pp. 239-252; F. CARAPEZZA, «Canzoni ‘date in moglie’ a sirventesi nella *vida II* di Bertran de Born», *Cultura Neolatina*, LXVIII (2008), p. 353; ma si ricordi il verso *di fede e di pietà canzon vestita* di Onesto da Bologna (I, v. 41), che dimostra come la metafora della “vestizione” comprendesse fattori sia metrico-musicali sia tematici.

⁴⁸ GAGLIARDI, *Cino*, p. 150.

⁴⁹ Tutti e tre di paternità ciniana secondo L. C. ROSSI, «Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio», *Italia Medievale e Umanistica*, XXXI (1988), pp. 45-79.

⁵⁰ Giusta infatti l'acuta sintesi di Balduino, che relaziona lo “sdegno” di Guido ai suoi orientamenti letterari e filosofici, rifiutando l'accezione puramente psicologica che si desume dalla lettura del *Decameron* (BALDUINO, «Cavalcanti contro Dante e Cino», p. 19).

⁵¹ Nell'impossibilità di delineare il vasto panorama bibliografico riguardante il testo cavalcantiano, si rimanda a L. CASSATA, «La “paternale” di Guido (*Rime*, XLI)», *Studi Danteschi*, LIII (1981), pp. 167-185. Tra le varie proposte esegetiche vanno senz'altro segnalata quella di DE ROBERTIS, che pensava ad un discorso rivolto a Dante «in persona di Amore» («Amore e Guido ed io... [relazioni poetiche ed associazioni di testi]»), *Studi di Filologia Italiana*, XXXVI (1978), pp. 39-65 (cit. a p. 63), e quella del già citato BALDUINO («Cavalcanti contro Dante e Cino», p. 9): quest'ultimo parte infatti dal presupposto che la reprimenda di Guido sia stata composta in seguito alla lettura della *Vita Nuova*, identificando il “traviamento” dantesco attraverso la lente della polemica letteraria. Gli si

nostra ricerca, risulta invece la tenzone tra Cavalcanti e Guido Orlandi. Quest'ultimo attacca Cavalcanti mediante un argomento affatto simile a quello mosso, a suo tempo, da Bonagiunta a Guinizzelli, riproponendo uno schema già visto: da una parte, il biasimo del poeta-filosofo dedito all'obscuritas e all'insistenza sulla prosopopea, dettata da una sottigliansa che non può non richiamare la tenzone Bonagiunta-Guinizzelli (ma anche Da più a uno face un sollegismo); dall'altra, un Cavalcanti sprezzante che rende chiaro fin da subito il fastidio provato nel dover rispondere (Di vil materia mi conven parlare), riflesso perfettamente nella scelta di non rispondere per le rime. A questo punto non sarà un eccesso d'immaginazione pensare a un Guido talmente infastidito da accuse così inconsistenti da lasciare in sospeso la ribattuta di Onesto (Amico, i' saccio ben che sa' limare), generando così una tenzone quantitativamente squilibrata in favore di quest'ultimo⁵². La rubrica del codice vaticano, com'è noto, pone in esplicito contatto il sonetto di Onesto con la stanza di canzone "Poi che di doglia cor conven ch'i porti" (xi) di Guido, in forza del verso 7: la critica all'eccessiva celebralità del dettato cavalcantiano si concentrerebbe quindi sull'ipostasi di Amore, evocando un tema che sarà trattato anche nel venticinquesimo capitolo della Vita Nuova. La più recente editrice dell'Orlandi, Valentina Pollidori, solleva opportune riserve sull'affidabilità della rubrica, fondata sulla lettura del sonetto e non certo testimone a priori delle intenzioni del bolognese; tanto più che nella risposta di Cavalcanti la menzione di un sonetto primo (v. 15) vanificherebbe il rapporto diretto, ammettendo invece una possibile proposta cavalcantiana andata perduta nella tradizione, che dunque ristabilirebbe la simmetria⁵³.

