Zeitschrift: Vox Romanica
Herausgeber: Collegium Romanicum Helvetiorum
Band: 39 (1980)

Artikel: Giraut de Bornelh nella prospettiva di Dante
Autor: Picone, Michelangelo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-30613

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Giraut de Bornelh nella prospettiva di Dante

Nel canto XXVI del *Purgatorio* assistiamo allo svolgimento di una polemica letteraria, che, presente in modo piuttosto continuo nel corso di tutto il poema, raggiunge qui una tonalità molto più accesa e una apertura così vasta da coinvolgere direttamente la tradizione poetica occitanica e italiana e indirettamente il fare poetico *tout court*, al di là di ogni limitazione spazio-temporale. Tale polemica si svolge nel contesto dell'accertamento (realizzato da un'ottica eterna) della supremazia non tanto di un idioma su un altro (come avveniva, ad esempio, nel *De vulgari eloquentia*), quanto di una personalità artistica e di una produzione poetica sulle altre. L'obiettivo cui Dante mira con questa apertura di 360 gradi nel dominio della poesia classica e romanza è uno solo: quello di spiegare la ragione dell'alto «privilegio» di poter percorrere, ancora vivo, le «contrade» dell'Oltretomba; privilegio concesso a lui (in quanto poeta) per intervento di Dio e per la mediazione di Beatrice. È quindi naturale che il dibattito, per quanto trasceso, si faccia più specifico e insistito in questo canto purgatoriale in cui il pellegrino ultraterreno si trova davanti a «colleghi», ad altri *illustres doctores* come lui, i quali, possedendo la sua stessa qualifica e la sua stessa «altezza d'ingegno», hanno motivazioni ancor più profonde per la loro richiesta di maggiori e più tecniche precisazioni. La *Commedia* anzi, per quelle che sono le sue coordinate culturali, può considerarsi assata su tali polemiche, nel senso che è per mezzo di esse che Dante ha l'opportunità di additare al lettore non solo i suoi modelli assoluti (che vanno da Virgilio a Sordello, da Stazio a Folchetto) o i suoi antimodelli (come Bonagiunta, Guittone e il Notaio: i rimatori «municipali» insomma), ma soprattutto quelli che chiamerò i suoi modelli relativi: di tratteggiare quindi una cronistoria della *queste* linguistica e poetica degli operatori romanzi che trova in Beatrice, e pertanto nella produzione gravitante attorno alla *Vita Nuova*, la sua acme e il suo inveramento. Non a caso nello specchio di Beatrice Dante potrà vedere la sua essenza profonda, la sua *ratio*: il fatto cioè di rappresentare *il* Poeta della tradizione culturale romanza, investito dal volere divino (mediato dalla stessa Donna cantata nel suo *joven*) della responsabilità di compiere il viaggio verso l'eterno in cui un'intera civiltà potrà identificarsi. È proprio dentro i limiti di tale cronistoria (che comprende *vulgares eloquentes* come Guido Cavalcanti e Bertran de Born per la prima cantica, e come Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel per la seconda) che Dante trova lo spazio per discutere, e pertanto inserire in una dialettica evolutiva, alcune operazioni culturali che abbisognavano di necessarissime correzioni e integrazioni per poter essere pienamente funzionanti. Il Poeta Dante condenserà

in sé, nella sua Parola orientata da Beatrice, una simile correzione e una simile integrazione[1].

È precisamente nel quadro della dialettica or ora descritta che si inserisce l'interpretazione che Dante dà nello stesso canto del *Purgatorio* della figura storica e letteraria di Giraut de Bornelh[2]. In realtà, però, il caso di Giraut si presenta in una maniera senz'altro più complicata di quella degli altri poeti volgari. La *Commedia* infatti non è per niente in sintonia col giudizio che del trovatore limosino Dante aveva avuto occasione di pronunciare nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*. Se anzi noi osserviamo il panorama dei valori poetici assoluti nel Dante post-*Vita Nuova*, ci rendiamo conto che Giraut vi ha una posizione di incontrastata superiorità: l'esperienza poetica delle cosiddette canzoni morali e allegoriche, esperienza che poi confluirà nel *Convivio*, e la riflessione teorica del *De vulgari eloquentia*, chiaramente indicano in lui il massimo rappresentante dello schieramento romanzo, il poeta col quale Dante ama di continuo paragonarsi e associarsi. Il giudizio inappellabile, d'altro canto, che su di lui si emette dalla specola dell'alto Purgatorio è di quelli che non lasciano adito a ripensamenti: Giraut non è a questo punto considerato la vetta più alta raggiunta dall'eloquenza volgare; il suo posto di *cantor rectitudinis* è occupato da Folquet de Marselha, e il suo superamento è sanzionato dal suo immediato antecedente nella classifica dei *magnalia* (questo sì riconfermato nella nuova gerarchia ultraterrena), dal poeta della *venus*, Arnaut Daniel. L'episodio purgatoriale è sotto questa angolatura una anticipazione di quello paradisiaco: il poeta-pellegrino viene fin da ora informato che il suo trittico dei massimi operatori occitanici (Bertran de Born/Arnaut/Giraut: rappresentanti rispettivamente di *arma*, *venus*, *virtus*) era fallace nel suo elemento di punta. Fra i beati infatti egli non troverà (com'era in qualche modo prevedibile) il poeta della *directio voluntatis*, Giraut de Bornelh, ammirato e apprezzato dai contemporanei e imitato e esaltato dallo stesso *actor*, ma un altro poeta in cui l'affinamento dell'*amor* si era verificato nella modalità più confacente ed era stato

[1] Per questa prospettiva di studio, che ritrova nella *Commedia* la presenza strutturante di una tradizione letteraria e legge l'opera anche in chiave di teoria della poesia, il rimando d'obbligo è al classico articolo di G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia* (ora raccolto in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 335–361). Si vedano inoltre Au. Roncaglia, *Precedenti e significato dello «Stil nuovo» dantesco*, in: *Varii*, *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, p. 13–34; e P. V. Mengaldo, *Introduzione* alla sua edizione del *De vulgari eloquentia*, Padova 1968, p. LXXVIII–CII. Mi sia consentito anche di rinviare al mio libro, *Vita Nuova e tradizione romanza*, Padova 1979.

[2] Su Dante e Giraut de Bornelh la bibliografia è abbastanza consistente; accenno solo agli studi che hanno di più influenzato la mia ricerca. Punto di partenza è stato l'ancora insuperato articolo di C. De Lollis, *Quel di Lemosì* (ora raccolto in volume: *Scrittori di Francia*, Milano-Napoli 1971, p. 29–55); ottime sono le vedute di insieme su Dante e i trovatori ad opera di G. Folena, *Premessa* alla raccolta di testi *Vulgares eloquentes*, Padova 1961, p. III–XII, e di P. V. Mengaldo, *ed. cit.*, p. LXXXVII–XCI; inutilizzabile invece il libro di S. Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania ²1959; di recente è tornato sull'argomento, offrendocene una buona sintesi, Th. G. Bergin, *Dante's Provençal Gallery*, nel volume *A Diversity of Dante*, New-Brunswick (N.J.) 1969, p. 87–111; buona anche la voce *Giraut de Bornelh* dell'*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1968–1976, II, p. 204–205, redatta da A. Viscardi.

diretto verso l'Oggetto giusto: Dio. Tale poeta sappiamo appunto che è Folchetto[3]. Ciò che significa che nel cielo di Venere, l'immagine più prossima, meglio rappresentativa della sua propria dimensione poetica, Dante la rinviene non più nel poeta «di Lemosì», ma nel vescovo di Marsiglia; nella «cara gioia», cioè, la cui fama, contrariamente a quella vana di Giraut, rinasce e rimarrà «grande» (*Pd* IX, 37–39). Le parole di Guido Guinizzelli:

«O frate», disse, «questi ch'io ti cerno
col dito», e additò un spirto innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno.
Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosí credon ch'avanzi.
A voce piú ch'al ver drizzan li volti,
e cosí ferman sua oppinïone
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
Cosí fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con piú persone...
(*Pg* XXVI. 115–126)

vogliono pertanto rilevare questo cambiamento di opinione che toccava l'operatore romanzo maggiormente stimato da una più che secolare esegesi e prassi letteraria, dietro le quali lo stesso Dante si era incautamente messo.

