

Susanna Barsotti

## Riso della donna e riso di Dio. Una traccia trobadorica per *Paradiso* XXVII

*The lady's and God's smile: a trobadoric trace for Paradiso XXVII*

The theme of the *renovatio* constitutes one of the most frequent openings in Provençal poetry. In Raimbaut d'Aurenga's *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389,1), ll. 31-35 the lady's smile is related to the smile of God and the angels. The image, unique in the lyric tradition, brings immediately to mind Beatrice's smile in *Par.* XXVII. The possibility that Dante may be quoting Raimbaut is supported by the argument that in the canto Dante retraces the stages of his love for Beatrice and the definitive abandonment of earthly love. Raimbaut's poem could therefore narrate, in a nutshell, the journey from love as *renovatio* (*Vita Nova*) to the contemplation of the lady's *riso* in Paradise.

KEYWORDS: Troubadour poetry, Textual criticism, Dante studies,  
Dante's Occitan sources

Da schlug er jäh  
die Hände vors Gesicht, wie er so kniete,  
um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln.  
(R. M. Rilke, *Alkestis*, in *Neue Gedichte*)

### 1. L'associazione tra la donna e Dio

L'implicita assimilazione di *midons* a Dio per mezzo del sorriso («que ris de Dieu m'es, so-m par») costituisce nella canzone *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389,1, 32) del trovatore Raimbaut d'Aurenga una variazione sulla tendenza, piuttosto ricorrente nella lirica cortese e poi stilnovista, ad attribuire alla donna poteri divini, siano essi mortali o salvifici.<sup>1</sup> Assai più sporadico è tuttavia l'accostamento,

1. L'unica edizione completa dei testi del trovatore è ancora quella di W. T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis,

sia nei trovatori, sia nella lirica italiana delle origini, con cui *midons* e Dio vengono esplicitamente paragonati. Difatti il tema, «tutt'altro che diffuso», come rileva Marco Berisso a proposito di Neri Poponi *Poi l'Amor vuol ch'io dica* (IBAT 50.2: «Sì forte mio dio siete / che d'altro paradiso / giamai non metto cura»), che ribalta il sonetto del Notaio *Io m'aggio posto in core a Dio servire*»,<sup>2</sup> ricorre giusto altre due volte, ossia in una canzone amorosa di Guittone – *A renformare amore* (la numero VIII dell'edizione Egidi, 33-36 «Voi mi Deo sete e mia vita e mia morte: / ché, s'eo so en terra o'n mare / in periglioso affare, / voi chiamo, com'altri fa Deo»)<sup>3</sup> – e nel *Mare Amoroso* (44 «Più v'amo, Dea, che non faccio Deo»)<sup>4</sup>.

Ad eccezione di Raimbaut non si rintracciano, è vero, riscontri altrettanto puntuali nemmeno nella tradizione provenzale; tuttavia è opportuno fare presente che alcuni passi riferiscono in maniera simile questo concetto.<sup>5</sup> In *Gerras si plaich no-m son bo* (*BdT* 392,18) Raimbaut de Vaqueiras prega la sua donna come una santa ai vv. 67-69: «q'el sieu paradis sui sals / car vos sui hom e servire, / qe-l sieu

University of Minnesota Press, 1952. Della canzone in esame esiste tuttavia la più recente di L. Milone, *P.C. 389, I: Raimbaut d'Aurenga*, Ab nou cor et ab nou talen, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, I, pp. 165-174, poi Id., *El trobar envers de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998, p. 51 e infine Id., *Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, I, 2 e II)*, in «Cultura Neolatina», LXIII (2003), pp. 169-254, a p. 169 (di cui mi avvalgo per questo studio).

2. Cfr. *I poeti della scuola siciliana, edizione promossa dal Centro studi filologici e linguistici italiani*, III, ed. critica con commento dir. da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, p. 108.

3. Cfr. *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a c. di F. Egidi, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1940, p. 17.

4. Cfr. G. Contini, *I poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 488.

5. Si vedano ad es. Guilhem Magret, *Atrestan be-m tenc per mortal* (*BdT* 223,2), 31-34: «Dona non trobet plus leyal / amors, c'a tag de vos mon dieu / lo iorn que-us me det per aital / qu'otra no-m pot tener per sieu!» [‘donna non potrebbe trovare un amore più eccellente quale quello che ha fatto di voi il mio Dio nel giorno in cui mi dette voi in modo che nessun'altra possa possedermi come suo’], su cui F. Naudieth, *Der Trobador Guillem Magret*, Halle, Niemeyer, 1914, p. 109, o Peire Vidal, *Quant hom es en autrui poder* (*BdT* 364,39), 41-42, «Bona dona, Dieu cug vezer / quan lo vostre gen cors remir» [‘Donna gentile, mi sembra di vedere Dio quando ammiro il vostro bel corpo’], dove il verbo *cug* comunica l'incertezza-possibilità veicolata anche dal verbo *parer* di Raimbaut d'Aurenga, su cui cfr. Peire Vidal, *Poesie*, a c. di D'A. S. Avale, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 398.

meillor san prezic»,<sup>6</sup> mentre più frequente è il modulo dell'iperbole del paradiso, analizzata da Philippe Ménard nell'ambito del romanzo cortese.<sup>7</sup> Bernart de Ventadorn paragona almeno in due occasioni il luogo in cui la sua amata soggiorna al paradiso in *Gent estera que chantes* (BdT 70,20), 28-29: «E si·l plazia, ·m tornes / al seu onrat paradis, / ja no·s cuit qu'eu m'en partis» e in *Can la fred'aura venta* (BdT 70,37), 1-5: «Can la frej'aura venta / debes vostre país, / vejaire m'es qu'eu senta / un ven de paradis / per amor de la genta / vas eu sui aclis».<sup>8</sup> Il paradiso per esprimere, nei toni dell'ineffabile, la gioia indotta dall'ipotesi di un amore ricambiato trova almeno due occorrenze in Arnaut de Mareuil, cioè in *A guiza de fin amor* (BdT 30,2) 33-35: «que si·m lais Dieus s'amor jauzir, / semblaria·m, tan la dezir, / ab lieis paradis us dezertz» e in *L'ensenhamens e·l pretz e la valors* (BdT 30,17), 47-49: «del grant aver qu'auri' e del saber / de paradis foran mieu li portal / e mais d'onor no·i poria caber».<sup>9</sup>

6. 'Ché nel suo paradiso sono salvo, perché per voi sono uomo ligio e servitore e prego il suo migliore santo'. Per il testo cfr. J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964, p. 166; cfr. anche la nota ai vv. in questione a p. 173: «The saint whom the poet is praising is of course his lady». L'editore nota che *prezicar* è sinonimo di *lauzar*, ma il primo pertiene al lessico religioso.

7. P. Menard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, pp. 644-649; nell'ultima parte del paragrafo lo studioso enumerava alcuni esempi tratti dal *corpus* trobadorico e che qui riporto.

8. Presento la mia traduzione dei due brani: 'E se le piacesse avermi fatto entrare nel suo paradiso, non pensi che me ne sarei mai separato'; 'Quando soffia il freddo vento dalla parte del vostro paese mi pare di sentire un vento di paradiso per amore della donna gentile a cui io rendo omaggio'. Cfr. C. Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915, p. 212. Il lemma *paradis* usato in questo modo diventa abbastanza di repertorio, dato che lo ritroviamo in diversi testi trobadorici come in Gaucelm Faidit, *Tan aut me creis Amors en ferm talan* (BdT 167,57), 37-39: «(...) e si vos vens Mercis / vostr'es lo laus – e mi, en paradis, / podetz metre de joi e d'alegransa!» ['E se Mercé vi vince, vostra è la lode; quanto a me, potete mettermi in Paradiso a forza di gioia e d'allegria']. Cfr. J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, Nizet, 1965, p. 86.

9. 'ché se Dio volesse farmi godere del suo amore, un deserto mi sembrerebbe con lei un paradiso, tanto la desidero'; 'per il grande avere che avrei e per il sapere, le porte del paradiso sarebbero mie, e potrei trovarci più onore'; per il testo cfr. M. D. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz, 1935, rispettivamente pp. 28 e 70. Oltre agli esempi citati, è possibile osservare come il tema paradisiaco entri anche nella poesia erotica popolare o popola-

Come ha bene messo in luce Marco Grimaldi, lo Stilnovo sviluppa senz'altro il tema della «religione profana», sistematizzando la tendenza a rifunzionalizzare in chiave amorosa elementi della letteratura religiosa e assegnando alla donna caratteristiche divine, come accade nei celeberrimi testi di Guinizzelli, *Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare* e di Cavalcanti, *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*.<sup>10</sup> L'ultima stanza di *Al cor gentil* è uno dei casi più rappresentativi, giacché inscena un breve ma incisivo dialogo con Dio, il quale rimbecca l'io-lirico per il fatto di essersi dilungato a descrivere come divino un amore terreno (vv. 51-57):

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,  
 s'iendo l'alma mia a lui davanti.  
 «Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti  
 e desti in vano amor Me per semblanti:  
 ch'a Me conven le laude  
 e a la reina del regname degno,  
 per cui cessa onne fraude».<sup>11</sup>

Il poeta si giustificherà allora assegnando alla donna le sembianze d'angelo, vv. 58-60: «Dir li porò: «Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non me fu fallo, s'in lei posi amanza». Concordo con Grimaldi sul fatto che quella di Guinizzelli debba essere letta come l'attenuazione di una consapevole irriverenza inscenata nel corso del testo; e che, in ultima analisi, «il discorso di Dio riveli (...) la volontà di Guinizzelli di stare dentro il confine dell'ortodossia e non al di fuori».<sup>12</sup> Sia le circonlocuzioni dei trova-

reggiante, come ad es. nel rondello francese *Est il paradis, amie* e nel sirventese italiano duecentesco *Io faccio prego all'alto dio potente*, trasmesso dai *Memoriali bolognesi*; traggio questi riferimenti da M. Grimaldi, *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti*, in *Herméneutique et commentaire, textes réunis et présentés par P. Gasparini et E. Zunino* = «P.R.I.S.M.I. Revue d'études italiennes», 16 (2019), pp. 115-146, alle pp. 144-146.

10. Cfr. *ibid.*, pp. 131-135.

11. Contini, *I poeti del Duecento* cit., II, p. 460. Per la bibliografia pregressa su questo testo si veda Grimaldi, *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti* cit., pp. 136-137 n. 1.

12. *Ibid.*, p. 138 (da cui la cit. messa a testo) e p. 139, dove si ribadisce che «il rimprovero divino sembra essere funzionale a una piena giustificazione della

tori, sia l'auto-correzione, in senso ortodosso, operata poeticamente da Guinizzelli, fanno allora pensare, a mio avviso, a una generale cautela a confrontare tanto sfrontatamente (come accade, almeno, in Raimbaut) la donna e Dio, lasciando invece ampio spazio alla più generica spiritualizzazione-santificazione di *midons*.<sup>13</sup>

Nello spazio lirico dell'amore – spesso gioioso – di Raimbaut d'Aurenga, trovatore originale e provocatorio, è poi indiscussa la preponderante presenza di Dio, la cui funzione non ha eguali nel *corpus* lirico trobadorico: da antagonista rivale (*Ben sai c'a sels seria fer*, *BdT* 389,19, 25-26: «Gran esfors fai Dieus, quar sofer / c'ab si no la-n pueja baizan!»)<sup>14</sup> ad aiutante (*Ara-m so del tot conquis*, *BdT* 389,11, 12-14: «Si Dieus, a cui la grazis, / no-m n'ages mes en la via / et a leis bon cor assis»)<sup>15</sup> a responsabile della creazione di *midons* e della sua destinazione al poeta (*Una chansoneta fera*, *BdT* 389,40, 20-24: «Dieus en ira-m met'ab ela / o-m fassa que be-m tanh pendre / per la gola d'una sima: / pro m'a dat sol lieys no pert; / Dieus m'a pagat a ma guiza»)<sup>16</sup> esso orienta l'amore della produzione del signore d'Orange mescolando le dimensioni sacra e profana.<sup>17</sup>

Certo non sono rari, nella poesia in lingua d'oc, spaccati comici che hanno per soggetto Dio e dove sacro e profano, serio e giocoso si mescolano liberamente; penso non solo alla tenzone con Dio del Mon-

similitudine tra Dio e la Donna e conduce a quello che è il fulcro di tutta la stanza, l'enunciazione della sembianza angelicata dell'amata».