Emerge chiaramente la figura di un Cavalcanti progressivamente isolato dalla schiera stilnovista. Non ci sarà certo bisogno di tornare sul punto, il dissidio tra Guido e Dante, che maggiormente ha appassionato generazioni di lettori e commentatori. Ciò che importa di più, nella nostra rapida scorsa alla poesia duecentesca italiana sotto l'egida della "polemica letteraria", è individuare figure che, come i due grandi poeti fiorentini, rappresentano le "stelle polari" attorno ai quali si viene a costituire un canone (passibile, come s'è visto, anche di feroci attacchi) e che rappresentano un punto di riferimento nel campo del dibattito letterario. La tenzone intrapresa da Cavalcanti con Lapo Farinata degli Uberti risulta di estremo interesse per identificare

rimproverebbe, insomma, di abbandonare l'«ortodossia stilnovistica», di fatto includendo il sonetto nella complessa dialettica del dissidio con Dante verificabile, con ben altra complessità, nella grande canzone dottrinale.

⁵² Di difficile accettazione è invece la notevole forzatura sintattica del testo Cassata: *chi v'è stato | già non vi tocco; lo sonetto, primo | Amore à fabricato: ciò ch'io limo* (L. CASSATA, *Guido Cavalcanti. Rime. Edizione critica, commento e concordanze*, Anzio, De Rubeis, 1993, p. 229, vv. 14-16).

⁵³ Così DE ROBERTIS, *Cavalcanti*, p. 199. Nonostante ciò, l'editrice dell'Orlandi insiste nell'addurre un riscontro prettamente "tecnico-letterario" per sostenere l'ipotesi della rubrica: *non loquendo intero* si riferirebbe cioè al particolare status metrico della stanza di canzone cavalcantiana, la cui "non interezza" sarebbe criticata dalla stessa struttura «ipotrofica» del sonetto di Guido Orlandi («Rappresentazione iconografica e polemica dell'interruzione della canzone cavalcantiana», V. POLLIDORI, «Le rime di Guido Orlandi», *Studi di Filologia italiana*, LIII, 1995, p. 125).

un registro affatto minoritario, quello della poesia burlesca⁵⁴, nel campo della polemica metaletteraria; Guido, quando dicesti pasturella, assume infatti quasi le movenze di un sirventese burlesco o di una cantiga de escarnio e maldizer, in cui il vituperium utilizza il dato letterario come puro pretesto satirico. Lo scherno di Lapo occupa una posizione senz'altro marginale nel corpus delle tenzoni duecentesche e, considerando anche il rapporto parentale che legò le due famiglie col matrimonio fra Guido e Beatrice degli Uberti è conveniente esaurire la tenzone nel campo della scanzonata burla "familiare". Assume invece un ruolo non secondario allorché si consideri l'inserzione del registro "comico-realistico", rinvenibile nell'allusione omosessuale già patente nella quartina iniziale (Guido, quando dicesti pasturella, | vorre' ch'avessi dett'un bel pastore: | ché si conven, ad om che vogli onore, | contar, se pò, verace sua novella)⁵⁵, nel campo della tenzone letteraria, sia pur in chiave di mero pretesto burlesco. Considerazione non secondaria anche alla luce del fatto che i rimatori inclusi nella cerchia dei "comico-realistici" non paiono considerare lo scherno d'argomento letterario tra i filoni più fecondi delle loro satire ad personam.

6. Sesta parte

Considerando Dante esclusivamente dal punto di vista della sua produzione stilnovistica, è pacifico rilevare una sostanziale continuità col panorama anzi prospettato nella dinamica di scambi poetici, tanto propositivi quanto polemici. Nello sterminato panorama bibliografico dedicato al nodo che lega il canto xxiv del Purgatorio, la Vita Nuova e il De Vulgari alla risistemazione dantesca di una stagione poetica⁵⁶, si avverte costantemente la consapevolezza di considerare tali esperienze poetiche con gli occhi dell'Alighieri. È però altrettanto vero che per delineare correttamente un autore, un movimento, una tendenza letteraria in un'epoca in cui non esisteva la critica modernamente intesa, l'apporto dei contemporanei rappresenta un elemento decisivo. Possiamo insomma anche invertire la direzione dell'ermeneutica dantesca e valutare la sua esperienza tramite il "filtro" della figura che più d'ogni altra rappresenta un necessario termine di paragone: Guittone d'Arezzo.