Il compito che la critica specialistica si è subito imposto è stato quello di motivare il declassamento giraldiano. Perché Dante non considera più Giraut poeta della *virtus*? e perché, anche come poeta d'amore (non si dimentichi che l'*exemplum* provenzale della coincidenza romanza nella parola *amor* era Giraut e non Arnaut a fornirlo; e la *canso* citata, *Si·m sentis* [XXVII], è certo una delle più impegnate nella teoresi erotica fra quelle composte dal poeta limosino)[4], è sopravanzato dal suo conterraneo Arnaut? Le risposte a queste domande sono state molteplici, e non tutte ugualmente pertinenti. Un terreno comune sul quale sia possibile accordarsi credo però che possa essere trovato: ed è precisamente la considerazione che, se nell'esaltazione delle «rime d'amore» intonate secondo la modalità «dolce e leggiadra» di Guido e Arnaut noi dobbiamo vedere l'autoriconoscimento da parte di Dante dell'altezza raggiunta dalla propria esperienza poetica sintetizzata nel nome di Beatrice e rievocata nel contesto del Paradiso terrestre («questi fu tal ne la sua *vita nova*» *Pg* XXX, 115), con altrettanta sicurezza noi dobbiamo sondare nella condanna di Giraut e scoprirvi la privata palinodia di Dante nei confronti di una sua particolare (e successiva al libello giovanile) prassi letteraria che non può non coincidere con la

[3] Cf. MENGALDO, *Introduzione cit.*, p. XC.

[4] L'edizione critica di A. KOLSEN (*Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle 1910) cataloga ben 52 dei 67 componimenti attribuiti a Giraut fra i «reine Minnelieder». Citiamo da questa edizione, a meno avvertimento in contrario, i testi giraldiani.

fascia dei componimenti posti appunto sotto l'egida di «quel di Lemosí»[5]. La pregiudiziale antigiraldiana si troverà allora giustificata dalla diversa prospettiva del nuovo Dante: nuovo ovviamente rispetto alle ultime e tutt'altro che convincenti prove artistiche e intellettuali (che vanno dalle rime allegoriche alla loro sistemazione nell'organismo del *Convivio*), e nuovo soprattutto nella ripresa programmatica della giovanile materia amorosa che di quell'aggettivo si fregiava fin nel titolo: *Vita Nuova*. È necessario quindi condurre un'indagine, benché sommaria, sulla «vita» e sull'«opera» di Giraut, secondo una visuale quanto più possibile vicina a quella dantesca, nel tentativo di fare affiorare le motivazioni profonde che condussero Dante all'esaltazione prima e alla condanna dopo del modello giraldiano.

Il frequentatore medievale del *liber* di Giraut si imbatteva subito ad apertura di pagina in una sintesi tipologica che cercava di individuare le coordinate storico-culturali dell'*auctor* e di captare il valore assoluto della sua produzione poetica[6]. La *Vida* rivestiva appunto questa funzione di proiettare un'immagine sintetica della personalità e della poesia del trovatore. Leggiamo questo testo capitale:

Girautz de Borneill si fo de Limozi, de l'encontrada d'Esiduoill, d'un ric castel del viscomte de Lemoges. E fo hom de bas afar, mas savis hom fo de letras e de sen natural. E fo meiller trobaire que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui; per que fo apellatz maestre dels trobadors, et es ancar per toz aquels que ben entendon subtils ditz ni ben pauzatz d'amor ni de sen. Fort fo honratz per los valenz homes e per los entendenz e per las dompnas qu'entendian los sieus maestrals ditz de las soas chansos. E la soa vida si era aitals que tot l'invern estava en escola et aprendia letras, e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos. Non volc mais muiller, e tot so qu'el gazaingnava dava a sos paubres parenz et a la eglesia de la villa on el nasquet, la quals glesia avia nom, et a ancaras, Saint Gervas. Et aici son escritas gran ren de las soas chansos[7].

Facciamo alcune osservazioni preliminari. La provenienza geografica che accomuna Giraut a tanti altri trovatori (e fra i maggiori: basti pensare a Bernart de Ventadorn, a Bertran de Born, a Gaucelm Faidit, e altri), il fatto che tutte le *Vidas* relative si inizino con «...si fo de Limozi», e quindi il rischio di poter ingenerare confusione qualora si usasse soltanto la perifrasi geografica per indicare Giraut, sono aggirati dalla considerazione che la superiorità di questo poeta è da tutti gli «intendenti» riconosciuta e non è mai messa in discussione. Dante può pertanto adoperare quell'emblema perifrastico a) perché il pubblico degli informati, di coloro che sono al corrente delle quotazioni poetiche del giorno, non potrà mai interpretare

[5] CONTINI, *art. cit.*, p. 354, attribuisce la ragione della limitazione dantesca di Giraut al «suo impegno alla *rectitudo*» che lo avvicina «piuttosto a Guittone che al Dante morale». Cercherò invece di dimostrare che Giraut compare in questo canto proprio in funzione di una palinodia dantesca che tocca precisamente tale produzione morale.

[6] Un'esemplare analisi delle *vidas* trobadoriche è quella condotta da V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica nella vida di Jaufre Rudel*, *Studi mediolatini e volgari 18* (1970), 7–26.

[7] Testo secondo l'edizione approntata da J. BOUTIÈRE – A.H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, Paris ³1973, p. 39–40.

erroneamente la sua allusione, e b) perché così facendo crea attorno a questa superba formula antonomastica un alone di ironia proveniente dalla considerazione che la tanto vantata superiorità e precellenza sta per essere definitivamente frantumata[8]. Inoltre l'appellativo «maestre dels trobadors» indica una qualità interna alla poesia giraldiana (quella cioè di essere incline alla didassi) e al tempo stesso presenta il trovatore come sommo *exemplum* del dire in lingua d'oc: traghetta insomma l'idea di una fama assoluta, inattaccabile dal tempo[9]; Dante segue in un primo tempo il parere del biografo attribuendo a Giraut lo statuto di massimo poeta e ponendolo al lato dei poeti classici, ma in un secondo tempo rivede la sua posizione mettendo in questione i criteri sui quali si basava l'antico giudizio e togliendo il trovatore da quel suo piedistallo sul quale appariva posato eternamente.

Ma nella biografia si trovava qualcosa di ancor più decisivo ai fini della lettura dantesca: «...fo apellatz maestre dels trobadors, et es ancar per toz aquels que ben entendon *subtils* ditz ni *ben pauzatz* d'*amor* ni de *sen*.» La struttura chiasmatica:

subtils [ditz] ╲╱ d'amor
ben pauzatz ╱╲ de sen

vuole precisamente accentuare la completezza della «maestria» di Giraut. La sua poesia si è in realtà rivelata perfetta: a) nel versante dell'espressione dell'*amor*: infatti la tecnica ivi impiegata è stata, secondo la norma poi codificata dalle *Leys* («chansos deu hauer so *pauzat*, aissi quo vers»), quella dei *motz pauzatz*, adatti alla forma metrica più alta, la *canso* appunto, e al suo contenuto specifico, la *fin' amor*; b) nel versante del rinvenimento del significato da attribuire all'*amor*: rinvenimento che richiede accanto alla eloquente articolazione formale del contenuto amoroso *(canso)* lo svelamento della *razo* nascosta e incapsulata dentro di essa: tale processo di scoperta semantica viene condensato nel termine *sen*[10], che implica la produzione della «sententia» in cui il vero intendimento della poesia trova la sua definitiva formulazione: la tecnica relativa allo svelamento dei significati nascosti è stata quella dei *motz subtils* e la forma metrica deputata a trasmetterli il *sirventes* (che non a caso rimane tributario della *canso* per la sua strutturazione rimico-strofica oltre che per la

[8] La storia dell'identificazione è tracciata da De Lollis, *art. cit.*, 29–38. Nel *Convivio* Dante cita il sirventese *Los aplechs* (XLII) attribuendolo al «Provenzale» (malamente identificato col poco conosciuto Cadenet), a indicare che in quel momento Giraut è il poeta per eccellenza della lingua provenzale.

[9] Naturalmente l'antico biografo non è l'unico a esaltare Giraut: in questo si trova anzi in ottima compagnia; d'accordo con lui sono la maggioranza dei canzonieri che accordano al nostro una posizione di assoluta preminenza, oltre a Bernart Amoros nelle sue annotazioni (cf. E. Stengel, *Le chansonnier de Bernart Amoros*, *RLaR 41* [1898], 350ss.) e a Peire d'Alvernha nella sua famosa «galleria» di trovatori (cf. Au. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, appunti universitari, Roma 1968–1968, p. 65–123); e non si dimentichi la *vida* dello stesso Peire: «Peire d'Alverne... era tengutz per lo meillor trobador del mon, tro que venc Guirautz de Borneill».

