

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 13 (1988)

**Artikel:** La "Vita Nuova" tra Guinizzelli e Cavalcanti

**Autor:** Cappello, Giovanni

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-258443>

### **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:** 06.04.2026

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

## LA «VITA NUOVA» TRA GUINIZZELLI E CAVALCANTI

*a Remo Fasani*

### 1. *La Vita Nuova come canzoniere*

La domanda: «La *Vita Nuova* è un canzoniere?»<sup>1</sup> non è certo peregrina, anche se il prosimetro dantesco non risponde, in prima istanza, ai caratteri propri della «forma canzoniere», se si assume come parametro il modello petrarchesco<sup>2</sup>. Si può anzi pensare che i richiami lessicali, che pure articolano i rapporti tra i vari componimenti poetici, non siano sufficienti a garantire la presenza di un vero e proprio macrotesto<sup>3</sup>. Si deve quindi far ricorso alla prosa, più alle *razos* che alle divisioni, per ritrovare un'unità significativa transtestuale.

Le condizioni che permetterebbero di riconoscere nella *Vita Nuova* un canzoniere, nel senso vulgato del termine, sono legate all'individuazione di un ordinamento interno dei testi, capace di veicolare un messaggio autonomo. Questo dovrebbe ovviamente essere diverso da quello espresso nella narrazione prosastica del romanzetto autobiografico. Dovrebbe cioè derivare dall'ordine delle sole poesie, sottratte alle ragioni pretestuali costruite da Dante, in modo da dare al «libello» una coerenza narrativa.

Una condizione supplementare, frutto della natura stessa di prosimetro del testo dantesco, concerne il rapporto prosa-poesia. La prima inquadra i singoli componimenti e, attraverso le *razos* e con l'aiuto didascalico delle suddivisioni, cerca di fornirne il senso. In altri termini, la prosa ha *valore metatestuale* nei confronti delle poesie, che vengono indicate come soggetto vero del libro. Risulta in questo modo proposta da Dante stesso, in maniera sicura, la centralità del prodotto poetico rispetto a quello prosastico. E' così legittimata una *lectio continua* dei testi poetici, in qualche modo sottratti, sia pure in una sorta di finzione da laboratorio, al continuo rapporto con la prosa. E' possibile allora chiedersi se il messaggio che deriva

dalla successione dei componenti, o almeno da alcuni nuclei significativi, è tale da permettere di riconoscere in quest'opera un canzoniere.

Il rapporto prosa-poesia può ancora essere posto in termini di *ridondanza* e perfino di *tautologia*. La prosa, che vuole spiegare la poesia, offre il rischio di un forte quoziente di ridondanza. L'aspetto tautologico risulta ancora più notevole in relazione alle suddivisioni, che presentano il contenuto e l'organizzazione argomentativa dei testi. Ora se il messaggio del supposto canzoniere fosse quello veicolato dalla prosa, nella continuità tra i due livelli testuali – continuità di senso prima che di statuto o di forma –, ne deriverebbe l'impossibilità di separare le due parti o ancora di proporle come componenti distinte di un unico e articolato messaggio.

Ci sembra tuttavia che il riconoscimento di un canzoniere nella successione dei testi poetici della *Vita Nuova* implichi la presa in conto della prosa. Se questa non fosse chiamata anch'essa, ad un qualunque titolo, a costruire il messaggio del testo, non ci si troverebbe più di fronte al libro voluto da Dante, ma soltanto ad un'abusiva costruzione testuale, dovuta alla forzata separazione di prosa e poesia, con forte perdita del contributo fornito dalla prima. La lettura della *Vita Nuova* come canzoniere esige invece un'organica utilizzazione dei due livelli testuali. Si richiederebbe però un significativo spostamento di attenzione ai singoli piani e livelli di lettura. Individuato il senso della costruzione dell'opera, suggerito dalla successione dei testi poetici, si può esaminare come la prosa contribuisca alla costruzione di questo nuovo messaggio attraverso proposte che vanno al di là dell'aspetto narrativo primo e delle indicazioni metatestuali evidenti ad una prima lettura.

## 2. *L'ordinamento interno della Vita Nuova*

Due ragioni spingono a credere ad un ordinamento dei testi della *Vita Nuova* che risulti significativo. La prima è l'esistenza di altri testi coevi, e in ogni modo appartenenti alla stessa temperie poetica sedimentata nella *Vita Nuova*, che non hanno trovato posto nel «libello»<sup>4</sup>. La loro circolazione, così come quella di testi poi confluiti nell'operetta, mostra l'esistenza di una produzione poetica, all'interno della quale Dante

ha potuto selezionare le liriche ritenute significative per la composizione dell'opera unitaria. Non è da sottovalutare in questa prospettiva il fatto che, al contrario della *Vita Nuova*, le *Rime* non siano state organizzate da Dante in un canzoniere, prive come sono di un ordine preciso e stringente. Ne risulterebbe un'accreditazione di principio della possibilità, ancora solo ipotetica, di riconoscere nella successione delle poesie della *Vita Nuova* un macrotesto.

La seconda ragione è connessa alla prosa, in relazione alla funzione che questa può assumere per la lettura del libro dantesco. Il fatto che il racconto si organizzi sotto forma di narrazione memoriale implica che l'autore scriva alla luce del «senno di poi». Questo gli consente di seguire una callidissima strategia anche là dove le sue scelte, le sue affermazioni possono sembrare neutre e innocenti. Ciò è vero per ogni scrittore, ma lo è tanto più, quando un autore assume il ruolo di autobiografo, e riorganizza gli episodi della sua vita secondo l'immagine che egli si fa e che vuol dare di sé. E ciò anche nei momenti in cui più fortemente è proclamata la sua eventuale oggettività, la sua veridicità, anzi proprio in quelli<sup>5</sup>. Dante autobiografo costruisce quindi un discorso le cui ragioni sono dettate non dal livello di superficie, quello del romanzetto, ma da uno più profondo e cioè quello delle scelte tra i componenti disponibili e quelli scritti appositamente in funzione del «libello». Le motivazioni di queste scelte restano estranee alla lettera del testo, quale si dichiara nella prosa, proprio a causa del divergere tra i dati della vita e i modi di funzionamento dell'autobiografia.

In sostanza, le scelte operate da Dante, e presentate sotto la forma di una storia personale, sono cariche di un significato ideologico, ancora tutto da scoprire, ma che non può non essere presente date le vicende del costituirsi del testo (la scelta) e le ragioni strutturali che lo sostengono (la mistificazione autobiografica)<sup>6</sup>.