13. L'accostamento di Raimbaut è a tal punto eccezionale che almeno due mss., A e N, restituiscono una versione censurata del passo, con la lezione «que de negun ris non a par»; cfr. Milone, *Tre canzoni* cit., p. 208.

14. 'Dio fa una grande fatica, perché si trattiene dal prenderla e baciarla'. Cfr. Milone, *El trobar envers* cit., p. 79.

15. 'Se Dio, che per lei ringrazio, non mi avesse aiutato guadagnandomi il suo favore'. Testo e trad. Milone, *Tre canzoni* cit., 2003, p. 228 ss. Cfr. anche Pattison, *The Life and Works* cit., p. 167.

16. *Ibid.*, p. 75.

17. Sul rapporto dei trovatori con Dio e sull'anelito mistico che percorre la poesia di questi a partire da Jaufre Rudel, cfr. I. G. Majorossy, «*Amor es bona voluntatz*», Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006 (da cui la cit. messa a testo, *ibid.*, p. 24). Si noti in particolare, a p. 25 ss., l'accento posto sull'*amor de lonh* per ciò che concerne «la participation de Dieu dans l'affaire amoureuse et le rapport personnel du troubadour avec Lui». Benché *ibid.*, pp. 37-49, venga preso in esame nello specifico Raimbaut d'Aurenga (tra i cui testi anche *Ab nou cor*), lo studioso non menziona mai la *cobla* che mi appresto qui ad analizzare.

ge de Montaudou,<sup>18</sup> ma anche e soprattutto al testo di Peire Cardenal che è stato definito come «sirventese contro Dio» e su cui ha scritto Beatrice Barbiellini Amidei.<sup>19</sup> Tuttavia in *Ab nou cor*, come si vedrà, la fusione tra sfera cortese e sfera divina, traducendosi in un generale sentimento di «confiance en Dieu», assume dei significati che sfociano non tanto nella provocazione sacrilega, bensì, a mio avviso, nel pieno rispetto e adempimento dell'esplosione vitale amorosa di quella che si configura come una *fruitio Dei*. L'accento posto prima sul rinnovamento dello spirito e del segno linguistico, poi sulla gioia esplosiva generata dall'amore induce a pensare che il riso di *midons* costituisca la tappa conclusiva di un'esperienza amorosa non lontana dall'estasi.

Spetta poi a Serper il merito di avere accostato le categorie di «amore cortese» e «amore divino» all'interno del canzoniere rambaldiano, riconoscendo il tema della sacralità della dama come uno degli assi portanti della poetica del trovatore.<sup>20</sup> L'amore per la donna e l'amore per Dio in Raimbaut finiscono dunque per convergere; a tal punto che, come nota Serper, «la possession de Dieu et la possession de l'objet aimé sont virtuellement synonymes».<sup>21</sup>

18. Cioè *L'autrier fuy en Paradis* (BdT 305,12), su cui cfr. M. J. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1977, p. 105.

19. B. Barbiellini Amidei, *Il «sirventese contro Dio» di Peire Cardenal e il tema della disputa con Dio*, in «Studi mediolatini e volgari», XLIX (2003), pp. 7-27 (in partic. p. 10 n. 8). Cfr. inoltre G. Gonfroy, *Os meum replebo increpationibus* (*Job*, XXIII, 4). *Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaïco-portugaise*, in *O cantar dos trovadores*, Actas do Congresso (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 77-98.

20. Cfr. A. Serper, *Amour courtois et amour divin chez Raimbaut d'Orange*, in *Studia occitanica in Memoriam Paul Remy*, I, *The Troubadours*, Kalamazoo (Michigan), Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986, pp. 279-290, *passim*.

21. *Ibid.*, p. 283. Serper nota però l'unicità di *Ara-m so del tot conquis* (BdT 389,11) nell'attribuzione a Dio di «un rôle aussi dominant et intrinsèque au sujet de son amour» e nella salda unione delle tre categorie «Dieu, Amour et Chevalerie», che «se trouvent mélangés dans une unité mentale et artistique dont on ne trouve l'égal dans aucun autre poème troubadouresque». È infatti Dio che rende possibile la conquista del cuore della dama offrendo favori all'innamorato (11-14: «qu'eu poges aver per re / ni conquerer tal amia / si Dieus, a cui la grazis, / no-m n'ages mes en la via / e a leis bon cor assis»). Le prime *coblas* di questo testo, dove Dio figura in

In ultima analisi, nessun trovatore al pari di Raimbaut sfrutta tanto originalmente quanto esplicitamente il motivo della sacralità in ambito erotico-profano e nessuno elegge il tema del riso – elemento della visione – ad argomento cruciale per l’inserimento della persona amata nella sfera del divino. È infatti nel segno del sorriso della donna, al centro di *Ab nou cors*, che è possibile collegare retroattivamente ad esso – quasi che ne fossero un’emanazione – gli effetti descritti nelle prime *coblas*, legati all’entusiasmo e al rinnovamento del poeta innamorato.

Fatto assai peculiare, se non unico nella tradizione romanza, l’acostamento tra la donna e Dio per mezzo dell’argomento del riso e, in aggiunta, la collocazione della scena in contesto semi-paradisiaco meritano di essere indagati più approfonditamente e di essere messi a confronto con la funzione del riso nel *Paradiso* di Dante. A partire dall’analisi del percorso logico e concettuale sviluppato in *Ab nou cor*, vorrei dunque condurre delle riflessioni per ricostruire quella che si prospetta essere una possibile fonte romanza della cultura dantesca e che ha a che fare, in particolare, con il riso di Beatrice in *Par.* XXVII.<sup>22</sup>

## 2. Percorso tematico di *Ab nou cor*

Nell’originalità complessiva della sua produzione rispetto al modulo del *Natureingang* in fase esordiale di componimento, la pri-

qualità di aiutante, vengono così riassunte da Serper: «Le trois premières strophes du poème semblent signifier que Raimbaut, complètement possédé par l’amour, sans autre chose que la force divine qui opère en lui et le guide, a dépassé le stade des vicissitudes et des contradictions et a franchi la limite de la mémoire. (...) La deuxième strophe nous donne le détail précis de cette transformation, où l’image intellectuelle est forgée non point par des efforts de sa pensée ni par sa personnalité, mais par la conjonction de l’illumination de Dieu et la disposition d’aimer de la dame, divinement inspirée. Cet état est finalement accordé par Dieu comme une récompense pour la vertu courtoise de costance (...)»; cfr. *ibid.*, p. 287.

22. Oltre che da Ménard, il tema del riso nel dominio romanzo è stato indagato da B. Nelson Sargent, *Mediaeval “rire”, “ridere”: A Laughing Matter?*, in «Medium Aevum», XLIII (1974), pp. 116-131 e da M. de Winter-Hosman, “*Domna*” et “*dame*”. *Images différentes?*, in *Le Rayonnement des Troubadours*, Actes du Colloque de l’AIEO - Association Internationale d’Etudes Occitanes (Amsterdam, 16-18 Octobre 1995), ed. par A. Touber, Amsterdam-Atlanta (Georgia), Rodopi, 1998, pp. 225-265.

mavera non è mai in Raimbaut d'Aurenga fatto inerziale, né semplice cornice entro cui collocare la voce dell'io-lirico. Il trovatore infatti dichiara spesso con fierezza lo stato di appagamento della propria condizione di innamorato e sfrutta con originalità i moduli descrittivi offerti dal tema della *renovatio* stagionale, nella prospettiva compositivo-poetica che vuole la nascita del canto strettamente connessa alla natura primaverile.<sup>23</sup> L'urgenza del canto può dunque essere correlata all'arrivo della primavera e l'*incipit* naturalistico riflette una struttura ben solida entro cui il poeta colloca un generale spirito di rinnovamento che è sia erotico, sia poetico.<sup>24</sup>

23. Alcuni esempi: *Al prim qe il timi sorz en sus* (BdT 389,4), 1-3: «Al prim qe il timi sorz en sus / E pel cim prim fueill del branquill, / s'agues raizon, feir'un bon vers» [‘quando prima germoglia il timo e le prime foglie appaiono sui rami degli alberi, se ne avessi motivo, comporrei un buon vers’]; *Car vei qe clars* (BdT 389,38), 1-7: «Car vei qe clars / chanz s'abriva / dels aucels, e-l prims fremirs, / m'es douz e bels lor auzirs / tan qe no sai cosi-m viva / sens chantar, per qe comenz / una chansoneta gaia» [‘Quando vedo che il chiaro canto e il delicato gorgheggio degli uccelli aumenta, udirli è così dolce e piacevole per me che non so come potrei vivere senza cantare: perciò comincio una canzonetta felice’]; per i testi cfr. Pattison, *The Life and Works* cit., rispettivamente pp. 91 e 96.

24. «Conta oltre trecento esempi», nella lirica provenzale, l'esordio poetico schedato come «*incipit* naturalistico» all'interno del regesto offerto da F. Sanguinetti, O. Scarpati, *Comensamen comensarai: per una tipologia degli incipit trobadorici*, in «Romance Philology», 67 (2013), pp. 113-138. Al centro di questa tipologia si inserisce tradizionalmente l'*ekfrasis* del *locus amoenus*, richiamato dal poeta nell'intento di armonizzare il luogo, il tempo e le ragioni-argomenti (le *razos*) del canto. Nel rispondere alla domanda “dove?” e alla domanda “quando?” i trovatori hanno a disposizione uno spazio iniziale per armonizzare poesia e natura: il cinguettio degli uccelli, il volo dell'allodola e altri segnali uditivi e visivi, il prevalere del verde (che evoca l'idea del rigoglio e della fecondità) scatenano la passione degli innamorati, rendendo inquieti gli sguardi e palpitanti di desiderio i cuori. Cfr. inoltre *ibid.*, p. 115: «per l'ambientazione di un componimento, gli autori ricorrono all'*argumentum a loco*, che risponde alla domanda ‘dove?’, e all'*argumentum a tempore*, che risponde alla domanda ‘quando?’. Gli esordi stagionali dei trovatori rispondono ora all'una, ora all'altra, ora ad entrambe le argomentazioni». Cfr. inoltre Pattison, *The Life and Works* cit., p. 55: «The only occasion for descriptive passages in Raimbaut's works occurs in the handling of the *renouveau* theme. No physical description of the poet's ladies is ever undertaken, partly because of their imaginary nature and partly because the conventions of love demanded strict secrecy. In the treatment of the *renouveau* Raimbaut strives for variety. He has conventional presentations, calling attention to the return of the flowers and birds and the new warmth of the sun; but he also uses the autumns landscape with its falling



Del resto gli studi – tra cui quello di Linda Paterson<sup>25</sup> – hanno messo in luce come in Raimbaut *joi* e linguaggio poetico siano strettamente interconnessi: per mezzo dell'amore il poeta si rinnova (conformandosi così alla vegetazione primaverile), e costruisce sul soddisfacimento spirituale e erotico le condizioni stesse dell'atto poetico.