[10] Si veda a questo proposito E. Köhler, *Zum Begriff des Wissens im höfischen Kulturbild*, ora in: *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, p. 29–44.

sua orchestrazione musicale). La *Vida* interpreta pertanto in maniera sostanzialmente corretta, sia al livello formale che al livello contenutistico, la dicotomia *canso/sirventes* macroscopicamente attestata nel *Liederbuch* giraldiano; ma, contemporaneamente, piega il piatto della sua bilancia indicando come più alta l'esperienza gravitante attorno al polo del *sirventes*. Non è chi non scopra tratteggiate qui le stesse linee fondamentalissime che scandiscono la carriera poetica dantesca dalle «dolci rime d'amor» del *joven* (stagione conclusasi con la *Vita Nuova*), alle «rime aspre e sottili» della prima maturità (affluite poi nella *summa* del *Convivio*)[11]; anche Dante passa infatti dalla prassi stilistica *pauzat*, «dolce», centrata nell'obbedienza al «dittatore» Amore, alla prassi stilistica *subtil* posta al servizio delle alte idealità civili e morali; dall'imitazione di modelli di una poesia dedita a cantare l'*amoris accensio* (Guinizzelli, Arnaut, Giraut stesso), all'imitazione di modelli poetici indirizzati verso la *queste* morale e filosofica, verso lo scoprimento della *directio voluntatis* (e qui il polo di attrazione è rappresentato da un nome solo, quello di Giraut; non soppiantato nella considerazione degli avveduti e dei seguaci dell'intelligenza dal falso maestro di moralità, Guittone d'Arezzo).

Un'altra opposizione, ma strettamente vincolata a quella appena esaminata, affiora con abbastanza chiarezza dal discorso esegetico della *Vida*. E precisamente quella delimitata dai concetti di *natura* e *cultura*; ecco i punti che la interessano:

1) «savis hom fo de *letras* e de *sen natural*»
2) «E la soa vida si era aitals que tot l'invern estava en *escola* et *aprendia letras*, e tota la estat anava per *cortz* e menava ab se dos *cantadors* que *cantavon* las soas *chansos*»

Da una parte dunque si pongono le *litterae*, dall'altra le *chansos*; da un lato l'insegnamento dell'*ars* (retorica e musicale) conquistata attraverso lo studio della *gramatica* e la lettura dei monumenti culturali elaborati dai poeti classici, dall'altro il contatto con le immagini più perfette del mondo naturale, specchi della bellezza divina, e cioè con i documenti terreni che meglio possono restaurare il dialogo creatura-Creatore[12]: contatto stabilito per il tramite del *chant* e con il ricorso alla lingua volgare. In tutti e due questi campi linguistici, espressivi e semantici, Giraut ha, per il suo biografo, dimostrato la propria eccellenza. Un corollario e un'appendice a quanto già enunciato dall'opposizione fondamentale sono le altre coppie minime *escola/cortz* e *invern/estat*; la «scuola» come *locus* deputato per l'assimilazione e la diffusione del-

[11] Il ricorso al termine «sottile» è continuo in Dante, a cominciare dalla prosa della *Vita Nuova* (punto di partenza della tendenza «sottile» che troverà nel *Convivio* la sua acme: cf. il mio libro cit., p. 16–17), fino alle canzoni morali di cui diventa il *mot-clé*, e al *De vulgari eloquentia* (ad es. I x 4) dove passa ad assumere una coloritura tecnica, di indice della poesia della *rectitudo*. Per l'impiego di *sotil* da parte di Giraut, cf. L. M. PATERSON, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, p. 136ss.

[12] Poco convincenti, a proposito di *sen natural*, mi sembrano le osservazioni di AU. RONCAGLIA in *Trobar clus: discussione aperta*, *CN 29* (1969), 51, N93; più utile ai nostri fini è invece l'intervento di J.-Ch. PAYEN, *Lo vers es fis e naturaus*, in: *Mélanges... Ch. Rostaing*, Liège 1974, p. 807–817.

l'*ars* e della cultura, la *cortz* invece come sede ideale per la pratica dell'*amor* e quindi per l'immedesimazione con la natura in quanto manifestazione della perfezione divina; l'«inverno» come *absentia* del contenuto e veglia formale, e l'estate come epifania del significato e messa in circolazione del frutto artisticamente elaborato. Anche l'applicabilità di questo schema oppositivo all'interno dell'opera dantesca può essere verificata con relativo agio. Si pensi, ad esempio, alla prolungata analisi nel *De vulgari eloquentia* dei rapporti/contrasti fra lingua naturale e lingua artificiale, oppure all'adeguamento, nel XXV della *Vita Nuova*, dello spirito della poesia romanza, orientato verso la soluzione del fenomeno erotico, a una misura formale classica[13]. C'è però una importante correzione che viene imposta a questo schema da parte del poeta della *Commedia* (che, anche in questo caso, non fa altro che portare alle ultime conseguenze conclusioni già prospettate dal libello giovanile): la ricchezza del fatto interiore, il dettato che sgorga naturalmente *ex abundantia cordis*, costituiscono l'unica prerogativa a cui si può dedicare il poeta in volgare: infatti la natura e la lingua originaria sono rispetto all'arte e alla *grammatica* elementi sostanziali e insostituibili, e non avvicendabili o indifferenti, come sembra essere avvenuto nella prassi seguita da Giraut.

Dentro il canzoniere vero e proprio, Dante avrà poi potuto raccogliere una messe ancora più abbondante di riferimenti. E anzitutto la sua attenzione sarà stata calamitata dalla disposizione topografica di poesie e prose, dall'alternanza di componimenti strofico-ritmici costruiti secondo le regole della più alta retorica con segmenti narrativi e prosastici, liberi da ogni costrizione metrica o musicale e volti a sciogliere i componimenti poetici dalle loro ambiguità sintattiche e semantiche. La *razo* offriva al lettore la possibilità di accedere al momento storico, alla situazione esterna e all'occasione spirituale dalle quali il canto era stato generato. La *razo* (come la *vida* per l'intera personalità del poeta) fissava quindi in una formula chiara e inseriva in una prospettiva generale il valore assoluto (artistico) e relativo (storico-narrativo) del documento poetico. Il *Liederbuch* provenzale maneggiato da Dante doveva insomma presentare questa dinamica espressiva di prosa e poesia, di *vida* e *razos* da un lato e di *cansos* e *sirventes* dall'altro[14]. È infatti dall'osservazione di un simile manufatto che sarà nata in Dante la spinta profonda ad elaborare una sua propria *vita* (si noti la pregnanza culturale del termine impiegato, nella prospettiva appunto del valore che esso era venuto assumendo nel contesto culturale trobadorico), ma dalla formulazione *nuova*, rispetto alle numerose, e ovviamente *vecchie*, *vidas* dei lontani predecessori di terra d'oc. Il modello organico della struttura esterna del *prosimetrum* giovanile è un «libro» simile a quello che abbiamo brevemente trat-

[13] Cf. il mio libro cit., p. 17–26 e 182–192.

[14] Rimando al lavoro fondamentale di d'A.S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961; molto importante, sul problema specifico del possibile inserimento delle conoscenze trobadoriche dantesche in un sistema coerente e del rinvenimento di una «fonte» manoscritta a cui Dante abbia potuto attingere, il recentissimo contributo di M. Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, *Studi danteschi 51* (1978), 59–152.

teggiato; e questo nonostante la considerazione che il libello dantesco si presenti francamente, nei confronti di tale modello ideale, troppo sbilanciato dalla parte della prosa.

Allorquando, dalla considerazione della disposizione dei segmenti prosastici e dei testi poetici, l'attenzione del nostro visitatore del *liber* giraldiano si spostava verso l'aspetto più genuinamente strutturale del dettato lirico, verso l'indagine dei fattori retorico-formali e dei materiali semantico-ideologici, la sua ricognizione dell'universo semiologico del trovatore limosino si poteva considerare esaurita. L'analisi interna dell'opera gli sarà servita a porre il sigillo definitivo sulle primissime risultanze affiorate nel corso dell'analisi esterna. Quello che egli poteva subito rilevare è un fatto che caratterizza in modo macroscopico la produzione di Giraut e la isola all'interno della grande produzione trobadorica ad essa coeva: l'inclinazione «naturale» al canto e l'espressione della ricchezza interiore si accompagnano sempre alla predisposizione razionalizzatrice e chiarificatrice del magma ispirazionale. Il suo *chan* non andrà pertanto mai disgiunto dalla *razo* pertinente: la modalità canora e la preziosa tavolozza pittorica si uniranno indissolubilmente al bisogno di regolare, ordinare e spiegare i «suoni» e i «colori» impiegati. Già in una delle prime *canso* egli proclama apertamente

... ch'atretan grans sens
es, qui sap *razo gardar*,
com los *motz entrebeschar*;
(IV, 19–21)

l'articolazione retorica e sonora del dettato *(motz entrebeschar)* e l'attenzione incentrata sui valori formali non si devono mai separare dalla considerazione approfondita rivolta alla *senefiance (razo gardar)* e dall'evidenza del motivo musicale o dalla chiarezza delle linee del disegno. È quanto a più riprese ci dice Giraut nello svolgimento del suo canzoniere. Una similare posizione programmatica è, ad esempio, quella che egli assume nella *canso* XXVIII:

vauc un chantaret *planan*
de *dichs escurs*
c'us non i remanha:
(3–5)

la coppia *escur/plan* sintetizza lo spazio che il poeta deve percorrere e che divide la regione dell'auscultazione della voce interiore e della fedeltà totale al «dittatore», dell'assorbimento insomma dei contenuti originari e «naturali» (i quali, incidentalmente, producono un dettato necessariamente *escur*, *serrat*, *sobrestoria*, *estranh*, etc., perché questo trascrive l'intrinseca difficoltà che è loro propria e fa riferimento alla presenza enigmatica e inquietante del tema amoroso), dal regno della chiarificazione e della comprensione razionale, della sistemazione logica cioè e dell'ordinamento rigoroso dell'insieme dei segni. Non c'è dubbio che nel processo or ora descritto

Giraut è consapevole di giocare i suoi *atouts* migliori come aspirante poeta: per mezzo di tale *iter* stilistico infatti egli potrà innalzarsi al livello della grande poesia regolata, oserei dire «grammaticalizzata», classica in definitiva.