#### a) *Il sonetto d'apertura*

Il sonetto «A ciascun'alma presa e gentil core» apre il libro della *Vita Nuova*, quanto ai componenti poetici, e si presenta con la pregnanza di un doppio *incipit*. Dante infatti non solo lo pone come primo testo del «libello», ma lo spaccia,

nella prosa, come suo primo componimento pubblicato. La collocazione incipitaria, viene ad essere così raddoppiata da un'indicazione fornita dalla prosa, chiamata a rafforzare la portata del sonetto in questione: *incipit* del libro e della produzione poetica dantesca<sup>7</sup>. Ora l'*incipit* del sonetto, terzo livello o primo, se si vuole, e per questo di grande rilievo testuale, è segnato dalla citazione di uno stilema chiave dello stilnovo e cioè quel «gentil core» che presenta una forte connotazione guinizzelliana.

Certo, in prima istanza si potrebbe pensare che si tratta solo di un'ascendenza ovvia, di uno stilema che lascia apparire i debiti del giovane Dante nei confronti del poeta bolognese. Tuttavia il sonetto in questione è un sonetto di proposta e quindi, come tale, richiama il lettore ad una verifica delle eventuali risposte. Dante stesso si incarica di menzionarle, almeno quanto alla loro esistenza, ma conferendo un ruolo privilegiato alla risposta di Cavalcanti il cui *incipit* è citato per esteso.

Notiamo due circostanze: da una parte è rilevante che Dante menzioni subito i due poeti, quasi ad indicare le coordinate generali del suo fare poesia. I due Guidi sono presenti e influiscono sull'orizzonte d'attesa all'interno del quale cogliere il messaggio dantesco. D'altra parte l'uno, Guinizzelli, è cripticamente, ma evidentemente, evocato al livello di testo poetico; l'altro, esplicitamente menzionato, ma solo nella prosa. Nell'ottica delle considerazioni preliminarmente svolte, non si possono equiparare i modi della presenza dei due poeti. Infatti, l'uno risulta iscritto in quelle ragioni poetiche che il testo veicola con la forza inoppugnabile di una lettera che non può essere disattesa o contestata. Lo stilema guinizzelliano è inoltre assunto a far parte del testo dantesco a pieno titolo. L'altro, invece, si colloca all'interno del quadro autobiografico, che si sa contestabile o quanto meno ideologicamente orientato. Inoltre esso assume la forma della citazione, che stabilisce e mantiene la distanza tra i testi, sostituendo all'andamento polifonico dell'*incipit* del sonetto l'accurata distinzione delle responsabilità enunciative<sup>8</sup>. L'adesione a Guinizzelli è di quelle che non consentono discussione, l'omaggio a Cavalcanti è dubbio, anche in forza del suo tono troppo aperto e smaccato.

Anche la lettura qui proposta è connotata ideologicamente; per il momento apparirà senza dubbio una forzatura dei dati.

Si tenga solo conto del fatto che essa è condotta, se si può dir così, alla maniera di Dante. Il poeta, infatti, nel momento in cui proponeva le sue scelte e le commentava, era orientato dal piano d'insieme del suo lavoro, dalle scelte di campo già operate e non ancora evidenti. Allo stesso modo la forte accentuazione del ruolo di Guinizzelli e la contrapposizione tra i due Guidi sono frutto di una lettura di *tutto* il «libello» dantesco e si giovano già di rilievi non ancora presentati in queste pagine, che avvalorano la proposta appena formulata.

b) *La sequenza cavalcantiana*

Tutta la prima parte della *Vita Nuova*, consacrata alle infelici vicissitudini dell'amore del poeta, è in realtà frutto di una scelta cavalcantiana, testimoniata da una serie di significativi stilemi, oltre che dall'assunzione della tematica dello struggimento d'amore, che fa riferimento alla poesia del Guido fiorentino<sup>9</sup>. Cioè una significativa congruenza tematica e formale, ma sempre beninteso (come accuratamente sottolinea il Marti), all'interno di una posizione più propriamente dantesca, testimonianza di questa adesione a Cavalcanti<sup>10</sup>. Anche la presenza in questa sezione dell'unica ballata contenuta nel «libello» può essere interpretata come un'allusione di livello metrico alla produzione dell'amico, che aveva particolarmente frequentato questa forma<sup>11</sup>.

Dal punto di vista dei rapporti tra prosa e poesia, si potrà rilevare che la narrazione delle vicende relative all'amore infelice, quale che sia stata la dimensione referenziale a livello autobiografico, appare prima di tutto, all'interno del prosimetro, la funzionalizzazione a livello narrativo della sequenza cavalcantiana dello struggimento d'amore, nella linea del «romanzo», assunta da Dante come narrazione portante.

Non che manchino riferimenti guinizzelliani, ma questi sembrano essere, almeno nella rilevanza che l'autore sembra voler dare alla loro presenza, non particolarmente marcati. Hanno così il valore di testimonianza di un'ascendenza letteraria nella linea di un'intertestualità aggiornata e precisa<sup>12</sup>.

La sezione si estende fino all'episodio del «gabbo». Alla lettura essa appare – siamo ancora nella linea della dialettizzazione dei rapporti tra prosa e poesia – del tutto conforme alla chiara ed esplicita dichiarazione d'amicizia nei confronti di

Cavalcanti. Di fatto essa è costituita come oggetto di un processo di negazione, instaurato dalla canzone programmatica, che, subito dopo, viene a modificare lo stile dantesco. Il segmento testuale inaugurato da «Donne ch'avete intelletto d'amore» apre una nuova fase psicologica e stilistica nella vicenda amorosa del poeta, e mostra la congruenza di questi due livelli presenti nella poesia, documentati da Dante come fatto letterario prima che biografico, visto che nessun cambiamento notevole interviene su questo piano.

### c) *La canzone programmatica*

«Donne ch'avete intelletto d'amore», teorizzando e inaugurando lo «stile della lode», invita a chiedersi da dove esso derivi e in che cosa consista. La risposta è molto chiara: deriva dai *Salmi*, o almeno da alcuni di essi<sup>13</sup>. Consiste nel cantare i *magnalia Dei* in atteggiamento di disinteressata esaltazione della grandezza e della potenza di Dio. Ciò significa assumere, in pratica, la posizione dell'uomo nei confronti di Dio, quale è suggerita dalla Scrittura, come linea ispiratrice nei rapporti amorosi. L'uomo loda la donna senza nulla attendere da lei, escludendo quindi l'atteggiamento dello struggimento come fattore costitutivo essenziale della fenomenologia amorosa.

Il poeta, in sostanza, trova modo di uscire da una prospettiva «erotica», perché tale sarebbe quella cavalcantiana. In essa, infatti, desiderio e struggimento sono i poli necessari dell'insoddisfazione e quindi della scrittura che da essa deriva. Assumendo invece l'atteggiamento «agapico», modellato sull'amore di Dio (genitivo soggettivo e oggettivo di ritorno), Dante si accontenta di lodare le grandezze dell'oggetto amato, placato in questa attività effusiva che si fa parola, senza che sia più pertinente la soddisfazione o l'insoddisfazione amorosa comunemente intesa.