Con *Ab nou cor* (*BdT* 389,1) siamo al centro di questo tipo di manifestazioni; grazie a quella che si configura come una sorta di *climax* tematica ascendente è infatti possibile ricostruire uno sviluppo di tipo concettuale che trova il culmine in *midons*, e che vorrei tentare qui di riassumere. Le strofe sono strettamente concatenate, ciascuna richiamando la precedente tramite lo sviluppo di un tema che viene presentato con ripetizione, in poliptoto, di parole chiave che sono: I *nou*, II *novel*, III *amar*, IV *amor*, V *rire*, VI *gaug*, VII *domna*. Le *coblas* sono *capfinidas*, giacché al settimo e ultimo verso di ogni stanza viene introdotta la parola chiave della successiva: questo fa sì che un dato tema sviluppato nella *cobla* precedente si riverberi con degli echi nella successiva dando luogo a interessanti variazioni e garantendo la fissità dell'ordine strofico nella tradizione manoscritta.<sup>26</sup>

Come si deduce a partire dall'*incipit*, il tema esordiale è quello del 'nuovo', ribadito ad ogni verso (1-7):

Ab nou cor et ab nou talen,  
ab nou saber et ab nou sen  
et ab nou bel captenemen,

leaves and winter scenes as well. I do not find a predilection for the winter theme which one critic has declared to be characteristic of Raimbaut. In his winter songs he sets the warmth of his passion in contrast to the cold weather. He makes still another variation on the *renouveau* theme in a poem where he declares that neither summer nor winter influences his heart or provokes his song».

25. L. Paterson, *Troubadours and eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 152 ss.

26. Sono abbastanza frequenti simili giochi di ripetizione nei testi trobadorici, spesso anche nella variazione delle cosiddette *coblas refranchas* (ogni verso contiene una parola o un suo corradicale ripetuta fino a un massimo di quattro volte, come in Pons de Chaptol, *Un guays conortz me fai guayamen far*, *BdT* 375,27). Similmente Lanfranc Cigala, *Ioios d'amor farai de ioi semblan* (*BdT* 282,12) e Aimeric de Peguilhan, *Ioios d'amor farai de ioi senblan* (*BdT* 282,12).

vuelh un nou verset comensar:  
 e qui mos bos nous motz enten  
 ben er plus nous a son viven,  
 que mielhs s'en deu renovarlar.

[‘Con nuovo cuore e nuovo desiderio, con nuovo sapere e nuovo senno e con nuove cortesi maniere, voglio iniziare un nuovo piccolo *vers*: e chi intende le mie belle nuove parole, certo sarà più nuovo nella sua vita perché grazie ad esse meglio si rinnova’].<sup>27</sup>

Fu del resto Eberwein-Dabcovich, nell’ambito della sua indagine sulla parola *novus* nel retroterra romanzo di Dante (e in particolare della *Vita Nova*), ad affermare che «questa strofa da sola fornirebbe materiale più che sufficiente per un esame esaustivo» del tema del nuovo.<sup>28</sup> La rinascita descritta investe difatti sentimento, cuore, ingegno e sapere in corrispondenza dell’arrivo della bella stagione (v. 11: «en chantan al novel temps clar»). L’esaltazione della *renovatio* non include, almeno in questa prima strofa, la primavera: le forze del poeta sono incentrate non tanto sul “quando” o sul “dove”, ma – per mezzo di argomenti introdotti dalla preposizione *ab* – sul “come”.<sup>29</sup>

Il motivo del *novus* è già nei *Salmi*, di cui l’*incipit* è un’innegabile eco (*Ps.* 97): «Cantate Domino *canticum novum*, quia mirabilia fecit (...)».<sup>30</sup> Il tema viene calato sin dai primi trovatori nell’esordio

27. Testo e traduzione, di questa e delle stanze riportate in seguito, sono tratti da Milone, *Tre canzoni* cit., p. 169. Si confronti inoltre Pattison, *The Life and Works* cit., p. 184.

28. Faccio ancora riferimento alle categorie introdotte da Sanguineti, Scarpatti, *Comensamen comensarai* cit., p. 115. Tra caporali la traduzione di una cit. da E. Eberwein-Dabcovich, *Das Wort novus in der altprovenzalischen Dichtung und in Dantes Vita nova*, in «Romanistisches Jahrbuch», II (1949), pp. 171-195, a p. 176 («Allein diese Strophe würde mehr als genug Material für eine erschöpfende Untersuchung liefern»).

29. Fondamentale nell’indagare la complessità del tema in questione il contributo di V. Carrieri, *Il concetto di ‘novità’ nel lessico lirico*, in *Stilnovo e dintorni*, a c. di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Roma, Aracne, 2017, pp. 31-77, *passim*; sulla primavera e sul verbo *rinovellar* cfr. in partic. le pp. 46-47.

30. A. Roncaglia, “*Laisat estar lo gazel*” (*Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza*), in «Cultura neolatina», IX (1949), pp. 67-99, a p. 74, ha ricostruito i rapporti tra il *so noel* e la tradizione dei canti religiosi, menzionando la sequenza *In nativitate Domini* di Fulberto di Chartres (*An. hymn.*, L. n. 212 a p. 282: «Sonent regi nato / nova cantica») e il commento di Agostino al

poiché è in questo luogo del testo che si devono enunciare le *razos* che muovono il canto; così *renovatio* personale e primaverile e dichiarazioni di poetica possono essere oggetto di una *reductio ad unum*.<sup>31</sup> In altre parole, primavera e *joi d'amor* formano un unico movente in grado di legittimare creazione poetica e scelte stilistico-formali (come accade ad esempio anche in Guglielmo IX e in Peire d'Alvernhe),<sup>32</sup> e dunque, in tal caso, i cosiddetti *nous motz*.<sup>33</sup>

Salmo sopra menzionato: «Canticum novum gratiae est; canticum novum hominis novi est; canticum novum testamenti novi est. Quid enim habet canticum novum, nisi amorem novum? Charitas ergo cantat canticum novum» (altri riferimenti ancora a p. 75). Majorossy, «*Amor es bona voluntatz*» cit., p. 48, ha invece riconosciuto nella rielaborazione del *topos* da parte di Raimbaut un'allusione alla profezia di Ezechiele: «Et dabo eis cor unum, et spiritum novum tribuam in visceribus eorum» (*Ez* 11, 19) e «Et dabo vobis cor novum, et spiritum novum ponam in medio vestri» (*Ez* 36, 26).

31. Una *renovatio* personale che è anche, si intende, una *purificatio*, tema che ha un importante precedente nel *vers* del *Lavador* di Marcabruno, *Pax in nomine Domini!* (*BdT* 293,35), su cui cfr. *Marcabru. A critical Edition*, by S. Gaunt, R. Harvey and L. Paterson, Cambridge, Brewer, 2000, pp. 434 e 452.

32. Cfr. Guglielmo IX, *Ab la douzor del temps novel* (*BdT* 183,1), 1-6: «Ab la douzor del temps novel / fueillon li bosc, e li auzel / chanton chascus en lor lati / segon lo vers del novel chan: / adoncs estai ben q'on s'aizi / de zo don hom a plus talan» ['Alla dolcezza della primavera i boschi si vestono di foglie, e gli uccelli cantano, ciascuno nella sua lingua, secondo il ritmo del nuovo canto: è dunque giusto che si tenda a ciò di cui più si ha desiderio']; cfr. Guglielmo IX, *Vers*, a c. di M. Eusebi, Roma, Carocci, 2011, p. 74 ss. e Peire d'Alvernhe, *Bel m'es qu'ieu fass'huey mays un vers* (*BdT* 323,9), 1-8: «Belh m'es qu'ieu fass'huey mays un vers, / pus la flors e-lh fuelha brota / e-l belh temps nos a del lag ters / que giet' e plou e degota; / e pus l'aura renovelha, / be-s tanh que renovel mos cors, / si que flurisc' e bruelh defors / so que dedins mi gragelha» ['M'è grato comporre ora una canzone, poiché il fiore e la foglia germoglia e la bella stagione ci ha liberati dalla cattiva che diluvia e piove e stilla; e poiché l'aria si rinnova, ben conviene che mi rinnovi (anch')io, sicché fiorisca e germogli di fuori ciò che dentro mi risuona']; cfr. Peire d'Alvernha, *Liriche*, a c. di A. Del Monte, Torino, Loescher-Chiantore, 1955, p. 149 e ss.

33. A proposito di questo tema e poi del suo riverberarsi nella seconda stanza Milone annota: «Il senso complessivo della *cobla* è decisivo: il rinnovamento interiore (1-3), che procederà nella *cobla* seguente in parallelo con il rinnovarsi della stagione, induce il poeta ad un *nou trobar* (v. 4). Chi è in grado di *entendre* i *nous motz* (il nuovo discorso d'amore) potrà rinnovarsi a sua volta, e il suo rinnovamento si perfezionerà proprio grazie ai *nous motz* (5-7) (...); Milone, *Tre canzoni* cit., pp. 202-203. Si veda inoltre M. Grimaldi, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea della lirica*, in «Carte Romanze», 2 (2014), 1, pp. 151-210 (in partic. pp. 180-181 per il rapporto tra l'originalità, la novità e la varietà stilistica nella poesia dei trovatori). Sui significati della novità come cifra dello Stilnovo si veda ancora Carrieri, *Il concetto di «novità»* cit., pp. 70-73.

La canzone di Raimbaut prosegue sulla stessa linea per almeno un'altra *cobla* (8-14):

Qu'ieu renovel mon ardimen  
 qu'ai novel ab vielh pessamen,  
 franc[s] de novel ab ferm parven  
 en chantan al novel temps clar,  
 que-l novels fuelhs nais don deissen  
 lo novels critz on jois s'empren  
 dels auzels qu'intron en amar.

[‘Ecco rinnovo il mio ardire nuovo accanto al vecchio pensiero, libero di nuovo con fermo semblante mentre canto nella nuova chiara stagione, perché la nuova foglia nasce da dove scende il nuovo grido nel quale gioia si accende degli uccelli che entrano in amore’].

Come accennato all’inizio, spinta propulsiva del rinnovamento, capiamo proseguendo con la lettura, è *midons* stessa. Gli effetti della rinascita causati dall’aura taumaturgica dell’amata investono dunque il poeta, che attraverso lo svolgimento tematico della poesia mima i movimenti di un percorso che dalla *renovatio* conduce alla donna attraverso il riso.

Anche altrove nella produzione trobadorica la donna è però causa prima di alcune manifestazioni fisiologiche nell’innamorato. Il motivo della carne rinnovata dall’influsso di *midons* non è un *unicum* nella produzione del signore d’Orange: in *A mon vers dirai chanso* (*BdT* 389,7) il poeta dichiara che è la donna a mantenerlo giovane, ossia ‘senza capelli bianchi’ (59-60: «si midonz qe·m te ses cana / no val pro mais c’altra assatz»), mentre in *En aital rimeta prima* (*BdT* 389,26) essa può ringiovanire non solo il poeta, ma tutta la sua famiglia (5-6: «e atozat ai mon linh / lai on ai cor qe m’apil»).<sup>34</sup> Come in svariati altri momenti del canzoniere poetico rambaldiano, nel riproporre il tema del *renovelar* riecheggia senza dubbio la memoria poetica di Guglielmo IX (del quale Raimbaut, a detta di Jeanroy, avrebbe lo stesso temperamento)<sup>35</sup> e in particolare

34. Per il testo si vedano, rispettivamente, Milone, *El trobar envers* cit., p. 45 e Pattison, *The Life and Work* cit., p. 72.