A questa coppia *pla/escur* si potrebbe, credo, ricondurre l'altra, e ben più rilevante opposizione di categorie stilistiche: mi riferisco ovviamente a *trobar leu/trobar clus*[15]. E in verità, se il *trobar clus* rappresenta per Giraut la traduzione di una situazione di *impasse* iniziale dovuta soggettivamente alla natura magmatica e disarticolata dell'ispirazione e oggettivamente alla inaccessibilità e inconoscibilità della Donna, il *trobar leu* dovrà invece la sua motivazione profonda alla coscienza di esser riuscito a superare definitivamente l'ostacolo, di aver potuto avvicinare e conoscere l'Oggetto. Dunque, nei termini in cui Giraut sembra vedere la questione, il *trobar clus* è l'indice di una sconfitta esistenziale mentre il *trobar leu* o *pla* è la prova inequivocabile dell'eliminazione dell'ostacolo, della vittoria definitiva sull'oscurità, rappresenta il segno tangibile della raggiunta superiorità poetica. Indicazioni in tal senso se ne trovano un po' dappertutto nel canzoniere giraldiano, e ricevono una loro pressoché terminale fissazione nella famosa tenzone con Raimbaut d'Aurenga. All'accusa di Raimbaut di apprezzare «so que vas totz es comunal», di seguire uno stile divulgativo che può essere assimilato anche dalla gente più ordinaria, Giraut può infatti rispondere «qu'es mais amatz/chans e prezatz,/qui'l fai levet e venansal [accessibile, comprensibile a tutti]» (11–3). La risposta può essere formulata in modo così apodittico perché il poeta possiede la netta coscienza che la «facilità» costituisce un punto di approdo, si afferma solo alla fine di un processo conoscitivo che non si può considerare mai definitivamente espletato: si tratta quindi di una «facilità» solo apparente, che dissimula un arduo itinerario di successive riduzioni della «difficoltà». Come Giraut dice in un altro luogo: «en l'*escurzir*/non es l'afans, /ma en l'*obr' esclarzir*» XLVIII, 8–10). Infatti quando, continua il poeta, «eu jonh ni latz/menutz motz *serratz*,/ POIS en sui lauzatz/CAN ma razos *bona*/par ni s'abandona» (XXVI, 36–40): per ricevere la lode completa bisogna quindi che tutto il processo di riduzione dell'oscurità sia stato portato a termine; solo nel momento in cui la «razo bona» si manifesterà egli potrà ritenersi pienamente soddisfatto. In conclusione possiamo affermare che in Giraut l'intrico della sintassi poetica, la pregnanza e l'ambiguità dei materiali lirici, l'*imagery* piena di valori *autres*, insomma la polisemia semantica generata dall'oggettiva difficoltà, *in re*, dell'argomento trattato (l'*amor*), devono venire sistematicamente sottoposte alla glossa esegetica che ne illumini la sostanziale coerenza, ne indichi il significato nascosto e ne evidenzi l'essenza profonda (la *ratio*; da cui, appunto, *razo*). Non poteva certo sfuggire al lettore medievale, attento nel cogliere tutte le possibili

[15] Sulla questione, oltre all'intervento già citato di RONCAGLIA, si vedano: per il problema specifico posto dal *trobar clus* di Giraut, J.-J. SALVERDA DE GRAVE, *Giraut de Bornelh et la poésie obscure*, in: *Mélanges... J. van Ginneken*, Paris 1937, p. 297–306, e E. KÖHLER, *Sociologia della fin' amor* (tr. it.), Padova 1976, p. 182 ss. (a cui moltissimo deve la mia interpretazione); per la questione generale basti il rinvio al fondamentale lavoro di U. MÖLK, *Trobar clus–Trobar leu. Studien zu Dichtungstheorie der Trobadors*, München 1968.

implicazioni del discorso giraldiano, il fatto che un simile modo di procedere aveva come suo naturale sbocco la distinzione formale fra poesia e prosa. Allorquando l'esegesi da interna al canto si fa esterna e la glossa si distacca dall'organismo lirico rendendosi autonoma e costituendosi come genere indipendente, con delle regole sue e un suo proprio codice, ciò che si ottiene è il commento prosastico in cui, nella combinazione di *vida* e di *razos*, si fornisce un sistematico *accessus ad auctorem* nel quale si avverte subito una necessaria appendice, una parte integrante dell'incartamento relativo al trovatore[16]. Il compositore della *vida* e delle *razos* di Giraut non ha fatto dunque altro che attualizzare una tendenza insita nel *corpus* lirico stesso che analizza: egli compie soltanto l'ultimo passo che lo conduce a infrangere i confini della poesia e ad entrare nel territorio della prosa, passando così dal canto al racconto, dall'avventura dell'anima all'avventura del personaggio, dall'io lirico all'io anagrafico, dalla dimensione psicologica alla determinazione storica e perfino cronachistica. Al vertice di un tale processo evolutivo si pone ovviamente la *Vita Nuova*, che anche per il rispetto formale si conferma un'opera di sintesi culturale di tutta una civiltà: sintesi che è, contemporaneamente, bilancio e giudizio di due secoli di ricerche letterarie. Nella prospettiva del libello giovanile, quel processo che era in qualche modo fuoruscito della persona fisica del trovatore viene trascritto nei termini di un individuale innalzamento spirituale e di un progressivo itinerario conoscitivo. Se Giraut dice: «S'ANC fis *motz cobertz* ni *serratz*... ERA los fatz *ben esclairatz*», Dante, dal canto suo, si preoccupa di completare il ciclo stilistico-formale del suo modello:

a) funzionalizzando, nella direttiva indicata dall'anonimo compilatore delle *razos*, il discorso letterario: diversificando quindi con strumenti pertinenti il polo dell'*anc* e dei *motz cobertz* dal polo dell'*era* e dei *motz esclairatz*: al primo assegna l'espressione poetica, fortemente entropica e dominata dalla retorica e dalla musica, al secondo attribuisce invece l'espressione prosastica, minimamente entropica e regolata dall'ordine logico e dalla misura razionale;

b) storicizzando, al livello di una autobiografia esemplare, le tappe del percorso poetico-spirituale: all'*anc* appartiene infatti l'*actor*, il poeta non ancora cosciente della sua essenza profonda (puro significante), all'*era* spetta invece l'*auctor*, il Poeta che alla fine del suo *iter* mentale ha afferrato la «verità» di se stesso e del mondo che lo circonda, e la può pertanto «raccontare» in modo ordinato e razionale (Significato *tantum*).

Ma il punto nodale di ogni lettura medievale del testo giraldiano doveva naturalmente gravitare attorno all'analisi della trattazione dei *magnalia*, dell'espressione cioè dei massimi contenuti. L'immagine che Giraut offriva di sé da questo punto di vista

[16] La *razo* è pertanto l'esito finale di un processo di catalisi semantica, il distillato ultimo del «significato»; se quindi la «poesia» è espressione pura del contenuto amoroso (nella traslitterazione dantesca, «versi d'amore»), la «prosa» è invece questo stesso contenuto provvisto di una glossa sistematica, di un commento storico e biografico che ne riveli il valore profondo, la *ratio* (e questo traduce «prose di romanzi»). Cf. *Vita Nuova e tradizione romanza (cit.)*, p. 35–38.

era certo una delle più nitide: quasi uniforme, monocorde. L'ispirazione si muove infatti come calamitata fra le due polarità che delimitano il campo ideologico e semantico della sua produzione: da un lato *Amor*, la più alta espressione dei valori psicologici, interni; dall'altro *Pretz* (la *virtus* dantesca), la suprema concretizzazione dei valori sociali, esterni. Queste sono le coordinate storico-esistenziali che situano la poesia di Giraut: su un asse la ricostruzione della propria avventura interiore, il racconto cioè del cammino di perfezionamento e di autoinnalzamento verso l'ideale della somma perfezione rappresentato dalla *Domina*; sull'altro l'inserimento della propria «storia» personale (di un «io» assimilato all'*Everyman*) nel contesto dei valori umani e civili di una classe sociale che si propone come specchio al mondo intero e che trova nella *cort* (nell'ambiente cioè in cui manifesta la sua presenza la Donna e il suo influsso Amore)[17] il suo *locus* deputato. Il raffinato prodotto del movimento *to and fro* fra queste due estremità dello spettro semiologico giraldiano è il *chan*: elemento magico e liberatorio nel quale l'ansia esistenziale e l'aspirazione sociale, il desiderio insomma di una completa integrazione, trovano la loro emblematica risoluzione.