Come Gorni ha mostrato, la novità guinizzelliana, il senso riposto del «traier canson per forza di Scrittura», consistono nell'utilizzare i moduli biblici come *analogon* privilegiato accanto alle scelte naturalistiche dei siciliani<sup>14</sup>. A tal punto che ormai può diventare d'obbligo la maiuscola nel celebre verso di Bonagiunta. Dante cioè non si limita più ad *analogia* naturali, come nel caso dei siciliani; non costruisce nemmeno un'ontologia dell'amore di origine filosofica, di tipo averroisti-

co<sup>15</sup>. Egli assume come *analogon* dell'ontologia amorosa il rapporto tra Dio e l'uomo, procedendo a quella divinizzazione della donna già embrionalmente presente in Guinizzelli<sup>16</sup>, e da lui esaltata fino a farne una delle cifre privilegiate della sua poesia.

Quest'ottica è presente nella *Vita Nuova* fin dalle prime pagine, tutte intrise di trinitarismo e di cristologia applicati a Beatrice in maniera perfino sconcertante. La chiarificazione di questo atteggiamento, effetto della struttura di racconto memoriale ricca del «senno di poi» del «libello», si ha soltanto con la canzone programmatica, vera assise teorica anche per le parti antecedenti della prosa che, rispetto alla nuova ottica dello «stile della lode», sono almeno idealmente coeve, se non posteriori<sup>17</sup>. La dialettica tra le due componenti testuali, e il privilegio assegnato alla parte poetica, costitutiva in maniera, in qualche modo, autonoma del senso del testo, risultano chiariti nel loro valore proprio.

La canzone programmatica mostra quindi che la linea dantesca risulta da un «guinizzellismo radicale»<sup>18</sup> che, proprio perché è portato alle sue estreme conseguenze, non è più soltanto una componente intertestuale o un'allusione alla produzione coeva. La radicalizzazione è inoltre tale da costituire in certo modo una novità. Si passa infatti da *analogia* ad una vera e propria ontologia dell'amore nei termini di una sacralità che, come Marti giustamente sottolinea, sottende anche l'opera maggiore di Dante<sup>19</sup>.

d) *Il sonetto «Amore e il cor gentil sono una cosa»*

Subito dopo la canzone «Donne ch'avete intelletto d'amore», Dante inserisce il sonetto di omaggio a Guinizzelli. Questo non è solo parafrasi della canzone programmatica guinizzelliana, significativamente riproposta in questa sede in relazione al nuovo programma dantesco. E' anche occasione perché il Guido bolognese venga dichiarato «saggio» e per fondare la contrapposizione, vera e propria antitesi, tra la prima parte, cavalcantiana, e la zona mediana, propriamente dantesca ma di orientamento guinizzelliano. L'antitesi, d'altra parte, è evidente anche in relazione alla novità della proposta dantesca, apertamente dichiarata dalla prosa.

Al livello delle poesie, l'accostamento tra la canzone e il sonetto «guinizzelliano» è evidente, e veicolo di informazioni

quanto mai significative. Infatti vediamo riapparire nell'*incipit* lo stilema «cor gentile» che, sia pure in forma variata, era presente nel primo sonetto, e di cui la nuova occorrenza offre la chiave interpretativa in maniera assolutamente incontrovertibile. La *Vita Nuova* si articola come presa di posizione da parte di Dante nel quadro della poesia del tempo, collocandosi tra i due Guidi con una scelta di campo anticavalcantiana che può sorprendere, ma che non è per questo meno evidente.

e) *La rifunzionalizzazione della componente cavalcantiana*

Ancora Marti mette in evidenza giustamente, che stilemi cavalcantiani sono reperibili anche nella seconda parte della *Vita Nuova* e cioè in quella che, semplificando i dati testuali, e seguendo la linea del ragionamento fin qui sviluppato, si è indotti a considerare guinizzelliana<sup>20</sup>. I dati sono quelli che sono, ma diverse sono le interpretazioni possibili. Come di fronte ai dati del guinizzellismo, è stato possibile andare al di là della posizione di Marti, tenuto conto degli effetti di quella che è la sua scelta di campo nell'interpretazione della posizione poetica del bolognese<sup>21</sup>, così è possibile una lettura diversa della presenza della componente cavalcantiana nel quadro della seconda parte della *Vita Nuova*.

La morte, la tristezza amorosa, fino alla morte o ad effetti vicini ad essa, costituivano il nodo centrale della posizione di Cavalcanti e della prima parte del «libello». Ora la morte, quella vera, è il tema che comincia a predominare e a fornire al pianto e alle sofferenze del poeta una ragion d'essere non più erotica, ma esistenziale. Dante cioè può recuperare gli stilemi cavalcantiani, ma avendoli rifunzionalizzati ad una situazione che di cavalcantiano non ha più nulla<sup>22</sup>.

E qui si arriva ad un altro punto nodale e cioè ai rapporti tra la prosa e la poesia. Infatti per tutta la vicenda delle due morti (quella del padre della gentilissima e quella della stessa Beatrice) nella sua dimensione romanzata o, se si preferisce, autobiografica, è possibile prescindere da ogni criterio di referenzialità. Gli avvenimenti cui Dante allude, sono prima di tutto una trasposizione in forma narrativa della tematica della morte, non più nel senso del topico amore e morte, ma dell'amore che va al di là della morte. Perfino i travimenti danteschi, cui si fa allusione in alcuni sonetti, acquistano in questo

quadro un sapore anticavalcantiano, vista l'evidente incompatibilità tra gli strazi di Guido e la possibilità di diversivi. La prosa quindi, interpretata alla luce dei dati delle poesie, assume un altro significato, soprattutto in quanto mostra di essere funzione di scelte letterarie e non prima di tutto di una coerenza narrativa e autobiografica.

La riduzione della posizione cavalcantiana, operata all'interno della *Vita Nuova*, è quindi radicale. E a nulla vale fare appello ai conclamati riferimenti all'amico. La stima per Cavalcanti non impedisce a Dante di sviluppare una posizione diversa e praticamente in antitesi a quella di lui.

### 3. *La Vita Nuova come canzoniere*

Da quanto è stato fin qui illustrato risulta la presenza nel «libello» di un ordinamento interno volto ad offrire, nella successione dei componimenti, un messaggio poetico significativo. Questo si riassume nel ribadito consenso all'amico, ad un'esperienza poetica sempre presente ed apprezzata sul piano tecnico e della riuscita artistica, ma anche in una presa di distanza da lui sul piano ideologico, indicato in superficie, e in ambito strettamente poetico, sotto la forma di una diversa concezione dell'amore.