La definitiva censura dantesca dell'aretino, è noto, si effettua esclusivamente sul piano della poesia: della figura di Guittone Dante non contempla mai il versante biografico, né il legame tra "conversione" letteraria e religiosa. Dante sapeva bene che per liberarsi di una figura così ingombrante doveva reconsiderarne il magistero e

⁵⁴ Non possiamo che sottoscrivere la constatazione che sottolinea la sostanziale «assenza, nei testi comico-realistici, di polemiche dirette contro i lirici cortesi» (GIUNTA, *Versi a un destinatario*, pp. 267-354).

⁵⁵ De Robertis, *Cavalcanti*, XLVib, vv. 1-4.

⁵⁶ Sempre che non si accolga la potenziale riscrittura di un'intera stagione poetica sottesa dall'assai discussa lettura della famosa affermazione di Bonagiunta in *Pg.* XXIV proposta da Federico SANGUINETI (*Dantis Allagherii Comedia*, Tavarnuzze-Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2001), per la quale si veda la messa a punto di Enrico FENZI («Dopo l'edizione Sanguineti: dubbi e proposte per *Purg.* XXIV 57», *Studi Danteschi*, 68 [2003], pp. 67-82).

la grande influenza esercitata⁵⁷; seppur non omologabili nella sostanza, le due esperienze trovano un punto comune in quello che avevamo definito “dinamicità dell’io lirico”, ma con un enorme differenza di base. La palinodia di Guittone si gioca unicamente sul piano del suo canzoniere (non possono certo paragonarsi le Lettere alla Vita Nuova)⁵⁸, mentre il percorso dantesco coinvolge l’intera produzione letteraria, inscindibile dalla sua vicenda umana e intellettuale. In questo senso, all’ “io lirico” guittoniano si sostituisce un “io poetico” più complesso, in cui lo schema agostiniano ravvisabile nel canzoniere di Guittone viene superato e inglobato in una più articolata e problematica visione della letteratura del suo tempo.

Ciò non impedisce, comunque, di ravvisare un’analogia forse marginale, ma non per questo meno interessante, nel sonetto inviato a Cino Io mi credea del tutto esser partito. il componimento richiama alla memoria l’esortazione di Guittone, rivolta a Monte Andrea e ai “guittoniani”, a non seguire le sue rime “cortesi”. Al notevole divario che separa l’episodico componimento dell’aretino (inserito nella consueta struttura della tenzone) dalla vicenda di Cino e Dante, entrambi esuli⁵⁹, va però affiancata l’indubbia omologia di intenti del loro humus dialettico. Entrambi i sonetti misurano cioè la necessità di superare precedenti istanze poetiche sulla base dell’accertata influenza nei confronti dei “discepoli” – nel caso di Guittone – o sodali – nel caso di Dante. Si verifica insomma una simile dinamica di consilium poetico, che presuppone senz’altro una posizione di squilibrio tra colui che ammonisce (bonariamente)⁶⁰ e colui (o coloro) che ricevono tale avvertimento. Dante non intende rinnegare così recisamente la sua esperienza precedente (Guittone utilizzava la metafora del “frutto avvelenato”, Dante impiega la più mite immagine della “nave”) e la sua distanza dalla palinodia guittoniana nell’abbandono del soave stile era già ribadita con invidiabile chiarezza nei primi, famosi versi della canzone che apre il Convivio (lxxxii): Le dolci rime d’amor ch’io solea | cercar ne’ miei pensieri | convien ch’i lasci; non perch’io non spero | ad esse ritornare | ma perché gli atti

⁵⁷ Un’analisi del “Dante guittoniano” si trova già nell’introduzione del CONTINI alle *Rime* (che abbiamo potuto consultare nella reedizione contenuta in *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 1-20); si leggano anche AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni*, pp. 161-187 e GORNI, «Guittone e Dante», in *Atti Guittone*, pp. 309-335.

⁵⁸ Il paragone risulta senz’altro fuori luogo, ma non è inutile soffermarsi sulle numerose intersezioni rinvenibili tra il testo delle *Lettere* e quello di sonetti e canzoni (per cui si legga il già citato saggio di E. PASQUINI in *Atti Guittone*, oltre che gli obbligatori riferimenti di C. SEGRE, «La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani: Guittone Brunetto Dante», in *Lingua stile e società. Studi sulla Storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963 e l’edizione delle *Lettere* fornita dal MARGUERON, op. cit.).