A be chantar (XIV) è una tipica canzone della «maniera» giraldiana; e in realtà gli ingredienti basici che compongono la poesia del limosino vengono qui pienamente rappresentati nel loro sviluppo e nella loro interdipendenza.

A be chantar
Conven amars
E locs e grazirs e sazos;
Mas, s'eu agues dels catre ·ls dos,
No cut ja ·ls altres esperes.
Que ·l locs me dona joi ades
E la sazos, desqu'eu sui gais.
Que ges lo tems, can l'erba nais.
Si be se gensa folh' e flors.
Tan no m'aiud' en mo chantar
Com precs e grazirs de senhors.
(1–11)

La perfetta poesia *(chantar)* proviene dunque dall'intima ispirazione amorosa *(amars)* e dall'attrazione spirituale della Donna *(grazirs)*, ma anche da un ambiente sociale (*locs*, ovviamente la corte) e da una situazione temporale (*sazos*, la primavera: vv. 7–9) confacenti, adeguate cioè all'espressione del mondo interiore. Benché il poeta sostenga (vv. 4–11) che la condizione gioiosa dell'anima e l'invito della Donna (rispettivamente punto di partenza e punto di arrivo del processo di raffinamento amoroso) potrebbero da soli produrre una poesia conveniente senza l'intervento di *loc* e *sazo* (rappresentanti in qualche modo la dimensione esteriore del canto), in realtà questi quattro elementi costituiscono le variabili fondamentali della funzione poetica giral-

[17] Cf. la prima *cobla* del sirventese *Ben deu en bona cort* (XLIX).

diana. In altre parole, il canto è la trascrizione retorica e musicale del dinamismo spirituale dell'anima (amore) che può manifestarsi in un contesto esterno favorevole; di un corso spirituale quindi le cui dimensioni spaziali, temporali e metastoriche (la presenza ispiratrice, il *grazir* e il *prec*, della Donna) siano sintonizzate con il movimento ascensionale della mente. La possibilità di inserire l'*amor*, e pertanto il *chan*, in una situazione storica adeguata è offerta da un complesso di fattori che trovano il loro comun denominatore nel *pretz*:

E per amar
Fo ja chantars
Grazitz e pretz prezatz pels pros
E fo que sola sospeissos,
Ses altre plus c'om i cudes,
Ensenhava com s'enanses
Vas totz sos benestars d'eslais
E, que ·s mezes en mans assais,
Com li cregues pretz e valors
E que ·s chauzis de meschabar
E ·lh fos vils senhorils onors.
(12–22)

Solo per il tramite di *amar* si è potuto apprezzare *chantar* e gli uomini eccellenti hanno potuto esaltare e seguire *pretz*; la figura etimologica, aiutata dall'allitterazione («*pre*tz *pre*zatz *pe*ls *pro*s»), dà un rilievo anche retorico alla congiunzione, o stretta dipendenza, tra i concetti di *amor* e *probitas*. Solo la *sospeisso* (la possiamo rendere con «ansia amorosa», «attesa della ricompensa»; la stessa connotazione ha, ai vv. 52–5, *bona speransa*: «Que la bona speransa·m pais/.../e m'a dat solatz...») è capace di proiettare l'uomo nell'orbita dei più alti valori umani e civili: essa infatti «ensenha» come innalzarsi di slancio «vas totz sos benestars» (v. 18), verso la piena realizzazione storica. La forza propulsiva di *Amor* oltre a accrescere *pretz* e *valor*, a fare aumentare il capitale spirituale dell'individuo, elargisce anche un senso di superiorità nei confronti del «senhoril onor» (v. 22), la coscienza di possedere una *nobilitas* per niente legata con le ricchezze materiali; essa rende quindi possibile la concretizzazione dell'ideale cortese dell'*integritas*[18] che si traduce al livello esistenziale nella completezza dell'*iter* amoroso e al livello formale nel raffinamento del dettato. L'amore ci appare pertanto continuamente accompagnato da un corteggio di virtù morali e civili, e riportato a un ambito di perfezionamento mondano.

Ecco dunque la particolare tonalità letteraria e la specifica connotazione culturale che la poesia di Giraut sprigionava, e che un lettore come Dante ha potuto captare e sintetizzare col termine *virtus*. Non credo che sia necessario precisare come tale

[18] Su questo concetto, culturale e retorico, si vedano le fondamentali pagine di E. Köhler, *Trobadorlyrik (cit.)*, p. 21–27, e la discussione che ne è scaturita: A. del Monte nella sua edizione di Peire d'Alvernha (*Liriche*, Torino, 1955, p. 111–113), U. Mölk, *Trobar clus (cit.)*, p. 109–115, e L. M. Paterson, *Troubadours cit.*, p. 58–74.

etichetta contrassegni non solo la produzione a carattere moraleggiante (quella catalogata come *sirventes* e *canso-sirventes* dal Kolsen), ma prima ancora la poesia amorosa delle *cansos*. Ma qual è il valore filosofico e culturale esatto che Dante attribuisce alla categoria della *virtus*? Brevemente possiamo dire che per l'autore del *De vulgari eloquentia* la poesia della *virtus* coincide con l'espressione dell'*iter* conoscitivo indirizzato verso il conseguimento della perfezione dell'uomo in quanto essere razionale e, per questo, simile alle potenze angeliche: «(homo) secundum quod rationale, honestum querit, in quo solus est, vel angelice sociatur nature» (II ii 6). Il desiderio dell'intelletto è dunque quello di conseguire l'*honestum*: che è il bene a cui l'uomo aspira non perché questo si identifichi col proprio *utile* e si manifesti come Sé ipostatico (come avviene al livello dell'anima vegetativa, la cui finalità suprema è appunto la *salus*, la conservazione della vita), né perché questo venga assimilato al *piacere* e si configuri come Altro distaccato da sé (livello dell'anima sensitiva, il cui massimo scopo è il godimento erotico, la *venus*), bensì perché tale bene non ha alcun'altra motivazione che se stesso (livello dell'anima intellettiva, che raggiunge la sua acme nella *virtus*)[19]. L'*honestum* è pertanto il bene morale che l'uomo desidera per il bene stesso, a prescindere da ogni considerazione utilitaristica e/o edonistica; una definizione affine ci proviene, ad esempio, dal *Convivio*: «E deffiniro [gli stoici *via* Cicerone] così questo onesto: 'quello che, sanza utilitade [*utile*] e sanza frutto [*delectabile*], per sé di ragione è da laudare'». Paradigma della ricerca umana della *virtus* è il filosofo, come terreno propizio alla sua evenienza è la filosofia: quello e questa provano infatti amore o amicizia per la verità in una maniera totalmente disinteressata. Dante formula pertanto, all'altezza del *Convivio* e del *De vulgari eloquentia*, un ideale di poesia la cui sublimità è valutata in proporzione al suo avvicinamento alla filosofia; e vede in Giraut e nella sua propria produzione morale-allegorica, posta sotto l'insegna del poeta limosino, una esemplare attuazione di tale ideale.

Cerchiamo ora di precisare meglio attraverso quale griglia interpretativa Dante è riuscito a accertare questo suo giudizio sulla poesia di Giraut ed a orientare così la sua stessa attività di poeta; quella, per intenderci, posta fra l'esperienza giovanile confluita nell'«amoroso libello» e la *Commedia*. E fermiamoci proprio agli esempi che Dante stesso ci fornisce di poesia della *virtus*: il sirventese *Per solatz revelhar* di Giraut e la sua canzone *Doglia mi reca*. Procedendo infatti ad un'analisi contrastiva di questi due componimenti dovremo essere capaci di verificare nella concretezza del fatto letterario la nozione di *virtus* che Dante enuncia a un livello teorico; e potremo anche evidenziare la particolare modalità strutturale assunta dalla prassi dantesca nell'imitazione del suo modello.