Il primo dato, da sottolineare energicamente, è il carattere antifrastico e quasi parodico della dedica a Cavalcanti<sup>23</sup>. Il rapporto d'amicizia tra i due è ribadito con forza e anche, occorre dirlo, con motivazioni non solo personali, ma anche letterarie, come quella relativa alla decisione di scrivere in volgare. Ma forse questa insistenza doveva rappresentare agli occhi di Dante, in qualche modo, un risarcimento per la polemica ideologica, implicita nel libretto.

Si pensi alla possibilità di leggere tutto l'episodio concernente Giovanna e Beatrice (cap. XXIV) in termini che, facendo riferimento all'*analogon* cristologico chiaramente evocato, servono a stabilire, attraverso la gerarchia tra le due donne, quella tra i due poeti. Si scorge in questo modo il senso di quanto detto circa il valore solo apparentemente narrativo degli episodi della prosa e della loro funzione di ricalzo in relazione ai messaggi delle poesie. Inoltre, passando da queste considerazioni strutturali al contenuto dell'opera, questo è

abbastanza provocatorio nei confronti di Cavalcanti per poter capire il senso della risposta di Guido attraverso il sonetto «I' vegno 'l giorno a te infinite volte».

Come Marti sottolinea, Cavalcanti non aveva le carte in regola per fare il moralista con Dante. Solo che poi il critico preferisce trovare, all'interno di vicende politiche e con riferimento a Giano della Bella, le ragioni di una polemica, i cui effetti si sentiranno in tutte le altre opere dantesche<sup>24</sup>. Ci sembra in realtà che non di travimenti umani o politici si tratti, ma di scelte precise a livello dottrinale, espresse attraverso la presa di posizione nei confronti di quel Guinizzelli divenuto un po' la cartina di tornasole del dibattito *à grand public*, cioè di quello che poteva varcare le soglie delle biblioteche, trasposto com'era nella forma di una lirica amorosa<sup>25</sup>.

C'è un dato testuale che non può essere sottovalutato: lo stilema «cor gentile» occorre due sole volte nella produzione cavalcantiana e almeno una volta con uso non tecnico<sup>26</sup>. Ovviamente numerose sono invece le occorrenze di «core» e di «gentile» in una serie di rapporti semantici obbligati, sottolineati spesso dal gioco delle rime e delle rime interne. Lo stilema invece appare numerose volte nella *Vita Nuova* e approda, come è arcinoto, nell'*Inferno* nell'episodio di Paolo e Francesca (*Inf.*, V, 100)<sup>27</sup>. La polemica ideologica tra Dante e Cavalcanti, quale è presente nella *Vita Nuova*, corrisponde in questo modo a dati oggettivi perfino quantificabili, ed è indizio quanto mai allusivo di un diverso modo di pensare e di scrivere.

Il fatto che nel *De Vulgari* Guinizzelli venga detto «Maximus Guido» con una possibile indicazione di valore; che le poesie più alte, in ambito stilnovistico, siano considerate quelle di Cino, al punto che Dante si scusa di posporlo a Guido e a Lippo (o Lapo)<sup>28</sup>, sono atteggiamenti che non segnano un'evoluzione nella considerazione dantesca del problema. Sono invece l'espressione, ormai priva di polemica e acquisita, di una situazione a cui invece la *Vita Nuova* fa allusione in maniera molto più circostanziata e ben al di fuori del quadro banalizzante, perché topico, di una tenzone.

In sostanza tutta una serie di fatti che si chiariscono e che si organizzano tra di loro per offrirci un'immagine sufficientemente nitida di una serie di dati testuali a prima vista talvolta contraddittori.

Ci resta da fare un ultimo passo: leggere alla luce dei dati emersi dall'interpretazione della *Vita Nuova* come canzoniere gli echi del dibattito tra Dante e Cavalcanti nella *Commedia*.

#### 4. Verifiche e proposte

Cercheremo ora infatti di rivisitare alcuni luoghi tradizionali dell'esegesi dantesca, concernenti la problematica stilnovistica e i suoi protagonisti. Sarà un modo di mettere alla prova l'utilità della proposta di lettura della *Vita Nuova* in chiave di canzoniere e la sua validità.

##### a) Il «disdegno» di Guido

Quello del «disdegno» di Guido è, senza dubbio, uno tra i passi più commentati dell'*Inferno*, e non mette certo conto di dare una sintesi delle varie posizioni, specie dopo il contributo martiano nell'*Enciclopedia dantesca*<sup>29</sup>. Ci basterà rilevare che l'oggetto del disdegno in questione, ciò che avrebbe quindi impedito a Cavalcanti di compiere il viaggio insieme all'amico, sarebbe appunto il rifiuto di quella ontologia sacra dell'amore<sup>30</sup> che è il senso stesso della *Commedia*, dal momento che proprio Beatrice si fa guida suprema di Dante. E' solo una modulazione diversa di un'interpretazione tradizionale (il «cui» riferito a Beatrice), ma che mostra come il messaggio della *Vita Nuova* contenga di fatto la spiegazione del testo, che perde così la sua ellittica enigmaticità. In superficie significa che Cavalcanti ha sdegnato la matrice e l'impostazione guinizzelliane del discorso amoroso; più in profondità può segnalare tutta la differenza tra la posizione cavalcantiana e quella dantesca in relazione al dibattito culturale concernente l'aristotelismo<sup>31</sup>.

Il vantaggio di questa interpretazione, che va integrata, come faremo tra poco, con le indicazioni relative ai passi in cui si parla di Guinizzelli, è di poggiare su di una lettura omogenea di vari brani concernenti le stesse persone e quindi la stessa situazione culturale, le stesse questioni, sia pure presentate a livelli diversi. Nella *Vita Nuova*, il romanzetto autobiografico serve a veicolare un più ampio dibattito, cripticamente costituito sul filo di sottili rapporti interni tra i testi e riassumibile nella scelta di campo guinizzelliana. Nella *Commedia*,

invece, il discorso si fa più esplicito. Il poeta infatti dando, anche in questo caso, forma narrativa alle sue prese di posizione ideologiche, fa di ogni incontro un'occasione di riflessione e di elaborazione del materiale culturale dell'epoca. Questo contribuisce a rendere ardua la lettura del testo della *Commedia*, e ancor più quello del *Convivio*. L'analogo dibattito era stato sorvolato, o non sentito come portante, a proposito del «libello», di cui è stata data una serie di letture, di solito in discontinuità con le altre opere dantesche<sup>32</sup>.