⁵⁹ Sui sonetti dantesco e ciniano si vedano i recenti M. PICONE, «Esilio e peregrinatio dalla Vita Nuova alla canzone montanina», in J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA (ed.), *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Madrid, Departamento de Filología Italiana, 2007, pp. 27-50 [42-44] e G. GORNI, «Esercizi letterari (Brunetto, Chiaro, Lippo, Guido Cavalcanti, Forese, Dante da Maiano, Cino, Guittone e altri)», in *Dante. Storia di un visionario*, Bari-Roma, Laterza, 2008, pp. 97-99.

⁶⁰ Già il MARTI (*Poeti del dolce Stil Nuovo*, CXXXa) aveva evidenziato la pericolosità di estendere il richiamo dei vv. 5-6 al di fuori del tema letterario (p. 742).

disdegnosi e ferì | che nella donna mia | sono appariti, m'han chiuso la via | dell'usato parlare⁶¹.

La possibilità polemico-letteraria nel Dante stilnovista non penetra, insomma, con la stessa incisività di Cavalcanti o Cino. La singolarità dell'opera dantesca sta anche nella dirompente novità insita nell'affidare il discorso critico (inteso in senso moderno, in cui cioè la polemica è solo una parte di una più articolata discussione storica e culturale) alle opere in prosa, fornendo così per la prima volta un carattere "scientifico" ad argomenti fino ad allora emersi esclusivamente nei dialoghi in forma di sonetto. La Vita Nuova prima e la Commedia poi stabiliranno poi una volta per tutte le coordinate della sua "mistificazione" (per usare parole continiane) storico-critica, la rilettura del suo stesso milieu poetico e culturale attraverso le figure che lo hanno popolato. Con Guittone, non sarà detto mai abbastanza, in costante sottofondo.

Abbiamo appena accennato, infine, la virulenza con cui lo pseudo-Cino attaccava il poema dell'Alighieri nella tenzone con Bosone da Gubbio. L'altra faccia della medaglia di quel vituperium che impiega l'opera letteraria come pretesto per un violento attacco personale (per lo meno, nei due sonetti che seguono quello normalmente considerato ciniano a tutti gli effetti) è il divertissement, il versante propriamente satirico che, come s'è visto, inizia ad emergere proprio in relazione alle personalità "forti" dello Stilnovo. Come si è evidenziato il carattere laterale dello scherzo di Lapo degli Uberti a Guido Cavalcanti, non dissimilmente si dovrà considerare l'animosità di Cecco Angiolieri nei tre sonetti Lassar vo' lo trovare di Becchina, Dante alleghier', Cecco, tu' servo amico e Dante Alleghier, s'i' so' buon begolaro⁶². Nell'artificiosissimo motivo del "cambio di materia" poetica annunciato nel verso incipitario del primo componimento non è da escludere una sottile parodia nei confronti della summenzionata Le dolci rime d'amor ch'io solea⁶³, mentre il secondo è costruito su un'apparente reprimenda squisitamente letteraria relativa alla supposta contraddizione evidenziata dal senese nel sonetto posto a conclusione della Vita Nuova, Oltre la spera che più larga gira (e dunque contraddice | a'sse medesimo questo tu' trovare, 13-14). L'ultimo sonetto della serie, vero e proprio "sirventese" burlesco personale, è l'unico a trovare risposta, non da parte di Dante, bensì dal sodale Guelfo Taviani, che replica rigorosamente per le rime in Cecco Angielier, tu

⁶¹ DE ROBERTIS, *Dante. Rime*, p. 72.

⁶² Per cui si veda il recente bilancio critico di GIUNTA, *Versi a un destinatario*, pp. 273-278.