35. In poche righe A. Jeanroy (*La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1934, II, p. 42) riscrive una sorta di *vida* del trovatore: «Raimbaut d’Orange

di *Molt jauzens mi prenc amar* (*BdT* 183,8).<sup>36</sup> Ai vv. 31-36 di questo testo il poeta insiste difatti sul rinnovamento spirituale dell'amore e attribuisce il proprio ringiovanimento ai poteri taumaturgici della donna: «Pos hom gensor no·n pot trobar / Ni hueils vezer ni boca dir, / a mos obs la vueill retenir, / per lo cor dedins refrescar / e per la carn *renovelar* / que no puesca enveillezir».<sup>37</sup>

In virtù della generale tendenza ad accogliere elementi sacri in testi profani – e viceversa – e ad assegnare alla donna lo statuto angelico, il tema del *rinovellare* si affermerà con larga fortuna in certa produzione del Duecento italiano e naturalmente nei poeti dello Stilnovo; ne sono esempio illustre Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv. 6-9: «Lo vostro presio fino / in gio' si rinovelli / da grandi e da zitelli / per ciascuno camino» e Cino da Pistoia, *Tutto mi salva*, vv. 5-6: «E fa rinovellar la terra e l'âre / e rallegrar lo ciel la sua vertute».<sup>38</sup>

Il motivo appena descritto ha in Raimbaut delle inevitabili ricadute sul segno linguistico-poetico: nel canto il “vecchio” e il “nuovo” si riuniscono, trasformando il sentimento d'amore in una dimensione eterna, ciclica, dove “prima” e “dopo” non sono più distinguibili.<sup>39</sup> Tale dimensione si esprime sul piano della contentezza e dell'esaltazione euforica e si riverbera in positivo sul *joï*, vivificato

était un homme du même monde et, semble-t-il, du même tempérament que Guillaume IX: comme lui dilettante de poésie et de musique, il se plaisait, comme lui, à faire apprécier à des “compagnons” qu'il traite en égaux, les “fruits de son savoir”.

36. Cfr. Guglielmo IX, *Poesie*, a c. di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973, pp. 218, 221 e ss.

37. «Poiché non se ne può trovare una più leggiadra, né gli occhi vederla né la bocca descriverla, voglio tenerla per me: per recare freschezza dentro il cuore e rinnovare la carne, così che non possa invecchiare»; testo e traduzione tratti da Guglielmo IX, *Vers* cit., pp. 68 e ss. Quanto alla fortuna e all'imitazione di *Ab nou cor*, si vedano la canzone (dubbia) di Gaucelm Faidit, *Ab nou cor et ab novel so* (*BdT* 167,3) – che riprende il modulo del *nou* con calco palese dell'*incipit* e Peire Vidal, *Be m'agrada la coviens sazoz* (*BdT* 364,10), che secondo Pattison, *The Life and Works* cit, p. 52, imiterebbe Raimbaut d'Aurenga, ma scettica è la posizione di Avasle (Peire Vidal, *Poesie* cit., I, p. 15 ss.).

38. Cfr. Carrieri, *Il concetto di 'novità'* cit., pp. 46-47.

39. Come ha scritto Milone: «El sentit global de la cobla és decisiu: el renovament interior (vv. 1-3), que en la *cobla* següent seguirà en paral·lel ambe·l renovar-se de l'estació, incita el poeta a un *nou trobar* (v. 4). Qui tè la capacitat d'*entendre* els *nous motz* (el nou discours d'amor) podrà també renovar-se, i el seu renovament es perfeccionarà precisament gràcies als *nous motz* (vv. 5-7) (...); cfr. Id., *El tro-*

dalla reciprocità amorosa e dalla soddisfazione dei sensi, a tal punto da far ridere il cuore (22-28):

D'Amor me dei ieu ben lauzar  
 mas que Amor gazardonar  
 non puesc[a]: Amors, si-m ten car,  
 dat m'a Amors per son chاوزimen  
 mas qu'Amors non pot estujar  
 a sos ops, Amors, ni donar  
 ad autrui, don ai cor rizen.

[‘D’Amore mi dichiaro contento più di quanto Amore ricompensare io non possa: Amore, tanto mi tiene caro, di sua scelta Amore mi ha dato più di quello che Amore può raccogliere per sé, Amore, o donare ad altri, e per questo ride il mio cuore’].

Veniamo dunque alla *cobla* di nostro interesse; è infatti ai vv. 29-35 dell’edizione Milone che del motivo del riso anticipato al v. 28 (*don ai cor rizen*) viene sviluppato il senso mistico-spirituale:

Rire dei ieu si-m fatz soven  
 que-l cor me ri neis en durmen  
 e midons ri-m tan doussamen  
*que ris de Dieu m'es, so-m par,*  
 e-l sieus ris fa-m plus jauzen  
 que si-m rizian quatre cen  
 angel que-m deurian gaug far.

[‘Devo ridere e continuo a farlo, perché il cuore mi ride anche nel sonno, e la mia donna mi ride così dolcemente che mi sembra riso di Dio, e il suo riso mi fa più felice che se mi sorridessero quattrocento angeli per darmi gioia’].

In altre parole, il *joi d’amor* descritto nelle prime *coblas* – che esplose con la stagione primaverile – risulta essere diretta conseguenza del *joi* innescato da *midons*, la quale non solo ricambia l’amore, ma lo sostiene. Per questo la *cobla* che subito segue (la VI, qui non riportata) non può che insistere sul tema del *gaug* e sui suoi benefici, sino alla metafora alimentare, che si traduce nel fatto che grazie alla gioia proveniente da *midons* anche i parenti del poeta potrebbero vivere senza mangiare (vv. 36-39: «Gaug ai ieu tal que mil

*bar 'envers'* cit., p. 120. Sul tema del *so noel* sono inoltre fondamentali le riflessioni di Roncaglia, “*Laisat estar lo gazel*” cit., in partic. pp. 74-76.

dolen / serian del mieu gaug manen / e del mieu gaug tug miei paren / viuran ab gaug ses manjar»).

E proprio il cuore torna ai vv. 43-49 come luogo d'elezione, dove il poeta può attuare, per mezzo della fantasia (*cug* è il verbo chiave, prima persona di *cuidar*, dal latino *cogitare*) i propri desideri più arditi, immaginando di baciare o di guardare di nascosto il corpo nudo di *midons*:

Domna, d'als non ai a parlar  
 mas de vos, domna, *que baizar*  
*vos cug*, domna, quant aug nomnar  
 vos, domna, que ses vestimen  
*e mon cor, domna, vos esgar*,  
 c'ades mi vei, domna, estar  
 vostre bel nou cors covinen.

[‘Signora, d’altro non posso parlare se non di voi, signora, perché di baciare voi mi figuro, signora, quando sento nominare voi, signora, e senza vesti nel mio cuore, signora, vi guardo, e subito vedo, signora, essere proprio mia la vostra bella nuova (= giovane) persona’].

La *cobla* finale prosegue dunque ribadendo la gioia di poter godere di un amore ricambiato (50-56):

De mon nou vers vuelh totz pregar  
 que·l m’anon de novel chantar  
 a lieis c’am senes talan var:  
 Dieus m’abais, e Amors, s’ieu men,  
 qu’autre ris me semblon plorar,  
 si·m ten ferm en gaug ses laisser  
 midons, qu’autre drut non cossen.

[‘Per il mio *vers* nuovo voglio pregare tutti di andarlo a cantare per me di nuovo a lei che amo senza desiderio incerto: Dio mi punisca, e Amore, se mento, perché mi sembrano pianti le risa degli altri, a tal punto mi tiene fermo in gioia e non mi lascia la mia donna, che non vuole altro amante’].

La supremazia dell’amore cantato è tale – afferma Raimbaut – da far sembrare pianto le risate altrui. C’è un solo vero riso, dunque: quello del poeta che gode dell’amore e che vive del sorriso beato di *midons*. È verosimilmente il riso il motivo portante della canzone e non sarà un caso che la *cobla* che lo rappresenta si trovi perfettamen-

te al centro del testo: le prime tre *coblas* anticipandolo nella descrizione di ciò che precede la visione di questo, le ultime descrivendolo in quanto elemento caratterizzante della fruizione dell'amore.

Come si accennava sopra, *Ab nou cor* è stata rapportata a Dante per il tema del *nou*, che strutturerebbe non tanto la *Commedia*, quanto la *Vita Nova*: mi riferisco, in particolare, al commento di Michele Scherillo per il prosimetro dantesco nell'edizione uscita nel 1911 e al contributo del 1949, già menzionato, di Elena Eberwein-Dabovich.<sup>40</sup> Non è mia intenzione riaprire il *dossier* in questa sede: conta qui invece vedere in che modo il tema del *rinovelar* possa interagire, sia in Raimbaut sia in Dante, con il momento della visione del riso della donna da parte del poeta. Prima di arrivare a Dante, vorrei però tentare di riassumere alcuni dati grezzi di uno spoglio operato sul *corpus* provenzale ad accertamento dell'unicità della situazione descritta da Raimbaut nei versi di interesse. L'indagine in questione – che mi accingo a riepilogare nel paragrafo a seguire – è stata condotta seguendo due binari paralleli: il tema del riso da un lato, l'accostamento tra *midons* e Dio – o la collocazione di *midons* in paradiso – dall'altro.

Nella stragrande maggioranza dei casi in cui il tema del riso compare, esso figura nell'ambito di una *descriptio personae* che ha al centro *midons*, di cui si descrivono, insieme, le qualità estetiche e morali, pur sempre inserite in una cornice di desiderabilità carnale della stessa. Gli effetti del riso non sono dissimili da quelli che altrove sono generati dallo sguardo, in quanto rientra a sua volta nell'orbita delle peculiarità visibili della donna, rendendo possibile il passaggio al cuore attraverso il canale dell'occhio (e dunque l'interiorizzazione dell'immagine, parte fondamentale della *cogitatio* amorosa responsabile del canto lirico).

Questo tema percorre in lungo e in largo il *corpus* di Lanfranc Cigala, che ne fa il cardine della sua poetica, con tutti i suoi aspetti ambivalenti: da un lato riflesso di un'amorosa disposizione da parte della donna, dall'altro (come espresso dalla posizione di Rubaut, nel *partimen* sul riso),<sup>41</sup> smorfia inquietante e ambigua, in grado di

40. Cfr. *La vita nuova di Dante*, per c. di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1911, p. XXIII e Eberwein-Dabovich, *Das Wort* novus cit., *passim*.