La genesi spirituale del canto è comune: l'uno e l'altro testo nascono dal tentativo di enunciare la «verità» sullo stato attuale di decadenza del mondo. Il disorientamento causato dallo spettacolo di decadenza della società è così forte in Giraut che

[19] Cf. l'edizione del *De vulgari eloquentia* curata dal A. Marigo, Firenze ^{3}1968, p. 170–181, dotata di un buon apparato esegetico.

egli non ritiene possibile di riuscire nell'impresa di contribuire col suo canto al riscatto del *segle*[20]:

Per solatz revelhar
que s'es trop endormitz,
e per pretz, qu'es faiditz,
acolhir e tornar,
me cudei trebalhar;
mas er m'en sui gequitz!
Per so m'en sui falhitz,
car non es d'achabar;
con plus m'en ve volontatz e talans,
plus creis de lai lo destorbers e·l dans.
(1–10)

Il desiderio del poeta di operarsi («me cudei trebalhar») al restauro delle idealità abbandonate (*solatz*, cioè amore, e *pretz*, cioè virtù) viene continuamente frustrato. L'inattuabilità oggettiva dell'impresa di redenzione mette in perenne scacco il suo sforzo (la *volontat* e il *talan*) cui frappongono ostacoli insormontabili (*destorber* e *dan*) i malvagi che si sono impossessati della cittadella della cortesia. Ma il canto sgorgherà comunque:

Mas a cor afranchar,
que s'es trop enduritz,
no deu om los oblitz
ni ·ls velhs fachs remembrar?
Que mals es a laissar
afars, pos es plevitz,
e·l mal don sui garitz
no·m chal ja mezinar.
(61–8)

Infatti il ricordo del nobile passato, dei *velhs fachs*, è sufficiente ad attenuare e addolcire il dolore provato dal cuore; agitare le ombre di una storia felice, da poco trascorsa, arreca una qualche consolazione. Inoltre, il poeta non può e non deve abbandonare un'impresa moralizzatrice solo perché egli va esente dal male che sta fustigando; poiché la medicina non necessaria per lui potrà essere benefica e terapeutica al pubblico cui il suo canto è rivolto (questo mi sembra il senso dei versi 67–68, non del tutto cristallini). *Du côté de* Dante notiamo essenzialmente gli stessi movimenti[21]:

[20] Lezione secondo l'edizione curata da M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, Barcelona 1975, p. 490–494.

[21] Per un adeguato commento a questa importante canzone dantesca, si vedano G. CONTINI (nella sua ed. delle *Rime*, Torino ²1965, p. 182–191) e K. FOSTER – P. BOYDE (*Dante's Lyric Poetry*, Oxford 1972, II, p. 295–210). All'articolo di P. BOYDE, *Style and Structure in 'Doglia mi reca'* (ora in: *Dante's Style in His Lyric Poetry*, Cambridge 1971, p. 317–331), rimando per l'accurata analisi retorica del componimento; non mi trovo però affatto d'accordo col critico nell'individuazione della tonalità poetica, che sarebbe «that of an angry man, violent, wilful, disdainful of the logical arguments and logical progression that characterize *Le dolci rime*» (p. 320).

solo che la sua posizione nei confronti della problematica morale trattata è notevolmente più distaccata. Manca il desiderio di intervenire direttamente al recupero dell'umanità tralignante. Dante opera a un livello più astratto: la sua specola è posta molto più in alto di quella giraldiana.

Doglia mi reca ne lo core ardire
a voler ch'è di veritate amico:
(1–2)

tutto appare qui immesso in un'aura di extratemporalità e impersonalità; la funzione retorica dell'allegoria dà una maggiore profondità alla *Doglia* (così assoluta rispetto ai troppo circostanziati *destorber* e *dan* di Giraut) che mette in azione il *Voler* la cui finalità è quella di raggiungere e identificare la *Verità* («ch'è di veritate amico»: proprio la definizione, tributaria dell'etimologia, di filosofia). Dante porta dunque al punto massimo di estrinsecazione la tendenza già manifestata dalla poesia giraldiana di farsi strumento di raddrizzamento della volontà deviata e corrotta, facendo però ricorso a una tonalità non partigiana ma, per così dire, scientifica e oggettiva. La sincerità di cui favoleggiavano i critici romantici, sembra, paradossalmente, essere appannaggio più di Giraut che di Dante.

La polemica vera e propria si articola attorno a due aspetti della vita contemporanea che a Giraut e a Dante appaiono rigorosamente vincolati: quello dell'*amor* e quello della *virtus*; e in realtà l'eclisse della seconda rende completamente inoperante il primo. Il citato *incipit* giraldiano mette subito in evidenza la necessità di riportare di nuovo in vita *solatz*, rappresentante il supremo raggiungimento nel versante dell'attività erotica, e al tempo stesso di ricondurre in patria (*tornar* è un verbo tecnico del campo semantico della *peregrinatio* e implica l'idea del percorso che bisogna compiere per pervenire alla meta finale)[22] l'esiliato *pretz*, in cui si esplica al livello pratico l'iniziativa morale correttamente indirizzata. Questi movimenti iniziali vengono amplificati nella terza e quarta *cobla*:

Vos vitz torneis mandar
e segre·ls gen garnitz
e pois dels melhs feritz
una sazo parlar;
er es pretz de raubar
e d'ebranchar berbitz.
Chavalers si'aunitz
que·s met en domneiar,
pos que tocha dels mas moltos belans
ni que rauba gleizas ni viandans!

[22] Cf., ad esempio, *Purgatorio* XXVII, 111.

E vitz per cortz anar
de joglaretz formitz
gen chaussatz e vestitz
sol per domnas lauzar;
er no n'auzem parlar,
tan es lor pretz delitz!
(21–36)

Giraut elabora qui una concezione mondana e, sociologicamente, aristocratica del *pretz*: egli lo vede infatti legato a una classe sociale (quella che include i purtroppo degeneri *chavalers* del verso 27) e a un luogo (la *cortz* del verso 31) che ne sono in qualche modo i legittimi esponenti e tutori. Al momento attuale però questa classe e questo luogo, invece di costituire un modello per i virtuosi e uno specchio per gli amanti, sono diventati esempio di avarizia e di meretricio. Perché *pretz* e *solatz* vengano reinstaurati nelle rispettive funzioni, bisogna che la nobiltà e la corte ritornino alla loro primitiva grandezza e alla loro originaria responsabilità. Infatti senza la guida esperta della nobiltà e l'attività modellizzante della corte né la virtù né l'amore potranno ritrovare la loro autentica funzione nella società umana. In Dante questi stessi termini di *amor* e *virtus* sono distribuiti secondo dei criteri più rigorosi e sistematici; vengono cioè meglio inseriti dentro l'ordine logico del discorso e all'interno delle strutture socio-culturali che si vogliono descrivere. Se le donne sono le custodi del principio dal quale nasce amore, la *beltà*, e gli uomini i responsabili della causa del perfezionamento umano, la *virtù*, ne consegue che, se la seconda decade, anche la prima dovrebbe essere messa da parte:

Io dico a voi che siete innamorate
che se vertute a noi
fu data, e beltà a voi,
e a costui di due potere un fare,
voi non dovreste amare,
ma coprir quanto di biltà v'è dato,
poi che non c'è vertù, ch'era suo segno.
(11–7)

Inoltre: solo la virtù è capace di elargire la nobiltà, poiché unicamente dal suo possesso può l'uomo venire indirizzato verso la completa realizzazione di se stesso in quanto essere razionale («tu sola fai segnore»: v. 41); dunque: il fatto che l'uomo «da sé vertù fatto ha lontana» (v. 22) comporta che egli non possiede il tratto distintivo dell'essere «umani»: la ragione; e pertanto passa alla categoria immediatamente precedente dei «bruti» («omo no, mala bestia ch'om simiglia»: v. 23). Dante quindi dà un andamento più deduttivo alla tematica giraldiana, e così facendo la rende più generale, cosmica. Egli si rivolge non a questa o a quella classe sociale, ma all'umanità intera. Il suo discorso assume una validità universale. Di qui la giustificazione del

ricorso a una griglia conoscitiva di ascendenza logica e a un lessico tecnico e specialistico di impronta tomistica o scolastica[23].