### b) *Guinizzelli e Cavalcanti*

Nella *Commedia*, dopo l'allusione guinizzelliana del canto di Paolo e Francesca, il primo riferimento a Cavalcanti è proprio quello molto enigmatico del «disdegno». Solo nella cantica successiva Dante si preoccupa di mettere assieme i dati necessari per uno scioglimento completo dell'interrogativo così sottilmente introdotto e a cui è stata data una risposta plausibile, ma con ricorso ad una intertestualità esterna<sup>33</sup>. Passando all'intertestualità interna al poema, la prima occorrenza da esaminare è quella di *Purgatorio* XI, 97-99 in cui Dante sembra affermare la superiorità di Cavalcanti su Guinizzelli, ma anche la sua su entrambi. Come ha ancora ben rilevato il solito Marti<sup>34</sup>, si tratta piuttosto di una relativizzazione dei dati culturali, di una sorta di storicismo. In questo senso si stabilisce una linea cronologica che congiunge Guinizzelli a Dante passando, da Cavalcanti, senza che si esprima un giudizio di valore, interpretabile come un cambiamento di posizione quanto al fondo del problema.

### c) *Bonagiunta e l'ispirazione scritturale*

Il secondo intervento di Dante sull'argomento in questione non concerne più Cavalcanti, ma Guinizzelli e serve a mostrare come sia ribadita la scelta espressa dall'organizzazione testuale della *Vita Nuova*. Si tratta del celebre passo di *Purgatorio* XXIV, in cui Bonagiunta riconosce in Dante il poeta delle «nove rime». Il testo è troppo noto per attardarsi in una citazione completa.

Il rinvio, operato tramite l'*incipit* della canzone programmatica, mostra che il rimando al nucleo portante della *Vita Nuova* è allusione abbastanza esplicita alla tematica centrale del «libello» e cioè alla linea Guinizzelli-Dante. Il riferimento al poeta bolognese resta allusivo e indiretto, ma chiaramente

operato grazie alla relazione di contiguità-continuità tra «Donne ch'avete intelletto d'amore» e «Amor e il cor gentil sono una cosa».

Segue la dichiarazione di poetica di Dante e il riconoscimento da parte di Bonagiunta della differenza tra le posizioni dei guittoniani e degli stilnovisti. Rileviamo innanzi tutto che nella celebre terzina Dante presenta l'ispirazione poetica secondo un modello ricavato interamente dalla nozione biblica di ispirazione.

Dio detta e lo strumento umano si limita alla notazione delle parole divine<sup>35</sup>. Non osta a questa interpretazione il fatto che non si parli di Dio, e ciò per due ragioni. Da una parte l'identificazione di Dio e Amore è fatto neotestamentario che non patisce obiezioni. Il termine è quindi quanto meno polisemico, e può essere utilizzato tanto in relazione ad una generica affermazione relativa alla tematica amorosa, quanto in rapporto alla situazione dantesco-guinizzelliana, e cioè al «traier canson per forsa di Scrittura». In secondo luogo il termine Amore è perfettamente congruente in relazione al livello letterale del testo che concerne la lirica amorosa.

La risposta di Bonagiunta, estremamente significativa, risulta articolata in due parti. Dapprima egli riconosce in che cosa consista il nodo che ritenne Guittone e lui dall'atteggiamento del «dolce stil novo» e cioè il fatto che le penne dei nuovi poeti «di retro al dittator sen vanno strette» (v. 59). Ciò significa in pratica riconoscere la fedeltà dei poeti stilnovistici al modello biblico dell'ispirazione, assunto come emblema per un discorso più ampio, concernente l'ontologia sacrale dell'amore. Bonagiunta riconosce cioè che la posizione dei cosiddetti siculo-toscani è stata diversa, meno attenta all'assunzione del modulo biblico. Dall'altra egli sottolinea che si tratta dell'unica differenza «e qual a gradire oltre si mette / non vede più da l'uno all'altro stilo» (vv. 61-62). Che è come dire che non è tanto questione di rintracciare tecniche poetiche fondamentalmente differenti, quanto di un atteggiamento di fondo, che cambia il valore e la funzione anche di quegli elementi che possono apparire comuni. E' quanto si può dire a Marti a proposito dei suoi giusti rilievi circa la presenza di analoghi stilemi, biblici e non, in tutta la tradizione della lirica amorosa. Non conta tanto o solo la presenza di essi, quanto la funzione che assumono all'interno della posizione ideologica dei singoli autori e delle singole scuole o correnti.

Dante, in sostanza, fa dire a Bonagiunta che la sola vera differenza che gli pare di scorgere nella lirica cortese dai siciliani alla linea Guinizzelli-Dante è legata al modo di concepire l'ispirazione poetica e cioè al modulo sacrale adottato dai due

scrittori, allusivamente dal primo, esplicitamente dal secondo. Il resto è discorso che, nel suo valore quantitativo o di gusto, non tocca certamente il fondo del problema.

Vale la pena di rilevare d'altra parte che tutta questa argomentazione è stata affidata all'incontro immaginato da Dante con Bonagiunta, cioè l'autore del sonetto contestativo della posizione guinizzelliana «Voi ch'avete mutata la mainera». Cosicché, visto che si tratta del «dolce stil *novus*», il riferimento alla novità diventa allusione alla problematica del sonetto in questione, con l'implicito risultato di confermare il senso dello schieramento di Dante. Guinizzelli, come si è già visto, non è mai menzionato, ma è sempre al centro delle allusioni dei due poeti che dialogano. Anche l'episodio di *Purgatorio* XXVI, che vedremo tra poco, e cioè l'incontro tra Dante e il poeta bolognese, conferma questa lettura.

In tutto il brano esaminato, specie in rapporto alle implicazioni di messa a punto dei problemi poetici e culturali del tempo, il grande assente è invece proprio Cavalcanti, la cui posizione in relazione al già citato «disdegno» è fuori dalla linea tracciata dalla *Vita Nuova* e qui ribadita. Attraverso un significativo silenzio Dante conferma e porta alle estreme conseguenze l'atteggiamento inizialmente espresso col canzoniere della *Vita Nuova*, pezza d'appoggio ormai fondamentale per capire la posizione dantesca presentata nella *Commedia*.

#### d) *Dante e Guinizzelli*

L'ultimo passo sul quale ci soffermeremo è quello relativo all'incontro tra Dante e Guido Guinizzelli. Già significativo il fatto che il poeta abbia pensato di fornirsi l'occasione per ribadire una tematica a lui cara e su cui, direttamente (l'episodio di Bonagiunta) o indirettamente (il criptico «disdegno»), era già intervenuto. L'episodio dovrebbe quindi essere ricco di indicazioni. Ma a prima vista è invece abbastanza deludente. Anche in questo caso, per ragioni di spazio, non citiamo il testo, troppo noto perché la sua assenza faccia ostacolo alla comprensione dell'argomentazione. In sostanza, Dante si fa riconoscere da Guinizzelli i propri meriti, lo chiama «Padre mio», secondo un modulo non nuovo, e vanta le qualità di Guido capostipite di quanti «rime d'amor usar dolci e leggiadre».