41. Cfr. *Amics Rubaut, de leis, q'am ses bauzia*, BdT 282,1a, F. Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954, p. 126.



ferire come un dardo (come accade in *Un avinen ris vi l'autrier*, *BdT* 282,25, 12-22, secondo un'immagine antica che avrà largo impiego nella lirica italiana duecentesca).<sup>42</sup>

Il passo più significativo nel *corpus* trobadorico, su cui si può fare qualche rilievo tematico-concettuale, si trova in Pons de Chaptol, *Ben sai que per sobrevoler* (*BdT* 375,5), 46-50, dove colpisce, peraltro, l'omonimia della donna dedicataria con la notoria Beatrice dantesca:

N'Tier, si Dieus vos deu assire,  
car es del mon pus conoysen,  
*e na Bietris la valen*  
*en cuy es gaug deport e rire,*  
*que l'angel son tug per s'amor jauzen.*

42. «Miels pogr'om garir d'un archier / que sagites tan duramen / que trasspasses l'ausberc dobl'ier, / que del sieu dobl'esgard pongnen, / c'ab l'un dels oils primeiran fier / et ab l'autre [oil] vai feren; / *pois fai un gai rizet derrier; / ab que me fier derreiramen; / et intra se-n per l'oil primier; / mas pero car l'oils no-l sofier; / vai al cor afortidamen*» [‘Meglio si potrebbe guarire (dal colpo) di un arciere che colpisse così fortemente da trapassare il doppio usbergo, che del suo doppio sguardo feritore, con cui ella ferisce prima con uno degli occhi, poi con l'altro; dopodiché fa un gaio sorrisetto con cui mi ferisce di nuovo; e entra (questo sorrisetto) prima per gli occhi, ma poichè gli occhi non lo sopportano, va arditamente al cuore’]; cfr. *ibid.*, p. 121 ss. Come annotano Inglese e Rea (Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 65), «il *topos* del cuore ferito dallo sguardo della donna ha una tradizione amplissima, dalle *Scritture* (cfr. *Ct* 4,9: “vulnerasti cor meum soros mea sponsa vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum”) alla poesia cortese (cfr. in particolare Piero della Vigna 4, 1-2: “Uno piagente sguardo / coralmente m' a feruto” e Guinizzelli *Dolente, lasso*, 12-13: “ciò furo li belli occhi pien' d'amore, / che me ferio al cor d'uno disio”)». Il tema del dardo (che, del resto, fa rima con *sguardo*) è notoriamente diffuso nel canzoniere cavalcantiano: cfr. ad es. *L'anima mia vilment' è sbigottita*, vv. 9-11; *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, vv. 1-4 («Questa virtù d'amor che m'ha disfatto / da' vostr'occhi gentil' presta si mosse: / un dardo mi gittò dentro dal fianco»); *Un amoroso sguardo spiritale*, vv. 9-10 e *Pegli occhi fere un spirito sottile*, vv. 1-4. Cfr. inoltre *O tu, che porti negli occhi sovente*, vv. 1-6 e *O donna mia, non vedestù colui*, v. 7 (dove amore viene detto ancora «arciere soriano»), con identificazione – di origine ovidiana – tra l'amore e la figura dell'arciere. Infine, in *Io non pensava che lo cor giammai* il riso si configura, in maniera del tutto simile a Lanfranc Cigala (ancora *Un avinen ris vi l'autrier*), come dardo mortale, v. 33 ss.: «Amor, c'ha le bellezze sue vedute, / mi sbigottisce sì, che sofferire / non può lo cor sentendola venire, / ché sospirando dice: “Io ti dispero, / però che trasse del su' dolce riso / una saetta aguta, / c'ha passato 'l tuo core e' l mio diviso”».

[‘Signor Itier, che Dio dia prosperità a voi, perché siete il più saggio del mondo, e a donna Beatrice la valente in cui è gioia, allegria e riso, tale che gli angeli si rallegrano tutti del suo amore’].<sup>43</sup>

Antonella Martorano commenta quest’ultimo verso – in cui, un po’ come in Raimbaut d’Aurenga, si tematizza una sorta di *gaug* “per emanazione” – affermando che, pur non essendolo, il finale «sembra il verso di un *planh*»<sup>44</sup> e confrontando giustamente questo passo conclusivo con il *planh De totz chaitutius, valion per leis mais* (*BdT* 375,7), 37-45 dello stesso trovatore. In quest’ultimo testo si dice infatti che, morta la donna, gli angeli canteranno di felicità in mezzo a gigli, rose e gladioli e che Dio in questo tripudio la collocherà in paradiso al di sopra di tutte, secondo i tipici moduli della *laudatio funebris*.<sup>45</sup>

In definitiva, l’intima connessione tra i due temi individuati – ossia il riso da un lato e la divinizzazione di *midons* dall’altro – è tale che essi vengono fusi nella sequenza rimica *ris : paradis*, che avrà un lascito consistente nel sistema rimico della lirica italiana Duecentesca, soprattutto nel *corpus* del Notaio.<sup>46</sup> Sequenza rimica che – mi sia concessa una brevissima digressione – varrebbe la pena salvaguardare anche in un altro testo di Raimbaut, a manoscritto unico (V), come *Ara·m so del tot conquis* (*BdT* 389,11), dove “*ris*” si

43. Pons de Chaptol, *Poesie*, ed. critica a c. di A. Martorano, Firenze, Sismel, 2017, p. 273 ss.

44. Cfr. *ibid.*, p. 287.

45. Riporto qui la quinta *cobla* (*ibid.*, p. 226): «Aras podem saber que·l angel sus / son de sa mort alegre e jauzen, / q’auzit ai dir e troba hom legen / que lauja pobles, lauja dominus; / per que sai ben qu’il es el ric palais / en flors de lis, en rosas et en glais: / la lauzen l’angel ab joi et ab chan; / Cel la deu ben, que anc no fo mentire, / en paradis sobre totas assire» [‘Ora ho sentito che gli angeli lassù sono allegri e felici della sua morte, perché ho sentito dire e si trova leggendo che chi è lodato dal popolo è lodato da Dio; e perciò so bene che è in quella splendida dimora, in mezzo ai gigli, alle rose e ai gladioli: la lodano gli angeli, con la gioia e il canto; Colui che mai menti certo la collocherà in paradiso al di sopra di tutte’]. Gli elementi iperbolici che caratterizzano la *laudatio funebris* rendono possibile l’inclusione di caratterizzazioni sacre, conformi all’intonazione del genere del *planh*, che può prevedere l’inclusione di preghiere rivolte a Dio affinché accolga tra i santi l’anima del defunto; sull’argomento cfr. O. Scarpati, *Mort es lo reis, morta es midons. Une étude sur les planhs en langue d’oc des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in «Revue des Langues Romanes», 114 (2010), pp. 65-93 (in partic. pp. 74-76 e 81-82).

46. Tra i numerosi esempi cfr. i sonetti 27, 1-4; 28, 9-14 e la canzone XII, 1-4.

può ricostruire – e così fa Pattison – su congettura. Il ms. commette infatti al v. 43 un palese errore di rima recando la forma *dans*, benché il contesto richieda un rimante in *-is*.<sup>47</sup> In questo punto Milone emenda *dis* (per preservare la lettera *d-*) e sopprime inoltre il verbo *rire* dal verso successivo (sostituito con *ai*: dunque «Que si·m volia ses *dis*, / si *ai* mon cor de joi ple»).<sup>48</sup> È però verosimile che il legame tra il *joi* e il riso, alla luce di *Ab nou cor*, venga confermato qui, con ripetizione al v. 44 di «si ri mon cor». Riporto dunque il testo secondo l'edizione di Pattison, 43-49:

Que si·m volia ses *ris*,  
 si ri mon cor de joy ple;  
 qu'esser cug *em paradis*  
 can de midons, c'aixi·m lia  
 que vas autra no·m apel,  
 auzi parlar ses folia,  
 sol c'om de leis me favel.

[‘Perché se mi voleva senza riso, così ride il mio cuore pieno di gioia; perché penso di essere in paradiso quando sento qualcuno parlare della mia signora, che mi lega a sé in modo che non mi rivolga a nessun'altra, perché sento discorsi sensati solo a condizione che mi si parli di lei’].<sup>49</sup>

47. Cfr. Pattison, *The Life and Works* cit., p. 169; poi Milone, *Tre canzoni* cit., pp. 242-243 sulla scorta di M. Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, II, p. 512: «*ris* è una congettura dell'editore in quanto, nonostante *-is* sia la rima richiesta, il ms. unico *V* trasmette il solito glossema *dans* (e dunque il significato del distico è esattamente contrario a quello postulato dall'editore): in questo caso possiamo fin da ora ricostruire *dis*, dove *-i-* realizza una delle tre possibilità ammesse dalla serie in corrispondenza della tonica, e dove naturalmente *-s < -tz*». È anche vero che la forma *dis* che originerebbe *dans* secondo la ricostruzione qui descritta potrebbe essere a sua volta generata proprio dalla rima *paradis* che segue: una sorta di errore di anticipo, dunque, che riecheggerebbe la rima che deve seguire.

48. Cioè: ‘Se anche mi volesse senza parole, / ho il mio cuore così pieno di gioia...’; cfr. Milone, *Tre canzoni* cit., pp. 229-231. L'operazione del copista, spiega Milone in nota (*ibid.*, p. 243), sarebbe giustificabile dal punto di vista paleografico: «l'operazione del copista sembra analoga e contraria rispetto a quella compiuta da Pattison per ricostruire la rima nel verso precedente (*ris* ← *dans* → *ri*); è vero, tuttavia, come ricorda Pattison, che la lezione dell'unico testimone *si ri mon cor*, richiama alla mente il v. 30 di *Ab nou cor et ab nou talen...*». Lo studioso ammette tuttavia, subito dopo, «che la lezione dell'unico testimone *si ri mon cor*, richiama alla mente il v. 30 di *Ab nou cor et ab nou talen (...): que·l cor me ri neis en durmen*»; cfr. *ibid.*

49. Cfr. Pattison, *The Life and Works* cit., p. 167.

Vale forse la pena di osservare cursoriamente che nel sistema rimico provenzale *ris* e *paradis* vengono inseriti all'interno di sequenze di rime in *-is* dodici volte (incluso nel conteggio *BdT* 389,11); se da un lato questo consente almeno di intercettare una tradizione – e dunque di rafforzare l'ipotesi che possa essere *ris* il rimante prescelto da Raimbaut nel caso sopra discusso – dall'altro è opportuno osservare che in nessuno di questi testi i due rimanti risultano selezionati sulla base di un criterio semanticamente orientato e che generi, mediante la rima, un richiamo di significati.<sup>50</sup>

Tale sintesi concettuale, generata dalla vicinanza, tramite rima, di *ris* e *paradis* è invece in Raimbaut densa di significati e si rivela essere scelta congeniale e programmatica per l'implicita collocazione paradisiaca del suo 'amore sacrale'. In *Ben sai c'a seria fer* (*BdT* 389,19) accade qualcosa di analogo ad *Ab nou cor*, quando, ai vv. 15-16 dell'edizione Pattison, afferma «So qu'ieu dic, c'adonx cug tener / Dieu, o lieis don me volh temer»,<sup>51</sup> con particolare sovrapposizione, data dall'uso del verbo cogitativo (*cug*), assimilabile al *par* del v. 32 («que ris de Dieu m'es, so m par»).

Come il trovatore specifica subito dopo (ancora in *Ben sai*) Dio stesso, divenuto rivale del poeta, vorrebbe prendere a sé la sua donna (25-32):

Gran effort fai Dieus, qar sofer  
 c'ab si no la'npueja baizan!  
 Mas no-m vol tolre ni tort far;  
 ni s'eschai  
 qu'en esmai  
 for'ieu sai.

50. Nella gran parte dei casi che rilevo (oltre a *BdT* 389,11) tali rime si trovano entro sistemi rimici (comprendenti dunque anche altri rimanti in *-is*) condizionati dallo schema delle *coblas unissonans*, che in qualche misura condiziona la scelta di tali lemmi. Elenco qui di seguito i testi in questione: *BdT* 57,1, 6 (*Paradis*), 14 (*ris*); *BdT* 70,11, 30 (*ris*), 36 (*paradis*); *BdT* 114,1, 2 (*ris*), 35 (*paradis*); *BdT* 124,17, 3 (*paradis*), 27 (*ris*); *BdT* 237,1, 34 (*paradis*), 36 (*ris*); *BdT* 305,12, 1 (*Paradis*), 22 (*ris*); *BdT* 323,13, 11 (*ris*), 53 (*Paradis*); *BdT* 335,20, 16 (*ris*), 30 (*paradis*); *BdT* 335,44, 24 (*paradis*), 39 (*ris*); *BdT* 364,27, 4 (*paradis*), 28 (*ris*); *BdT* 366,9, 41 (*ris*), 44 (*paradis*).

51. Cfr. Pattison, *The Life and Works* cit., p. 142.

Mas lieis no pren, no-m cal temer  
que ja autr'ill plassa tener.