Il centro vitale dei due componimenti è costituito dalla esemplificazione dell'opposizione *virtù/non-virtù*, fatta ricorrendo a una casistica di tipo storico, sociale e comportamentale. Si tratta di una estensione del discorso principale, come Dante puntualmente precisa: «discenderò del tutto/in parte» (vv. 54–55)[24]. Sia Giraut sia Dante specificano che la virtù di cui vogliono parlare è nella fattispecie la liberalità, e il vizio che vogliono condannare è l'avarizia. Si ricorderà che nel *De vulgari eloquentia* (II ii 5) l'area semantica della *virtus* si specializza nei termini di *donare* (la «liberalità», che è l'oggetto appunto di questa canzone) e di *letitia* (la «leggiadria», il cui *locus* è la canzone *Poscia ch'amor*)[25]. Dunque la liberalità è una modalità essenziale di realizzazione della *virtus*. Anche a questo proposito la polarizzazione delle poetiche è abbastanza evidente. Giraut, dal canto suo, vuole colpire una particolare società che invece di rispondere a quella che dovrebbe essere la sua genuina aspirazione, di dare cioè liberamente, opera nello spirito contrario[26]: «er es pretz de raubar/e d'ebranchar berbitz» (vv. 25–26); il verbo *raubar* emblematizza l'eccesso nel desiderio di accumulazione, condensa il polo dell'estrema negatività cortese. Questi versi vengono ribattuti con insolita asprezza subito dopo; il loro contenuto si viene così precisando in azioni ben determinate: «chavalers si' aunitz/que·s met en domneiar,/pos que tocha dels mans moltos belans/ni que rauba gleizas ni viandans!». La ripresa chiasmatica dà ancor più rilievo all'idea dell'impossibilità di *domneiar* per colui che non sia adeguatamente provvisto di *pretz*. L'accusa di Giraut non potrebbe essere più circostanziata: l'avarizia dei nobili è descritta in modo minuto e quasi triviale. Lo sdegno, d'accordo con la tecnica del *sirventes*, si traduce in un attacco virulento e piazzaiuolo. Si avverte che la persona del poeta (e quindi del suo pubblico) è completamente coinvolta nell'azione denigratoria, vibra con essa. Anche la *cobla* quinta porta avanti la stessa polemica; qui Giraut si fa ancor più personale:

On son gandit joglar
Que vitz gen acolhitz?
C'a tal a mester guitz
que solia guidar,

[23] Captati molto bene nel commento citato di FOSTER-BOYDE.

[24] Cioè, come spiega CONTINI (commento cit., p. 186), «dall'universale al particolare»; e, si potrebbe aggiungere, dall'allegoria alla glossa: Dante infatti così continua il suo discorso; «ed in costrutto/più *lieve*, sì che men *grave* s'intenda:/ché rado *sotto benda*/ parola *oscura* giugne ad intelletto»; dove, oltre al fatto che *benda* non può che riferirsi al rivestimento retorico, si hanno gli stessi termini oppositivi rinvenuti precedentemente quando parlavamo della tecnica poetica di Giraut: *lieve/grave; oscuro/chiaro; aperto/chiuso*.

[25] Cf. P.V. MENGALDO, voce *Vocaboli, teoria dei*, in: *Enciclopedia Dantesca (cit.)*, e BOYDE, *Dante's Style (cit.)*, p. 77ss.

[26] Per questo aspetto della polemica giraldiana, rinvio il lettore ai lavori capitali di KÖHLER: *Ricchezza e liberalità nella poesia trobadorica*, e soprattutto *I trovatori e la questione della nobiltà*, in: *Sociologia (cit.)*, particolarmente le p. 52–61 e 139–144.

e pero ses reptar
vai er tals escharitz,
pos fo bos pretz falhitz,
que solia menar
de companhos, e no sai dire cans,
gen en arnes e bels e benestans.
(41–50)

I signori, coloro che dovrebbero essere guida e invece hanno bisogno di essere guidati, non vogliono più proteggere la poesia. Un tempo amavano essere seguiti da una schiera di *companhos*, di persone della *maisnada* la cui esistenza economica dipendeva dalla loro liberalità. Ora invece, per paura di spendere, vanno soli: i «joglaretz formitz/gen chaussatz e vestitz» non hanno più chi li accolga. L'avarizia è diventata un *modus vivendi* accettato da tutti; nessuno è capace di biasimare un simile comportamento (v. 45)[27]. In conclusione: il *sirventes* di Giraut attacca esplicitamente una certa classe sociale, la nobiltà, e formula delle accuse che non rimangono mai nel generico, ma amano scendere perfino nell'aneddotico e nel personale. Giraut non rivolge il suo canto contro l'avarizia, bensì contro particolari persone avare; non esalta la liberalità, bensì dei personaggi storici dotati di tale virtù[28]. Nella seconda *tornada* si loda così il Dalfin d'Alvernha che «conois los bos chans»: con riferimento alla sesta *cobla* in cui appunto il *bo chan* è visto come l'espressione naturale di un *ric afar*, della liberalità cioè dei tempi passati (vv. 59–60). Se passiamo alla canzone di Dante notiamo la solita tendenza verso la progressiva decantazione del canto morale giraldiano di tutte le sue scorie aneddotiche e personali. Dalla riuscita di questo processo dipenderà infatti la possibilità di conquistare la palma di «cantor rectitudinis» per eccellenza dell'area romanza. Il superamento di Giraut è conseguibile solo se il contenuto magmatico del *sirventes* si lascia incanalare dentro una struttura sintattica, logica e retorica più consapevole; solo se si ha una ricerca formale più orientata verso l'imitazione del modello classico. La metodologia impiegata a sortire

[27] Secondo una definizione che risale fino a Seneca e a S. Girolamo, nobile è colui che possiede la virtù e opera secondo essa; questo tema ritorna continuamente nel Medioevo romanzo: lo si trova nel *De amore* di ANDREA CAPELLANO, nel *Roman de la Rose* di JEAN DE MEUN, nel *Trésor* di BRUNETTO LATINI, etc.: cf. M. CORTI, *Le fonti di virtù e la teoria della nobiltà del Duecento*, *Giornale storico della letteratura italiana 135* (1959), 1–82; Giraut lo sviluppa in maniera particolare nel sirventese *Los aplechs* (XLII) citato nel *Convivio*: la tesi che vi sostiene è che, se nobiltà è virtù, e virtù è liberalità *(largueza)*, ne consegue che l'uomo nobile deve, per la propria *ratio* interna, essere liberale: il signore-avaro rinnegando la *largueza* rinnega anche il *senhoratge* (la polemica è ovviamente orientata contro un certo processo di imborghesimento della classe nobiliare: cf. KÖHLER, *Sociologia (cit.)*, p. 56–61).

[28] La *razo* che si accompagna a questo sirventese interpreta al livello di cronaca il velato invito di Giraut al suo *senher* affinché questi non si macchi di colpe che neanche i predoni hanno saputo commettere nei suoi confronti (*cobla* ottava); ecco il testo: «Girautz de Borneil, qan Guis, lo vescoms de Lemotges, l'ac fait raubar la sua maiso de sos libres e de tot son arnes...» (BOUTIÈRE-SCHUTZ, *ed. cit.*, p. 57): lo storico signore di Giraut lo deruba veramente dei suoi possedimenti materiali *(arnes)* e culturali *(libres)*.

un simile effetto è quella della distanziazione estetica: della creazione cioè di uno spazio, retorico e letterario, fra dato e rappresentazione, realtà e mimesi. Il fatto concreto, storico o sociale o personale, va dunque proiettato su uno sfondo astratto, atemporale e aspaziale. Se quindi la moralità di Giraut è diretta ad una precisa problematica del momento storico in cui egli sta vivendo (la decadenza del tempo presente rispetto ad un immediato passato luminoso per azioni e uomini virtuosi), la moralità di Dante si indirizzerà invece a una problematica generale valida per ogni tempo e ogni luogo (la decadenza della virtù umana, rispetto all'idea iperuranica, per così dire, della Virtù celeste). A contrapporsi non saranno più due momenti successivi (passato *vs* presente), ma due stati contigui (trascendenza *vs* immanenza, mondo delle Realtà eterne *vs* dominio delle realtà evenemenziali). Lo sperimentalismo e la partecipazione di Giraut diventano teoresi e programmazione in Dante[29].