⁶³ Sarebbe utile stabilire una cronologia dei due componimenti per verificare l'effettiva seriorità dei sonetti dell'Angiolieri alla canzone dantesca. I dati interni ai testi (in particolare, l'accenno al *marescalco* nel testo di Cecco) inducono a pensare che si tratti del periodo compreso tra i primi anni '90 e il 1301 (la data *ante quem* è assicurata dall'invio a un Dante ancora presenta a Firenze; cfr. *PD II*, p. 383). Sull'argomento si vedano comunque R. CASTAGNOLA, «Becchina, Dante e il marescalco in un sonetto di Cecco Angiolieri», *Lecture classensi*, XXIV (1995), pp. 53-67; A. ROSSI, *La sequenza dei sonetti di Cecco a Dante*, in *Da Dante a Leonardo* (1999), pp. 9-31; F. ALFIE, «Cecco, Simone, Dante and Guelfo: correspondence among Angiolieri's poetry», in *Comedy and culture. Cecco Angiolieri's poetry and Late Medieval society*, Leeds, Northern University Press, 2001, pp. 145-163; A. Bettarini Bruni, «Cecco Angiolieri, la lirica comica e la nozione di scuola», in S. Carrai - G. Marrani (ed.), *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale. Atti del Convegno Internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002)*, Firenze, Galluzzo, 2005, pp. 77-99.

mi pari un musardo. Episodi di poesia rivolta a un destinatario virtualmente assente, la cui mancanza di eventuale risposta può essere pacificamente scavalcata prendendo in esame proprio il carattere satirico dei testi di Cecco, pienamente inseribili nella sua ispirazione “comico-realistica”⁶⁴. La questione, beninteso, implica varie conseguenze di non poca portata: ci proponiamo analizzarla più dettagliatamente in altra sede.

7. Conclusioni

A conclusione di questa carrellata, proviamo a riassumere alcuni dati essenziali:

1) Riguardo alla possibilità di comparare la lirica italiana con le altre due grandi tradizioni liriche in cui si possano riscontrare omologie, quella occitana e quella galego-portoghese, il discriminante principale, che si riflette sullo stesso sistema dei generi lirici, è la netta divergenza di ordine sociale che soggiace alle corrispondenze in versi. L’abbandono di parametri peculiari alla poesia di produzione e fruizione cortese in favore di un orizzonte cittadino e borghese significa, tra le altre cose, la scomparsa di un sistema gerarchico interno al mondo trobadorico, essenziale nella valutazione dell’attività compositiva nella lirica occitana. La verticalità del rapporto trovatore-giullare, o trovatore buono-trovatore maldestro, viene azzerata in ambito italiano in virtù di una mutata concezione del poeta. Le critiche al Guittone oscuro, spinte fino alla derisione cavalcantiana sulla sua capacità di ordinare logicamente i significati, non presuppone mai una sua marginalizzazione nell’agone poetico; al contrario, ne mette in risalto l’enorme influenza esercitata sui contemporanei. Non per questo non vanno rilevate le indubbie convergenze con la tradizione occitana, che, pur patendo la sproporzione numerica a favore di quest’ultima, nondimeno rivelano una convergenza di non poco interesse. Il tema del trobar clus, che dalla metà del XIII secolo divenne uno dei motivi forti della polemica letteraria dei trobadors, si ripropone in Italia svuotato dei contenuti originari, ma assai simile nell’argomentazione. L’accusa di eccessiva oscurità o concettismo corrisponde quasi sempre alla difesa di una maniera poetica che non è in grado di comprendere quella mutata; lo stile leu si misura esclusivamente e negativamente, proprio attraverso la polemica contro un “nuovo stile”. In questo panorama, Cavalcanti rappresenta una significativa differenza, visto il suo tentativo di liquidare l’esperienza guittoniana ponendosi già al di là di questa, conducendo la polemica sul piano logico-filosofico. Ed è proprio il rinnovato ruolo del rapporto tra lessico poetico e lessico filosofico a rappresentare un punto centrale nelle tenzoni analizzate: l’accusa bonagiuntiana al Guinizzelli, non a caso in riferimento alla canzone *Al cor gentil*, si muove su questo terreno, che conduce la polemica letteraria ben oltre l’esclusivo perimetro del rapporto tra *perspicuitas* e *obscuritas* oltre il quale non è dato delimitare la “disputa degli stili” trobadorica. Del resto, già dagli esordi della lirica siciliana la discussione sulla natura di Amore si articolava attraverso il modello della *disputatio* filosofica: ciò

⁶⁴ Della medesima opinione è G. SAVINO, «La più antica difesa di Dante», *Studi Danteschi*, LXV (2000), pp. 159-168.

che né i trobadors occitani né i trobadores galego-portoghesi paiono ammettere nei pur frequenti episodi dialogici.