[‘Dio mostra un grande sforzo, perché si trattiene dal sollevarla, baciarla, fino a Lui! Ma egli non vuole togliermela o farmi del male; e non è giusto che io mi sgomenti quaggiù. Dato che non la prende, non ho bisogno di temere che gli piaccia avere un'altra donna’].

Dio compirà questo stesso atto – sancendo così la morte della donna amata dall'io *agens* – nella *Vita Nova* dantesca (xxviii), «*quando lo Signore de la giustizia chiamò questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella reina benedetta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata*»,<sup>52</sup> solo in questo modo preparando i presupposti, come ha messo in luce Roberto Antonelli, per la *Commedia*.<sup>53</sup> Andrà notata una certa affinità tra i versi di *Ben sai* sul desiderio divino – caratterizzato da una passione quasi umana<sup>54</sup> – di assumere a sé la donna amata dal poeta e *Donne ch'avete intelletto d'amore*, dove ai vv. 15-28 (ma in particolare ai 19-21), gli angeli chiedono a Dio di avere Beatrice:

Lo cielo, che non ha altro difetto  
che d'aver lei, al suo signor la chiede,  
e ciascun santo ne grida merzede.<sup>55</sup>

52. Cfr. Dante Alighieri, *Vita nuova, Rime*, a c. di D. Pirovano e M. Grimaldi, I, *Vita Nuova, Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 227-228. Assumo questa edizione come riferimento per il testo e la numerazione dei capitoli, per questa e per le citazioni a seguire.

53. Lo scarto è sancito dalla morte di Beatrice, su cui cfr. R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*, Atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), a c. di M. Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1990, pp. 35-56. Sulla morte di *midons* nella tradizione cortese si veda invece V. Bertolucci Pizzorusso, *Strategie testuali per una morte lirica*: Belh Deport, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. N. Henrard, P. Moreno et M. Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 89-102; ma anche Ead., *La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le planh*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, VI<sup>e</sup> Congrès International dell'A.I.E.O (12-19 settembre 1999), éd. G. Kremnitz, B. Czernilofsky, P. Cichon et R. Tanzmeister, Wien, Praesens, 2001, pp. 327-333.

54. Sul tono spregiudicato di questi versi si vedano anche le osservazioni di D. Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*, Milano, Vita e Pensiero, 1954, pp. 259-261 (e in partic. p. 260 n. 1).

55. Cfr. Dante Alighieri, *Vita nuova, Rime* cit., xix 4, p. 161.

È poi noto come il capitolo della *Vita Nova* in questione si apra con una citazione da Geremia (*Lamentationes*, 1,12: «Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium»), che nella Settimana Santa costituisce la prima lettura dell'ufficio delle tenebre del Giovedì santo e concorre, quindi, a stringere la pertinenza cristologica della morte di Beatrice (nonché l'implicita assimilazione di Beatrice a Dio e agli angeli).<sup>56</sup>

Quel che risulta è che Raimbaut pare il più disinvolto e temerario dei trovatori a parlare d'amore slittando continuamente tra sacro e profano, e, nel caso di *Ab nou cor* (v. 32), a inscenare esplicitamente l'accostamento tra *midons* e Dio attraverso il sorriso. Assente nel resto del *corpus* è inoltre il tema, di ascendenza biblica, del riso di Dio, di grande significato soprattutto nella *Genesis*.<sup>57</sup>

L'accento posto prima sul rinnovamento dello spirito e del segno linguistico, poi sulla gioia esplosiva generata dall'amore induce a pensare che il riso di *midons* costituisca la tappa conclusiva di un'esperienza amorosa non lontana, almeno concettualmente, dalla descrizione estatica.<sup>58</sup> In questo senso l'accesso al riso può essere visto come naturale conseguenza della *renovatio* su cui il poeta insiste in fase esordiale di canzone.

56. Cfr. *ibid.*, p. 228 *ad loc.*: «L'evidente paronomasia “Beatrice beata”, che sarà ripresa in *Conv.*, II 2 1, esprime il nuovo stato della donna, ora creatura celeste, che gode quella beatitudine semanticamente sottintesa nel suo nome. La morte della gentilissima, eufemisticamente espressa come una chiamata al cielo (...), è stata anticipatamente svelata in allucinazione come *dormitio virginis* (...) e in seguito verrà presentata indirettamente nella canzone *Li occhi dolenti* come una vera e propria assunzione (vd. xxxi 10 vv. 15-28)». Sulla fortuna delle *Lamentationes* nei testi in lingua volgare del XIII secolo cfr. Grimaldi, *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti* cit., pp. 123-126.

57. Il riso percorre l'episodio in cui viene annunciato ad Abramo e alla moglie Sara, ormai anziana, l'arrivo di un figlio. Il primo a ridere è Abramo, che cade in avanti nel moto di felicità incredula (*Gen.* 17, 15-21). Una volta che Dio avrà data la notizia a Sara, sarà costei a ridere di incredulità, per poi negare, di fronte a Dio, di averlo fatto (*Gen.* 18, 1-15). Il figlio si chiamerà Isacco, che significa per l'appunto 'egli riderà' o 'egli ha riso' e, in ebraico, 'riso di Dio'; *Genesis* 21, 4-6: «cum centum esset annorum hac quippe aetate patris natus est Isaac dixit que Sarra risum fecit mihi Deus quicumque audierit conridebit mihi».

58. Cfr. B. Faes de Mottoni, «*Excessus mentis*», «*alienatio mentis*», *estasi*, «*raptus*» nel Medioevo, in *Per una storia del concetto di mente*, a c. di E. Canone = «Lessico intellettuale europeo», XCIX (2005), pp. 167-184, *passim*.

### 3. Il riso di Beatrice

Prima ancora di passare a trattare il tema del riso in Dante – troppo vasto e complesso per essere ripercorso approfonditamente in questa sede – va almeno ribadito come il merito di avere accolto elementi decisamente sacri nelle descrizioni dell'amata (con un'impalcatura poetico-filosofica certamente estranea ai trovatori) debba essere ascritto ai poeti dello Stilnovo. È infatti con Cavalcanti e Guinizzelli che la tendenza a mescolare inscindibilmente sacro e profano – tale da consegnare alla tradizione la ben nota immagine angelicata della donna – viene di fatto sistematizzata.<sup>59</sup> Per mezzo dell'esperienza stilnovista (quella, ad esempio, rappresentata da alcuni sonetti di Guido Guinizzelli, tra cui *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo, Vedut'ho la lucente stella Diana, Io voglio del ver la mia donna laudare*, caratterizzati dall'enfasi sulla comparsa miracolosa della donna e dagli effetti del di lei saluto) è possibile disegnare un tracciato continuo tra la predisposizione, già trobadorica, a parlare di una donna santificata (tuttavia per mezzo di immagini per lo più iperboliche e, si è visto, piuttosto vaghe) e quella che

59. Esemplifica il rapporto osmotico tra le due sfere di pertinenza (amorosa e religiosa) il «modulo collaudatissimo», tratto dai *Salmi* (1, 18) «del *refugium peccatorum*»; cfr. Grimaldi, *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti* cit., p. 129. Esso si afferma ad esempio nel genere della lauda, ma risulta prerogativa di certi testi riferiti alla Vergine, come il sonetto di Cavalcanti indirizzato a Guido Orlandi, *Una figura della Donna mia* (XLVIII), dove della santa Maria si dice che «li 'nfermi sana e ' domon caccia via / e gli occhi orbatì fa vedere scorto» (vv. 7-8) e che «Sana 'n publico loco gran langori» (v. 9). Significativo è qui l'appellativo di *Donna mia* riferito alla Madonna, tramite scomposizione etimologica, a riprova del mutuo prestito di moduli tra poesia d'amore e religiosa. È questione dibattuta se le intenzioni di Cavalcanti fossero dissacranti oppure no; sulla questione cfr. *ibid.*, pp. 128-131 e l'introduzione al testo in Cavalcanti, *Rime* cit., p. 251. Per il gioire di Dio, certo non bisogna dimenticare, come nota De Robertis, il significativo precedente cavalcantiano, *Una giovane donna di Tolosa*, 10: «Quella la mira nel su' dolce sguardo, / ne lo qual face rallegrare Amore», dove al centro della questione vi sono il dantesco volto di Dio che gioisce e il rallegrarsi del Dio d'Amore; cfr. D. De Robertis, *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 43. Sulla presenza pervasiva della *Bibbia* nella lirica stilnovista e in particolare guinizzelliana e dantesca, essenziale la scheda di N. Maldina, *Modelli biblici*, in *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, a cura di N. Maldina, L. Geri e M. Grimaldi, Roma, Carocci, 2021, pp. 149-163 (in partic. pp. 152-158).

sarà l'investitura cristologica di Beatrice, con la svolta segnata dalla canzone-manifesto *Donne ch'avete intelletto d'amore*.<sup>60</sup>

Bisogna tuttavia osservare che, benché la poesia italiana del Duecento sia molto sensibile al tema del riso, non si rintracciano altri casi in cui esso funga da *medium* per un paragone tanto esplicito e diretto tra la donna amata e Dio. Per questo sviluppo occorrerà senz'altro attendere Dante, il quale abbozza il conferimento della sacralità di Beatrice per mezzo del sorriso già nella seconda parte della *Vita Nova*, a partire dal sonetto del capitolo XXI (che è praticamente una «lode di Beatrice e dei suoi effetti miracolosi»).<sup>61</sup> Qui, all'interno dell'espressione di ineffabilità nei versi conclusivi (12-14), Dante definisce il riso come un «novo miracolo», dunque calando il tema del «nuovo» nell'ambito degli effetti della donna amata, nel tentativo di descriverne l'aura gentile e benefica: «Quel ch'ella par quand'un poco sorride, / non si può dire né tenere a mente, / sì è novo miracolo e gentile».<sup>62</sup>

D'altro canto, il tema del riso di Beatrice anima il percorso di Dante in *Paradiso*, tanto da assumere la statura di «parola-chiave del mondo dantesco» (per citare la voce *Riso* di Emilio Pasquini dell'*Enciclopedia Dantesca*).<sup>63</sup> Come ha affermato Luigi Spagnolo, «dalla *Vita nuova* fino agli ultimi canti del *Paradiso*» l'amore «subisce un processo di purificazione, volto a rimuovere ogni traccia di «vitioso pensiero»» dalla visione del sorriso, che per questo potrà esser detto «santo» solo alla fine del percorso.<sup>64</sup>

Ne *La protervia di Beatrice* Claudia Villa ha poi raccolto un numero cospicuo di occorrenze significative, inquadrando il tema del

60. Su questo punto e sulla dimensione cristologica conferita da Dante a Beatrice sulla scia dell'esperienza stilnovista cfr. R. Rea, *Dante: guida alla Vita nuova*, Roma, Carocci, 2021, pp. 40-47 (e, più nello specifico, pp. 42-43).

61. La citazione è invece da G. Gorni, *Introduzione a Vita nuova*, in Dante Alighieri, *Opere*, a c. di G. Fioravanti, C. Giunta, G. Gorni, M. Santagata e M. Tavoni, ed. diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, I, pp. 747-782, a p. 768.

62. Cfr. Dante Alighieri, *Vita nuova*, *Rime* cit., p. 174 ss. Il commento di Gorni in Dante Alighieri, *Opere* cit., I, p. 924, 13, è qui indicativo: «Per ora il sorriso è taciuto, come evento ineffabile» (il corsivo è mio).

63. La voce è consultabile in rete al link: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/riso\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/riso_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)>.