La lode per l'ideale maestro viene ripetuta in discorso diretto su sollecitazione dello stesso interessato sotto la forma parafrastica «li dolci detti vostri». Nulla di tecnico sembra dunque caratterizzare questo brano, se non il ricorrere dell'aggettivo «dolce», certo non neutro. Esso rimanda alla formula dantesca di *Purgatorio* XXIV, poi consacrata dall'uso. Ciò basta però a sottolineare il legame tra i due passi, che possono essere considerati quasi le pale di un dittico.

Il collegamento più importante, quello decisivo, ci viene dalla polemica antiguittoniana cui Guinizzelli si lascia andare, sia pure in maniera indiretta. Assumendo infatti le difese di Arnaut Daniel, a suo parere troppo misconosciuto, egli sottolinea che la fama di altri poeti, come quella di Guittone, è frutto della pubblicità fatta alla loro opera. La polemica si può intendere su due piani: l'uno debole, l'altro forte. Il primo spiegherebbe bene il senso di «leggiadre», di poesie cioè piene di canto e di melodia, ariose, detto a proposito di Guinizzelli contro le complicazioni guittoniane<sup>37</sup>. Ma la preferenza di Dante in questo caso sarebbe di gusto. Si noti tuttavia come nel quadro della produzione di Guittone, di Bonagiunta e di Cavalcanti esista una preferenza accordata all'artificio testimoniata per quest'ultimo non soltanto dalla canzone-trattato «Donna me prega», ma anche dal sonetto «Per gli occhi fere un spirito sottile». La tecnica adottata per questo componimento si ricollega infatti ad esempi noti risalenti al gruppo di Guittone<sup>38</sup>, e può essere letta come una sorta di scelta di campo. Il secondo piano d'analisi fa riferimento all'altra pala del dittico. Il collegamento con XXIV si rende necessario proprio in forza del richiamo esplicito all'aretino che caratterizza i due episodi. Il lettore – si parla ovviamente di una lettura cursiva – ha ancora in mente il brano precedente e quindi anche le più sottili allusioni sono significative. Il riconoscimento da parte di Dante di Guinizzelli come «Padre» si accompagna con la polemica di quest'ultimo contro quel Guittone che, a sua volta, egli aveva chiamato «Padre». La circostanza intertestuale assume quasi il valore di una sconfessione dell'episodio letterario, dovuta all'invenzione dantesca. Essa conferisce un notevole peso specifico ai due brani che, dialettizzandosi, offrono un messaggio più completo e complesso di quanto non possa accadere quando i due episodi vengano considerati in se stessi e sottratti allo sfondo della polemica anticavalcantiana che rimane larvata, assumendo le forme di una presa di posizione antiguittoniana.

Le ragioni dell'intertesto, tramite il collegamento con XXIV, nel nome di Guittone, conferiscono a questo brano un valore particolare. L'argomentazione non è affidata solo alla lettera del testo, come si è detto a prima vista non particolarmente ricco, ma alle allusioni che l'intertestualità interna (il rapporto tra i due testi del *Purgatorio*) ed esterna (con la *Vita Nuova*) permette di cogliere. Anzi le affermazioni prodotte si

pongono come elemento essenziale del messaggio dantesco a proposito di un nodo così importante della sua produzione e della sua evoluzione intellettuale. Non dimentichiamo, tra l'altro, che queste interpretazioni derivano direttamente dall'individuazione del nucleo portante del «canzoniere» dantesco.

La domanda relativa alla possibilità di applicare la forma canzoniere alla *Vita Nuova* risulta, in sostanza, più che legittima. L'organizzazione dei testi poetici ci informa infatti sulla centralità della linea Guinizzelli-Dante e sugli intenti polemici di quest'ultimo nei confronti di Cavalcanti, pur dedicatario del «libello». Sul piano più strettamente teorico, questi risultati aprono la strada all'utilizzazione della categoria di «canzoniere» anche per testi che, facendo uso del prosimetro, sembrano allontanarsi da questa forma. Ne deriva, nel nostro caso, la possibilità di leggere la prosa a due livelli, quello più strettamente narrativo e l'altro più funzionale al messaggio prodotto dall'ordinamento delle poesie. Non trascurabile nemmeno la possibilità di una lettura «continua» del «libello» e della *Commedia*, con una migliore comprensione di questa, e con una più esatta collocazione della *Vita Nuova* al di fuori di un ambito detto «giovanile». Non si tratta certo di risultati sensazionali, ma solo di sottolineature, tuttavia non necessariamente inutili.

Giovanni Cappello  
Università di Neuchâtel

## NOTE

<sup>1</sup> La domanda fu posta a D. De Robertis nel corso delle lezioni da lui tenute a Crêt Bérard in occasione del *troisième cycle* di Italiano delle Università romande. De Robertis indicò nella presenza della prosa, cioè nella portata strutturale del prosimetro, la condizione essenziale per parlare della *Vita Nuova* come di un canzoniere. Quella risposta, quella circostanza sono state il lievito per queste riflessioni.

<sup>2</sup> Cfr. G. Gorni, «Le forme primarie del testo poetico», in AA. VV., *Letteratura italiana, Teoria e poesia*, vol. III, tomo 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518. La discussione della forma canzoniere è alle pp. 505 ss.

<sup>3</sup> Già R. Fasani, «Legami lessicali», in *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 21, 1980, pp. 165-179, aveva segnalato questo fenomeno di collegamento formale all'interno della *Vita Nuova* e l'ha riproposto recentemente in una conferenza all'Università di Neuchâtel. La problematica è analoga a quella su cui si è soffermato M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.

<sup>4</sup> Basta vedere quanto scritto da G. Contini, «Introduzione» a D. Alighieri, *Rime*, Torino, Einaudi, 1964, p. VII e l'edizione Le Monnier delle *Rime* suddivisa in due volumi (*Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza* e *Rime della maturità e dell'esilio*, rispettivamente a cura di M. Barbi e F. Maggini il primo, e di M. Barbi e V. Pernicone il secondo, 1956 e 1969) per rendersi conto di una tradizione ormai acquisita e del rapporto tra i testi scelti per il «libello» e gli altri.

<sup>5</sup> Per la problematica concernente l'autobiografia si rinvia soltanto all'ormai classica trilogia di Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; *Je est un autre - L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980 e *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986. Per una lettura della *Vita Nuova* in chiave di autobiografia cfr. M. Guglieminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977. Il capitolo concernente la *Vita Nuova* è alle pp. 42-100.