2) Una linea di forza che percorre tutta la poesia duecentesca è senz'altro rappresentata dalla dinamica del "superamento" o dell' "avanzamento". Ogni "punto di catastrofe" che coincida con un dibattito letterario in area italiana comporta una struttura comparativa, un "al di qua" e "al di là" di valori estetici che, considerando l'arco temporale alquanto breve che separa i primordi della scuola siciliana dall'avvento dello Stilnovo, si configura davvero come un unicum nell'intero panorama romanzo: escludendo l'esperienza del meridione federiciano, i dibattiti letterari si svolgono infatti in un arco temporale inferiore a cinquant'anni. La dinamicità, su cui abbiamo insistito molto nel corso del nostro studio, è insita nella palinodia guittoniana come nel sofferto rapporto tra Dante e Cavalcanti; segna tanto avvento delle nuove tendenze letterarie inaugurate dal Guinizzelli quanto la traiettoria poetico-esistenziale del Dante maturo. E ancora oggi, più o meno consapevolmente, continuiamo a leggere la storia della lirica del Duecento secondo questo paradigma.

3) L'analisi dei nuclei metaletterari nella lirica duecentesca ha messo in luce una bipolarità abbastanza chiara. Da una parte la difesa delle proprie posizioni estetiche, che può anche essere espressa tanto in relazione a un referente esterno (Guittone, Ora parrà), si rileva soprattutto nelle canzoni, prive di elementi dialogici e dedicate alla *pars construens* del dibattito estetico. Dall'altro lato sta invece la *tenzone* in sonetti, molto spesso secondo il modello della risposta per le rime, nella quale si sviluppano i toni più apertamente polemicici, toccando anche il settore del vituperium personale. Il dialogo, pur non esclusivo del genere sonetto, trova comunque una sede privilegiata nello scambio "per le rime", una modalità che presuppone una struttura a priori entro cui articolare il discorso poetico. Nella lirica occitana il sirventese rappresentava un genere assai eterogeneo, non connotato contenutisticamente ma formalmente; ad onta delle pur significative eccezioni, si trattava quasi sempre di componimenti strutturalmente derivativi, traendo sovente schemi metrico-ritmici e musica dalla *canso*. Ora, in area italiana la tendenza al *contrafactum* si misura esclusivamente sul piano testuale, venuta meno l'opzione melodica che ancora sussisteva, ad esempio, nell'altra area laterale della Romania, la penisola iberica occidentale; per questo motivo il confronto con il sirventese perde mordente, anche in virtù della sua realizzazione nella forma fissa del sonetto. Nondimeno, è evidente che la *tenzone*, genere estremamente connotato sul piano formale, non può essere classificata sullo stesso piano del genere principe nel sistema poetico italiano, la canzone; la possibilità retorica offerta dalla risposta per le rime, pertanto, diviene un parametro che partecipa di questa connotazione "mediana", autorizzando così una pur parziale omologia con la funzione del sirventese. La polemica letteraria si configura, in ultima istanza, come modalità sottogenerica della *tenzone* in sonetti, formando parte di una più generale

inclinazione discorsiva e dialettica della lirica duecentesca messa bene in risalto da un recente lavoro di Claudio Giunta⁶⁵.

Abbreviazioni bibliografiche:

Atti Guittone: M. Picone (a c. di), Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.

CLPIO: D'A. S. Avalle (a c. di), Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO), con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, vol. I.

PD: G. Contini (a c. di), Poeti del Duecento, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

PSS: I poeti della Scuola Siciliana, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Milano, Mondadori, 2008; vol. I: R. Antonelli, Giacomo da Lentini; II: C. di Girolamo (a. c. di), Poeti della corte di Federico II; III: R. Coluccia (a. c. di), Poeti siculo-toscani).

⁶⁵ Giunta, *Versi a un destinatario*