64. L. Spagnolo, *Il riso di Beatrice*, in «Letterature straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Cagliari», IX (2007), pp. 261-270, cit. a p. 265.



riso come dispositivo: cioè come «tramite di conoscenza», dotato di «proprietà traslative», in grado di segnalare un salto epistemico-comunicativo all'interno dell'opera stessa, che infatti di *Commedia* prende il nome.<sup>65</sup> A questo salto, sottolinea Villa, Dante prepara il lettore alla fine del *Purgatorio* (XXX), dove informa di conoscere bene i principii della *congrua partium positio* della tradizione ermeneutica mediolatina dell'*Ars poetica* di Orazio (contraria agli esiti di una *incongrua orationis digressio*).<sup>66</sup> Il riso rappresenta – come sottolineano Claudia Villa e, con lei, Mira Mocan e Corrado Bologna<sup>67</sup> – il limite della sfida espressiva e poetica, ed è nel tentativo di parlare di qualcosa che è ontologicamente incommunicabile – dunque nella consapevolezza di una condanna inevitabile all'ineffabilità – che Dante dichiara che il «sacrato poema» (*Par.* XXIII, 62) “salterà” passando attraverso la forzatura dei confini di tale precettistica.<sup>68</sup>

65. Villa, *La Protervia* cit., p. 204: «Il riso è (...) uno strumento usato come mezzo di comunicazione, una qualità fondamentale e un tramite di conoscenza» e, ancora: «Questo riso ha effetti psichici dirompenti perché dissocia la mente, quando sconnette la concentrazione della facoltà intellettuale, in *Par.* X, 61-63» (*ibid.*) e «Ha formidabili proprietà traslative, regolando l'ascesa nel cielo di Marte in *Par.* XIV, 79-87» (Villa allega altri luoghi testuali su queste singole virtù del riso); e *ibid.*, p. 208: «Il riso è dunque scelto da Dante come intermediario privilegiato del processo cognitivo, all'interno di un'opera che l'autore stesso registra all'anagrafe della commedia, genere letterario illustrato, nelle più usuali definizioni scolastiche, con la formula dove si evidenzia l'*utilis comediarum risus*».

66. *Ibid.*, p. 210.

67. Nel segno del riso si compie dunque il superamento dei limiti della poetica classicista, che in esso identificava, peraltro, la soglia tra la buona e la cattiva poetica (se si pensa ad Orazio e al riso generato dal mostro dell'*Ars*); cfr. *ibid.*, pp. 208-209, ma anche p. 210: il riso è «metro di giudizio, espressione di emozione negativa suscitata da chi non è esperto» che «esplode (...) nella descrizione di ciò che lo scrittore deve evitare». Cfr. inoltre M. Mocan, *Vedere la "vera luce" nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e Maria*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III, *Paradiso*, 2, *Canti XVIII-XXXIII*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 671-697, a p. 688: «Nel riso di Beatrice, e nella dichiarazione di ineffabilità che ne insinua la bellezza mentre dichiara di rinunciare a raffigurarlo, si riassume lo scarto e il superamento dei limiti di oraziana memoria». Cfr. inoltre C. Bologna, 'Ars poetica' e artista nella *Commedia dantesca (e dintorni)*, in *Da Dante a Berenson, sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a c. di A. Pegoretti e C. Baldarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 25-65, in partic. pp. 46-48.

68. Cfr. infatti *Par.* XXIII, 55-63: «Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnia con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarmi, al mil-

L'accostamento tra riso di Dio e riso di Beatrice viene attuato da Dante a più riprese; meritano attenzione, in particolare, *Par.* XXVII, 4-5: «Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso / dell'universo» e *Par.* XXXI, 49-51 (dove si parla proprio del riso di Dio): «Vedea visi a carità s'adi, / d'altrui lume fregiati e di suo riso, / e atti ornati di tutte onestadi».

Ma il paragone del riso della donna al riso di Dio accomuna in maniera stringente *Ab nou cor* e *Par.* XXVII anche per la compresenza del verbo *parer* e della frase consecutiva (*tan doussamen que...; tanto lieta, che...*) nei versi si presentano qui di seguito:<sup>69</sup>

*Ab nou cor*, 31-35

e midons ri-m tan doussamen  
que ris de Dieu m'es, so-m par,  
e-l sieus ris fa-m plus jauzen  
que si-m rizian quatre cen  
angel que-m deurian gaug far.

*Par.* XXVII, 103-105

Ma ella, che vedea 'l mio disire,  
incominciò, ridendo tanto lieta,  
che Dio pareva nel suo volto gioire.<sup>69</sup>

*Sembrare* e *parere* sono verbi di carattere evidenziale che accompagnano le forme linguistiche esprimenti la visione di Dante, quasi a mimare una sorta di «dubbio epistemico», o di impossibilità comunicativa.<sup>70</sup> Si aggiunge, inoltre, la pervasività del *gaug* in que-

lesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso / e quanto il santo aspetto faceva mero; / e così, figurando il paradiso, / conviene saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammin riciso». Essenziale poi Mocan, *Vedere la "vera luce"* cit., p. 673: «Il suono delle parole che pronunciano l'indicibilità del *Paradiso* sostituisce, letteralmente, qualcosa che rimane inaccessibile alla lingua umana, ovvero la descrizione dell'Essere nella sua sostanza, reso sensibile nella bellezza del "riso" di Beatrice. Qui, insieme al "salto", si nomina anche il gesto creativo che il poeta sta compiendo, quello di "figurare il paradiso" (...). È qui che si annuncia la cifra della promessa dantesca, sotto la forma del "paradosso": e la natura "sacra" del poema è dichiarata in concomitanza con la confessione della difficoltà del dire, laddove il poema deve "saltare": non ammissione di impotenza, ma unica prova possibile della realtà e della verità di un'esperienza sovrumana, con cui la lingua umana ora si misura».

69. Fondamentale è stato il confronto con Federico Rossi, che ringrazio per avermi orientato nell'individuazione di questa terzina. Nelle note a seguire mi limito a citare, salvo qualche eccezione, le letture più recenti al canto in questione, a queste rinviando per il recupero della imponente bibliografia pregressa.

70. Lo stesso accade, si noti, anche poco prima, non appena il poeta giunge alla contemplazione delle anime nel Cielo Stellato nel passo citato poc'anzi, *Par.* XXVII, 4: «Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso / de l'universo». Su questo ar-

sta scena, in Raimbaut auto-riferita (effetto della visione del riso di *midons*), in Dante rivolta invece al volto di Beatrice-Dio; in definitiva, con le parole di commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi al v. 105 si può dire che, in quest'ultimo caso, «Più alta dichiarazione della divinizzazione dell'uomo non è possibile fare, forse neppure con il linguaggio della teologia».<sup>71</sup>

I due testi – cioè *Ab nou cor* e questa terzina di *Paradiso* XXVII 103-105 – sono poi percorsi non solo dal riso come componente visuale marcata e abbagliante nel suo rifulgere in seno a un contesto mistico o paradisiaco, ma anche, si è detto all'inizio, dall'ormai implicito tema della *renovatio*. Quest'ultimo ha in Raimbaut le sue variazioni nelle prime due *coblas* – suggerendo, insieme al rinnovamento spirituale, l'arrivo della primavera (stagione “nuova” che in quanto tale trascina nel suo vortice di rinnovamento tutti gli elementi, naturali, spirituali e poetici),<sup>72</sup> mentre in Dante – fatto da tenere a mente e su cui tornerò a breve – prefigura lo slancio che consentirà l'entrata in *Paradiso*, con gli ultimissimi versi del *Purgatorio*.<sup>73</sup>

gomento si veda la tesi di dottorato di E. Musi, *Dalle apparenze alle inferenze: i predicati sembrare e apparire come indicatori argomentativi*, presentata alla Facoltà di scienze della comunicazione dell'Università della Svizzera italiana, relatore A. Ricci, co-direttore J. Miecznikowski, (reperibile al link <https://core.ac.uk/download/pdf/43670469.pdf>), da cui la cit., *ibid.*, p. 6.

71. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, III, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, p. 756, *ad loc.* Cfr. inoltre G. Frasso, *Canto XXVII*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni* cit., III/2, *Paradiso*, pp. 787-811, a p. 803.

72. L'arrivo della bella stagione è dunque avvenimento pretestuoso per esprimere, per mezzo di espedienti retorici di grande finezza, un'abilità poetica sopra le righe e una continua ricerca di variazioni. In virtù dell'ostentata supremazia amorosa il poeta non rifugge certo l'esordio invernale, piegato al fine di ribadire ulteriormente la potenza del proprio *joï* sempreverde, in grado di contrastare il gelo e l'aridità: altrove ho analizzato le valenze emotivo-stilistiche dell'*engraissar d'amor* rambaldiano che esplose al centro di *Er [se] sebro-ill foill del fraisse* (*BdT* 389,15, 9-10: «Qu'eu reverdisc et engraisse / quan tot'altr'alegresa rom») per presentare una situazione amorosa felice dove il desiderio ha trovato soddisfazione. Sull'argomento mi permetto di rinviare a S. Barsotti, *Dal 'grasso' dell'amore al 'grasso' della poesia: un sondaggio sulle implicazioni semantiche della pinguedo dai classici ai trovatori provenzali*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 53-54 (2019), pp. 43-56, *passim*.

73. L. Lazzerini, *La trasmutazione insensibile: intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (II parte)*, in «Medioevo Romanzo», XVIII (1993), pp. 313-369, a p. 364, inquadra l'aura divina di *midons*,

Il punto più imbarazzante della questione, su cui è impossibile sorvolare, è quello del possibile rapporto di Dante con Raimbaut, difficile da precisare, ma al tempo stesso innegabile, a mio avviso, alla luce dei legami formali tra i due passi in questione.<sup>74</sup>

A sostegno della possibile fruizione di un nucleo di testi dove configurasse *Ab nou cor* va il fatto che la canzone possa essere inserita – come ha fatto effettivamente Luciano Rossi<sup>75</sup> – nel bagaglio

possibile incarnazione di valori sapienziali in quanto investita da Dio di potere illimitato (*A mon vers dirai chansso*, 55-56: «Que·l mons totz li deu servir / e sos volers obezir») e benefica nei confronti di colui che amorosamente la contempla. Cito la nota della studiosa: «Il riso divino della sua *domna*, a tratti palesemente esemplata su quella della biblica *emanatio Dei* (*E midonz ri·m tan dousamen / que ris de Dieu m'es vis, so·m par*), sembra quasi anticipare il simbolismo dantesco del riso di Sapienza (poi di Beatrice), per il quale, com'è stato osservato, i rinvii fin qui proposti alle fonti tomistiche non sono molto convincenti: forse perché Dante ha attinto altrove, al *thesaurus* d'immagini della lirica in lingua d'oc, esplicitando e razionalizzando quello che Raimbaut preferiva lasciare alla perspicacia degli iniziati (*so que·cove / de lieis, que mon cor sagel*)?»; cfr. *ibid.*, pp. 364-365. Lazzerini allude infatti, nell'ambito delle occorrenze della rima *Paradiso*: *riso* nell'opera dantesca, ai versi di *Amor che ne la mente mi ragiona*, commentata in *Conv.* XV, dove della donna-Sapienza si descrivono lo sguardo e il sorriso (55-58). Dante commenta questi suoi versi identificando nello sguardo e nel riso «i due modi argomentativi della filosofia» (Dante Alighieri, *Opere* cit., II, p. 497) dove lo sguardo corrisponderebbe con la verità mostrata direttamente, il riso con la trasparenza della verità sotto la superficie (XV, 2-3). Sull'ipostasi di Sapienza e più in generale sull'allegoria e sul sapere mistico echeggiato nei testi trobadorici si veda anche M. Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 21-22.