<sup>6</sup> Dovrebbe essere evidente la differenza tra l'interpretazione proposta e le tradizionali decodificazioni di tipo allegorico. Infatti queste ultime propongono una lettura di tipo metalogistico di tutta l'opera con rinvio ad un referente esterno (per fare un esempio la setta dei fedeli d'amore). In queste pagine si insiste invece sul rapporto esistente tra le poesie costituite in canzoniere e il valore della prosa in riferimento ai testi poetici. Più che di allegoria si deve parlare di polisemia, di semantica a molti gradini nella linea delle proposte teoriche della Corti ispirate dalla scuola di Tartù. Cfr. M. Corti, *I principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 134 ss. e J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, pp. 77 ss.

<sup>7</sup> Sull'importanza dell'*incipit* in ambito dantesco cfr. G. Gorni, «La teoria del 'cominciamento'», in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore - Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 143-182, con puntuali riferimenti alla situazione enunciativa dell'*incipit* della canzone programmatica della *Vita Nuova* (pp. 155 s.). Si ricordi, tra l'altro, che al cap. XXXIV del «libello» Dante presenta il sonetto «Era venuta ne la mente mia» con due «cominciamenti», varianti d'autore che, se non toccano l'*incipit*, concernono la prima quartina e che l'autore lascia alla scelta del lettore. L'allusione all'importanza da dare ai «cominciamenti» e quindi agli *incipit* è molto evidente, si trova nello stesso testo, ed ha quindi una forza particolare per avvalorare le sollecitazioni cui questi sono stati da noi sottoposti.

<sup>8</sup> Il concetto di polifonia, come è noto è di M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 12-63. Le applicazioni al campo della critica letteraria, dopo le

messe a punto teoriche dei linguisti, sono di notevolissimo interesse. In campo italiano citiamo solo B. Garavelli Mortara, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1986.

<sup>9</sup> La documentazione della presenza di Cavalcanti nella *Vita Nuova* è garantita dalla consultazione incrociata di commenti come quelli di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 e di M. Ciccuto (con «Introduzione» di G. Petrocchi, Milano, BUR, 1984). Un riscontro ulteriore è possibile grazie a G. Cavalcanti, *Rime*, a cura ancora di M. Ciccuto, Milano, BUR, 1978 (con «Introduzione» di M. Corti).

<sup>10</sup> Cfr. «Guido Cavalcanti», in *Enciclopedia dantesca* (ED), vol. I, pp. 891-896.

<sup>11</sup> In realtà va rilevata anche la presenza di sonetti rinterzati, che, in questa stessa linea di omaggio metrico, rinviano direttamente a Guittone. La loro presenza non inficia minimamente il discorso proposto, in quanto, come si vedrà, è possibile, quanto al gusto della complicazione strutturale anche a livello metrico, ricostruire una *filière* Guittone-Cavalcanti. Cfr. *infra*.

<sup>12</sup> Cfr. M. Marti, «G. Guinizzelli», in ED, vol. III, pp. 330-333.

<sup>13</sup> Si tratta ovviamente di quei salmi il cui *incipit* è segnato da un «Laudate», e che per la maggior parte, dopo i salmi 116 e 134 occupano l'ultima parte del Salterio, per culminare nell'anafora di 150.

<sup>14</sup> Cfr. G. Gorni, «Guido Guinizzelli e il verbo d'amore», in *Il nodo della lingua...*, op. cit., pp. 23ss. e specialmente pp. 41-42.

<sup>15</sup> Cfr. R. Russel, *Tre versanti della poesia stilnovistica. Guinizzelli, Cavalcanti, Dante*, Bari, Adriatica, 1973 e M. Corti, «Guido Cavalcanti e una diagnosi dell'amore», in *La felicità mentale. - Nuove proposte per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-37. Per una lettura della canzone cfr. specialmente le pp. 16ss.

<sup>16</sup> Si fa ovviamente riferimento ai versi 51-60 di «Al cor gentile rempaira sempre amore» in cui il poeta immagina di rispondere ad un immaginario rimprovero da parte di Dio concernente appunto la divinizzazione della donna. A meno di voler dare un improbabile valore antifrastrico alle affermazioni guinizzelliane, il passo va letto come una precauzione retorica con cui l'autore accompagna l'allusiva presa di posizione nei confronti dell'amore messa in evidenza da Gorni.

<sup>17</sup> Tralasciamo qui di entrare nel merito circa l'eventuale doppia redazione della *Vita Nuova*, su cui tuttavia cfr. M. Corti, «Quel rompicapo del finale della *Vita Nuova*», in *La felicità mentale*, op. cit., pp. 146ss. Qui ci interessa sottolineare la posteriorità della prosa rispetto ai recuperi di componimenti antecedenti e l'eventuale contemporaneità rispetto a quelli appositamente scritti per il «libello», il tutto nella chiave di una consapevole strategia testuale perseguita da Dante.

<sup>18</sup> Assumiamo questa formula con riferimento a quella di «aristotelismo radicale» usata dalla Corti a proposito di Cavalcanti e degli averroisti. Ci sembra che possa essere particolarmente adatta a veicolare, in sede critica, il contrasto tra le due posizioni e l'atteggiamento di Dante quanto alla dottrina guinizzelliana.

<sup>19</sup> Cfr. «Guido Guinizzelli», *op. cit.*, p. 331.

<sup>20</sup> *Ivi*. Si noti tuttavia come il rilievo non venga utilizzato da Marti in funzione di una più articolata comprensione del rapporto tra i tre scrittori.

<sup>21</sup> Già nella sua *Storia dello stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973, Marti aveva rilevato come la presenza di stilemi biblici accomuni un po' tutta la poesia cortese e non si possa ritenere qualificante per una definizione dello Stil Nuovo. In altri termini egli non considera la differenza qualitativa tra i due atteggiamenti, e attribuisce alla presenza dei vari aspetti un peso analogo. Gorni trova invece che la

Scrittura diventa, per dirlo in termini scolastici, l'*oggetto formale quo* della nuova poesia e non solo un materiale utilizzato dall'autore allo stesso titolo di altri. Analogamente si deve distinguere tra la presenza materiale di «cavalcantismi» e la loro assunzione a pieno titolo, come *oggetto formale quo* della poesia proposta (come nella prima parte del «libello»).

<sup>22</sup> Lo stesso discorso appena svolto, a proposito della presenza di stilemi biblici nella poesia cortese, può applicarsi all'eventuale derivazione dal Guinizelli del tema cavalcantiano dell'amore-morte. Non basta un verso («ch'io porto morte scritta ne la faccia» IX,14) o anche un'intera canzone («Tegno di folle impres', a lo ver dire» I, 1) ad annullare la differenza di funzionalità interna al sistema di un poeta. Altrimenti si finisce col pareggiare tutto su basi meramente quantitative, di presenza e di assenza, sottovalutando le implicazioni qualitative. Si terrà tuttavia conto del fatto che ogni interpretazione è in questo campo aleatoria, visto che si ragiona sui testi disponibili e cioè, probabilmente, su una parte, forse nemmeno troppo cospicua, della produzione guinizzelliana.