Si veda, a riprova di quanto detto, la strofe quarta:

Chi è servo è come quello ch'è seguace
ratto a segnore, e non sa dove vada,
per dolorosa strada;
come l'avaro seguitando avere,
ch'a tutti segnoreggia.
Corre l'avaro, ma più fugge pace:
oh mente cieca, ché non pò vedere
lo suo folle volere
che 'l numero, ch'ognora a passar bada,
che 'nfinito vaneggia!
Ecco giunta colei che ne pareggia:
dimmi, che hai tu fatto,
cieco avaro disfatto?
Rispondimi, se puoi altro che nulla.
Maladetta tua culla,
che lusingò cotanti sonni invano!
Maladetto lo tuo perduto pane,
che non si perde al cane!
ché da sera e da mane
hai raunato e stretto ad ambo mano
ciò che sì tosto si rifà lontano.
(vv. 64–84)

In forma schematica, le osservazioni che possiamo fare su questo testo sono le seguenti:

1) Assenza di una prospettiva temporale: i tempi storici impiegati (75 «hai... fatto», 79 «lusingò», 83 «hai raunato e stretto») non hanno infatti funzione prospet-

[29] Pertanto la relativa speranza di Giraut, dovuta a una sovrapposizione del passato felice sul futuro, diventa in Dante visione di apocalisse culturale; il moralismo dantesco cioè non aspira a un positivo intervento sulla realtà circostante, ma a un giudizio eterno: evoca quindi una palingenesi, su basi razionalistiche, dell'umanità.

tica ma solo valutativa: servono cioè a spiegare la condizione in cui l'avaro si viene a trovare di fronte al giudizio eterno, alla Morte. La contrapposizione è invece fatta fra un tipo di presente descrittivo (69 «*corre* l'avaro, ma più *fugge* pace») e un tipo di presente più analitico, morale e filosofico (64 «chi *è* servo *è* come...»), a differenziare lo stato delle verità mutabili dallo stato delle Verità eterne.

2) Assenza di ogni indicazione storica e/o autobiografica: non si parla di nessun caso o fatto avvenuto in un dato momento o luogo a una data persona. Dante enuncia delle condizioni assolute dell'essere: e più precisamente lo stato di «servitù» e quello di «signoria», e la distanza che li separa: tale distanza può o non può essere infranta; il ricorso al campo metaforico della *peregrinatio* indica appunto che ci troviamo nell'ambito di esperienze eterne: così *strada* (v. 66) serve ad esprimere l'idea di 'cammino' e *dove* (v. 65) quella di 'approdo', *pace* (v. 69) sta ad indicare il positivo espletamento del pellegrinaggio umano e *nulla* (v. 77) la conclusione negativa e autodistruttiva.

3) L'avarizia (il vizio astratto) si declina nella figura dell'avaro (la realizzazione concreta), ma soltanto per una esigenza di chiarezza e non per un bisogno di accedere alla polemica diretta contro rivali definitivi e ben individuabili: si tratta dell'avaro generico e tipico, non dell'avaro *x*, *y* o *z*. Ci troviamo davanti dunque a un procedimento di esemplificazione di una verità che qualora venisse formulata ad un livello unicamente astratto rischierebbe di rimanere incomprensibile; la comparsa sulla scena del tipo dell'avaro è da attribuire insomma ad una esigenza di commento, alla necessità di apporre cioè una glossa esaustiva a un procedimento logico-retorico, nella fattispecie all'allegoria.

4) L'invettiva contro la decadenza del mondo è rivolta a un pubblico indeterminato: le «donne» che vengono chiamate ripetutamente in causa per ascoltare il canto doloroso del poeta hanno più la funzione di filtro e di cassa di risonanza (purificano e amplificano cioè l'effetto dell'*indignatio* che egli vuole comunicare) che quella di destinatarie vere e proprie. Se vogliamo indicare l'autentico destinatario del messaggio morale, questo è, come per ogni discorso tendenzialmente filosofico, l'*homo rationalis* o la *Ratio* stessa (cui non può, comunque, essere riferita la *pars destruens* del canto; di qui anche il bisogno di ricorrere alle «donne»)[30]. C'è però un congedo che, sebbene abbia l'aria di costituire una aggiunta tardiva, pure pone il problema dell'identificazione del destinatario immediato che viene chiamato in causa:

> Canzone, presso di qui è una donna
> ch'è del nostro paese:
> bella, saggia e cortese

[30] Questa eliminazione del pubblico immediato e diretto è una costante della produzione allegorico-morale di Dante, che si traduce al livello strutturale nell'omissione del congedo (cf., ad esempio, *Amor che movi* e *Poscia ch'amor*) e al livello testuale in richiami al fatto di non sapere a cui indirizzare il canto (cf., ad esempio, *Poscia ch'amor*, v. 69).

la chiaman tutti, e neun se n'accorge
quando suo nome porge,
Bianca, Giovanna, Contessa chiamando:
a costei te ne va' chiusa ed onesta;
prima con lei t'arresta,
prima a lei manifesta
quel che tu se' e quel per ch'io ti mando;
poi seguirai secondo suo comando.
(148–158)

A chi si rivolge Dante? Credo che più che una donna storica il poeta voglia qui evocare una Presenza simbolica: un'Essenza cioè capace di penetrare fino in fondo la *razo* filosofica del componimento stesso. I suoi nomi, se valutati secondo il principio dei «nomina sunt consequentia rerum», danno la definizione esatta di questa «persona»: *Bianca* allude (a norma di *Convivio* II xxii 7) all'attività speculativa e alla saggezza, *Giovanna* (a norma di *Vita Nuova* XXIV, più che di *Paradiso* XII 70–71) alla verità terrena (149 «ch'è di nostro paese») che precede la Verità divina e dunque alla bellezza (segno della perfezione umana), *Contessa* (a norma, ad esempio, di *Convivio* II vii 3, II x 7–8, ecc.) alla nobiltà della ragione umana[31]. Mi sembra quindi estremamente probabile che questi versi si riferiscano alla personificazione della Filosofia.

Possiamo tirare le somme di questo nostro studio della poesia giraldiana vista attraverso lo specchio della lettura dantesca. E facciamo mentalmente ritorno ai versi del canto purgatoriale da cui avevamo preso le mosse e alla domanda che formulavamo a tale proposito: perché Dante condanna Giraut? La riposta ci appare ora abbastanza evidente: per la stessa ragione per la quale, alcuni canti dopo, l'*auctor* Dante condanna, nelle parole di Beatrice, l'*actor* peregrinante[32]. L'imitazione di Giraut nelle poesie allegorico-morali e il susseguente tentativo di stabilirsi al vertice di una poesia della *virtus* nella formulazione datane dal poeta limosino: questi sono i fatti che fanno scattare la molla del declassamento di Giraut all'interno della *Commedia*. Nella polemica di Guido Guinizzelli contro gli ammiratori di Giraut Dante anticipa la più amara polemica di Beatrice contro una non troppo antica immagine di se stesso. La ragione della condanna sta nell'opposizione Beatrice/«donna gentile». Se la Beatrice della *Vita Nuova* aveva, alla fine dell'itinerario amoroso dell'io, indicato in Colui «qui est per omnia saecula benedictus», in Dio, l'approdo terminale della *queste* esistenziale; la «donna gentile» delle canzoni morali (e del *Convivio*; esaltata accanto a Beatrice, e forse al di sopra di essa, nel *De vulgari eloquentia*) arresta invece lo slancio conoscitivo dell'io a delle «false» «imagini di bene» (*Pg*

[31] Si vedano i commenti citati di CONTINI, p. 191, e di FOSTER-BOYDE, p. 310.

[32] La giustificazione di questa palinodia dantesca ha letteralmente riempito le biblioteche; indicazioni utili per una interpretazione del fatto in chiave letteraria provengono da CONTINI, *Dante personaggio (cit.)*, e da F. MAZZONI, *Il canto XXXI del Purgatorio*, Firenze 1965.

XXX 131), a una visione mondanizzata della vita[33]. Nel *Purgatorio* si ha quindi un'inversione di tendenza che comporta da un lato il pieno recupero (e la sublimazione) della concezione dell'*amor* propria della *Vita Nuova* e l'esaltazione dei modelli che avevano contribuito all'estrinsecazione di tale ideologia (Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel), e dall'altro il completo abbandono dell'accezione filosofica della *virtus* elaborata nella produzione allegorico-morale e la sconfessione del modello giraldiano. Di qui la necessità strutturale della *Commedia* di dover sostituire la figura del poeta della *virtus* mondana (Giraut) colla figura del poeta della *Virtus* divina (Folquet): con la quale ultima immagine il nuovo Poeta Dante, *summa* di tutta la ricerca letteraria e culturale romanza, pienamente si identifica.

McGill University, Montreal *Michelangelo Picone*

[33] È proprio in questa riduzione del dinamismo dell'eros, causata da una ideologia che limita l'ambito di azione della *virtus* al solo campo razionale, in questo abbassamento quindi dell'*amor* potenzialmente divino a *ratio* solamente umana, che dobbiamo vedere il limite di Giraut e del Dante morale (cf., fra gli altri, BERGIN, *Dante's Provençal Gallery cit.*, p. 101); razionalismo, si badi bene, che a Dante proveniva anche da un'altra fonte e da un'altra esperienza letteraria completamente diversa da questa, e cioè da Jean de Meun e dalla «traduzione» della seconda *Rose* nel *Fiore* (a questo proposito si veda il mio articolo, *Il «Fiore»: struttura profonda e problemi di attribuzione*, *VRom. 33* [1974], 155–156).