<sup>23</sup> Cfr. cap. XXX, 3. L'uso del termine «parodico» può apparire inadeguato in quanto la parodia deve avere un calco di riferimento da modificare quanto al significante e al significato o eventualmente (in termini essenzialmente contestuali) solo quanto al significato. È quest'ultimo caso quello qui preso in considerazione. La parodia è quindi uso stravolto di ogni possibile forma di dedica, del codice stesso della dedica. Il contesto, sottilmente esaminato si incarica di fare della formula usata il punto di riferimento della parodia. Cfr. G. Gorni - S. Longhi, «Parodia», in AA. VV., *Letteratura italiana - Le questioni*, Torino, Einaudi, 1985, vol. V, t. 1, pp. 459-487. ←

<sup>24</sup> Cfr. M. Marti, «Guido Cavalcanti», *op. cit.*, p. 893.

<sup>25</sup> Le implicazioni ideologiche del dibattito culturale del tempo, grazie alla presenza a Bologna di studiosi e maestri di grande peso, sono state messe in evidenza da M. Corti, in *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale, Quaderno I, 1981.

<sup>26</sup> Le due occorrenze sono ai vv. 29-32 della canzone «Io non pensava che lo cor giammai» (IX) («Quando 'l penser mi vèn ch'i' voglia dire / a gentil core de la sua vertute, / i' trovo me di sì poca salute, / ch'i' non ardisco di star nel pensiero.») e ai vv. 1-4 del sonetto XVII («S'io prego questa donna che Pietate / non sia nemica del suo cor gentile, / tu di' ch'i' sono scanoscente e vile / e disperato e pien di vanitate.»). I commenti di Marti e del Ciccuto non sottolineano la prima occorrenza e invece a proposito della seconda mettono in evidenza l'ascendenza guinizzelliana e al tempo stesso la generale valenza stilnovistica dello stilema. Probabilmente è proprio il secondo passo in cui l'accezione può essere considerata meno tecnica. La spietatezza della donna dovrebbe essere in opposizione alla gentilezza del suo cuore. Nel primo testo invece il poeta vuol parlare a donna che ritiene degna di lode e si sente impari di fronte al suo compito, secondo un tradizionale *topos* di modestia. Cfr. M. Marti, *Poeti del dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 144-145 e 161; G. Cavalcanti, *Rime*, *op. cit.*, pp. 86 e 100.

<sup>27</sup> Cfr. la voce «gentile» a cura di G. Paparelli, in ED, vol. III, pp. 112-114. Le cinque occorrenze della *Vita Nuova* sono segnalate a p. 113.

<sup>28</sup> L'indicazione «maximus Guido» in *De Vulgari eloquentia*, XV, 6. Il noto passo relativo al «canone» dello stilnovo invece occorre in XIII, 3. Su di esso Cfr. G. Gorni, «Lippo contro Lapo. Sul canone del Dolce Stil Novo», in *Il nodo della lingua...*, *op. cit.*, pp. 99-124. Ovviamente nel quadro del nostro discorso non è tanto il restauro Lippo-Lapo che ci interessa, quanto il fatto che le ragioni testuali

individuate da Gorni per scusare la posposizione di Cino possono valere tanto per Lapo-Lippo, quanto per lo stesso Cavalcanti, visto che Cino è in sostanza, sia pure semplificando, l'erede della linea Guinizzelli-Dante. Si noti in questo senso la singolare formula di «quod dulcius qui subtiliusque poetati vulgariter sunt» di X, 4 applicato a Cino e a Dante e il passo di *Purgatorio* XXVI, in cui Dante attribuisce analoghe parole a Guinizzelli giudicato il capostipite tra quanti «rime d'amor usar dolci e leggiadre» v. 99. Su questo brano cfr. *infra*.

<sup>29</sup> Cfr. M. Marti, «Guido Cavalcanti», *op. cit.*, pp. 895-896.

<sup>30</sup> Il concetto qui svolto si trova già in G. Contini, «Sviluppo di Cavalcanti in Dante», in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 148.

<sup>31</sup> Su questo dibattito e sulle sue conseguenze quanto alle implicazioni legate all'attualità culturale dell'epoca cfr. il già citato M. Corti, *La felicità mentale*. Tuttavia la Corti sembra escludere che «a fase *Vita Nuova*» il dibattito concerna Aristotele e l'aristotelismo. Il problema qui non può essere affrontato in tutta la sua portata, che implica anche una considerazione esplicita del problema della «donna gentile». Sembra tuttavia problematico escludere che Dante conoscesse *Donna me prega*. Ora la sagacissima e documentata lettura che la Corti dà di questo testo induce a pensare che anch'egli fosse in grado di comprenderla nel suo significato proprio e che il rifiuto della posizione cavalcantiana si ponesse contemporaneamente su due piani, quello più propriamente poetico della lirica amorosa e quello della dottrina che questa sottendeva.

<sup>32</sup> Non solo le letture autobiografiche e allegoriche possono apparire discontinue rispetto al resto della produzione dantesca, ma anche quelle che fanno della *Vita Nuova* un bilancio dell'esperienza poetica antecedente e in questo senso un libro chiuso. Ovviamente l'ultimo sonetto ha molto contribuito a questa apertura verso altri orizzonti, che però si concretizza in una sorta di chiusura nei confronti di quanto precede e di quanto è stato espresso dal «libello».

<sup>33</sup> Cfr. le interpretazioni di passi danteschi fornite da M. Palma, *Veltro. Atto terzo: spie numeriche e direttrici profetiche nella «Commedia»*, *Mémoire de licence*, presentato alla Facoltà di lettere dell'Università di Ginevra nel 1985. Palma continua il suo lavoro in questa direzione per la sua tesi di dottorato.

<sup>34</sup> M. Marti, «Guido Cavalcanti», *op. cit.*, pp. 894-895.

<sup>35</sup> Per una documentazione dei dati scritturali e della tradizione teologica concernente l'ispirazione cfr. L. Alonso-Schoekel, *La parole inspirée*, Paris, Cerf, 1971.

<sup>36</sup> Per la semantica di «leggiadria» e di «leggiadro» cfr. le voci redatte da F. Montanari, in *ED*, vol. III, pp. 618-619. Montanari sottolinea come l'aggettivo metta in evidenza sia l'armonia del suono che l'elevatezza dei concetti. Senza escludere il secondo aspetto, è sul primo che ovviamente si fonda la differenza tra la linea Guinizzelli-Dante-Cino e quella Guittone-Cavalcanti.

<sup>37</sup> M. Marti, *I poeti del dolce stil nuovo*, *op. cit.*, p. 192 interpreta il sonetto cavalcantiano solo come un divertito e ironico saggio.