74. Ad essersi interrogato, nello specifico, sui possibili contatti tra Dante e Raimbaut è stato M. Picone, *Osservazioni sulla poesia di Raimbaut d'Aurenga*, in «Vox Romanica», 36 (1977), pp. 28-37, in partic. p. 29: «Il nome di Raimbaut non appare mai citato nelle opere dantesche. Ritrovare il motivo per cui Dante non lo ricorda è per noi di scarso interesse: ce lo possiamo semplicemente spiegare ricorrendo al criterio della massima rappresentabilità, secondo il quale Raimbaut deve cedere ad Arnaut, suo superiore nella scala dei valori della poesia amorosa. Ciò che invece suscita la nostra attenzione è il fatto che fra i due poeti si instaura un'analogia strettissima: nel senso che sia Dante che Raimbaut si pongono davanti alla produzione letteraria precedente con la cosciente volontà di formalizzarla, mossi dalla stessa necessità di comporre in una superiore unità poetica l'insieme degli elementi costituenti una già affermata tradizione culturale».

75. L. Rossi, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in *Guittone D'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a c. di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 11-29, *passim*. Lo studioso colloca *Ab nou cor* tra le «allusioni possibili» e sottolinea però che «quel che conta,

culturale galloromanzo di Guittone d'Arezzo, che – sulla base di una proposta avanzata a suo tempo sempre da Eberwein-Dabcowich e poi da Marti<sup>76</sup> – s'ispirerebbe direttamente a *Ab nou cor* per la composizione del sonetto rinterzato (della fase morale) *Diletto e caro mio, nova valore*, in particolare ai vv. 13-17 «Renovi in voi, renovi uso e talento, / e con novo stomento / novo canto cantare in novo amore / del novel bon signore». <sup>77</sup> E come è noto, non occorrerà entrare nel merito della questione, il riuso formale in senso polemico del modello guittoniano ha a sua volta un forte peso nell'opera di Dante, il quale potrebbe non avere voluto esplicitare, almeno per questa volta, la sua fonte.

Che Dante abbia conosciuto il nome di Raimbaut d'Aurenga, è ipotesi ardita in assenza di prove, tanto più che l'autore della *Commedia* non esita a rendere noti al lettore i propri modelli.<sup>78</sup> La canzone

nella ripresa guittoniana non è solo la tecnica della *replicacio* imperniata sulla parola *nuovo*, sapientemente accostata al suo contrario, *veglio*, bensì la trasposizione dal piano erotico-sentimentale a quello etico»; cfr. *ibid.*, p. 23.

76. Eberwein-Dabcowich, *Das Wort novus* cit., *passim* e M. Marti, *Storia dello Stilnovo*, Lecce, Milella, 1973, I, p. 207 ss.

77. Trattasi del son. 158 dell'edizione Egidi, *Le rime di Guittone d'Arezzo* cit., p. 225.

78. A partire da S. Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Giannotta, 1921, sui trovatori di Dante la bibliografia è pressoché sterminata: mi limito qui a citare S. Asperti, *Dante, i trovatori, la poesia*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Atti del quarto Seminario Dantesco Internazionale (University of Notre Dame, Indiana, 25-27 settembre 2003), a c. di M. Picone, T. J. Cachery, Jr. e M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 61-92 e P. Gresti, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in *Il centro e il cerchio*, Atti del Convegno dantesco (Brescia, Università Cattolica, 30-31 ottobre 2009), a c. di C. Cappelletti, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 175-190. Esiste tuttavia un altro ipotetico, implicito parallelo trobadorico nel *Paradiso* dantesco, cioè il ritorno dell'allodola di Bernart de Ventadorn di *Par. XX, 73-75* («Quale allodoletta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia»), forse da ricondurre, piuttosto, all'influsso del pensiero vittorino (in particolare, come rileva Mira Mocan, di Riccardo di San Vittore) che si esercita parallelamente sia sui trovatori che su Dante. Cfr. M. Mocan, «*In avibus intellige spiritualia*». *Sulle fonti di «Paradiso» XXI, 34-42*, in «*Percepta rependere dona*». *Studi di Filologia per Anna Maria Luiselli Fadda*, a c. di M. Mocan, C. Bologna e P. Vaciago, Firenze, Olschki, 2010, pp. 189-205, ma soprattutto Ead., *L'arca della mente: Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012. Sull'argomento è tornata recentemente anche G. Gaimari, *Una nota per l'«allodoletta» dantesca (Par. XX, 73-78)*, in

è però tra i testi più diffusi di Raimbaut: sopravvive in almeno dodici manoscritti, tra cui ACDD<sup>c</sup>IKMNN<sup>2</sup>RVa<sup>1</sup> e costituisce insieme a un gruppo di altri testi, con cui ricorre in sequenza, un ipotetico nucleo di aggregazione in cui François Zufferey ha riconosciuto la traccia di una possibile libro d'autore voluto da Raimbaut stesso o da un amico o ammiratore.<sup>79</sup> Non si deve dimenticare, inoltre, che quando Dante scrisse questa parte del poema non si trovava in Toscana, bensì tra Ravenna e Verona, dove potrebbe avere avuto accesso a un testimone appartenente alla tradizione orientale o veneta,<sup>80</sup> ma si può senz'altro ipotizzare, rapportando la disponibilità delle fonti ai

«Le Tre Corone», 2 (2015), pp. 161-171, la quale nota che mancano nei precedenti trobadorici gli elementi (fondamentali per istituire un rimando di intertestualità) del campo semantico del cibo e della dimensione del canto (p. 166). Riprendendo un'osservazione di Anna Maria Chiavacci Leonardi, la studiosa sottolinea inoltre (p. 165 n. 1), la probabile contaminazione, nella memoria dantesca, tra l'immagine dell'allodola ventadoriana e quella di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323,12, 8-12): «l'allodola di Bernart si alza verso il sole, e poi si abbatte per la dolcezza che quella vista le infonde. Quella di Dante vive invece nel suo libero canto, la cui dolcezza stessa finisce per vincerla e ridurla al silenzio» (cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, III, *Paradiso*, Bologna, Zanichelli, 2001, *ad loc*). È necessario richiamare infine due studi fondamentali sull'argomento, cioè L. Lazzarini, *L'“allodoletta” e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di F. Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188 e P. Beltrami, *Arnaut Daniel e la “bella scola” dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante* cit., pp. 29-59.

79. F. Zufferey, *Raimbaud d'Orange dans la tradition manuscrite*, in «Revue des Langues Romanes», 96 (1992), pp. 3-14, a p. 10.

80. Anche se studi recenti hanno mostrato come tracce di e possano essere circolate in Toscana già all'altezza di Guittone; cfr. G. Mascherpa, F. Saviotti, «E membre vos co-us trobei a Pavia». *Affioramenti trobadorici nella biblioteca del Seminario Vescovile*, in «Critica del testo», XX (2017), 2, pp. 9-70, alle pp. 64-65 e S. Resconi, *Traduzioni toscane di poesie provenzali e storia della tradizione manoscritta trobadorica*, in *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronti*, a c. di C. Cantalupi e N. Premi, Verona, Qui Edit, 2021, pp. 87-112, alle pp. 93-95. Anche R. Viel, nella relazione (dal titolo *Dante e la lirica francese e provenzale*) pronunciata presso l'Accademia dei Lincei per *La Biblioteca di Dante*, Convegno internazionale (Roma, 7-9 ottobre 2021), ammette la possibilità che nella maturità Dante possa avere recepito «schegge di traduzione lagunare e veneta» (pp. 40-41 della bozza dell'elaborato), dunque materiali di tipo ε a cui potrebbe avere attinto per l'elaborazione di un canone comprensivo di Peire d'Alvernhe, di cui resterebbe traccia nel secondo libro del *De Vulgari*.

luoghi dell'esilio, che il poeta «abbia avuto a disposizione più d'una raccolta di liriche in lingua d'oc».<sup>81</sup>

Mi sembrano dunque significative le osservazioni di Gresti, che nel riassumere i punti cruciali della questione in rapporto ai grandi trovatori non menzionati da Dante (Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Marcabru, Bernart de Ventadorn, Peire Vidal, Raimbaut d'Aurenga) ammette:

Perché costoro non vengono mai menzionati? È una domanda alla quale io non so trovare che una risposta banale e insoddisfacente: perché le opere di questi autori non interessavano a Dante in relazione a ciò ch'egli voleva dire, perché – forse – non li trovava abbastanza rappresentativi; non credo si possa rispondere, invece, 'perché non li conosceva': mi pare difficile che il canzoniere trobadorico che Dante ebbe senz'altro per le mani non contemplasse le opere di trovatori negletti dal grande poeta, sia che si sostenga che tale esemplare dovesse essere un codice affine a P o comunque a un rappresentante della terza tradizione, sia che si pensi che dovesse essere un codice affine a ADIK.<sup>82</sup>

Guardando alle generalità del canto dantesco, credo che si possa comprender meglio, prestando attenzione a passi del *corpus* romanzo come la quinta *cobla* di *Ab nou cor*, quel senso di *superamento della tradizione*, antica e moderna, notato dagli studiosi nella dichiarazione di poetica di Dante in *Par.* XXIII, nonché il sancito congedo dalle forme dell'amore terreno.<sup>83</sup> La possibile ripresa di un trovatore in questo

81. Cfr. Gresti, *Dante e i trovatori* cit., p. 176. Santangelo, *Dante e i trovatori* cit., arrivò a identificare la fonte dantesca nel capostipite dei mss. GQ, Uc, V<sup>2</sup>, PS, «una raccolta iniziata da Giraldo de Bornel e, come i suoi discendenti, priva di biografie» (cfr. *ibid.*, p. 66), ossia q<sup>2</sup>, da cui fu fatta derivare quella che AValle avrebbe poi chiamato «terza tradizione» e d<sup>a</sup>, da cui avrebbero dipeso D<sup>a</sup> e k (IK). Lo stemma di Santangelo (*ibid.*, p. 32), che volle far discendere da N<sup>2</sup> o dalla sua fonte l'intera tradizione dei canzonieri occitanici, è oggi in gran parte contestabile grazie all'avanzamento degli studi; per la discussione di questo punto cfr. S. Barsotti, *Il canzoniere provenzale N<sup>2</sup>* (Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910): *introduzione e edizione diplomatica*, Pisa, Edizioni della Normale, i.c.s., pp. 56-59.

82. Gresti, *Dante e i trovatori* cit., p. 176. Sulla questione sono fondamentali le considerazioni di Beltrami, *Arnaut Daniel e la "bella scola"* cit., pp. 46-47.

83. Cfr. Bologna, *'Ars poetica' e artista* cit., p. 46: «Di fronte all'impresa di cantare il «santo riso» di Beatrice (nella cui descrizione è ripresa e variata l'antica serie rimica di Giacomo da Lentini *riso: viso: paradiso*, di decisa fortuna stilnovistica), ancora una volta, Dante percepisce l'incommensurabilità dell'impresa rispetto alle capacità espressive non solo sue, del poeta, ma della parola poetica. Neppure la somma di tutte le lingue di tutti i poeti nutriti dal più fecondo «latte dolcissimo» delle Muse riuscirebbe a restituire in forma di parola la bellezza di quel

punto della *Commedia* potrebbe rappresentare un modo di procedere tipicamente dantesco, ossia tramite ritrattazione e inclusione rivisitata dei modelli.<sup>84</sup> L'implicita assimilazione di Raimbaut corrisponderebbe dunque all'occasione più estrema, per Dante, di congedo definitivo dalle passioni mondane. Come nota Roberto Antonelli, è questo, infatti, «uno dei momenti, se non *il* momento (...), in cui le ragioni profonde del viaggio visionario e testuale di Dante precipitano, si compongono e si risolvono».<sup>85</sup>

Occorrerà considerare poi che nel canto XXVII la descrizione del sorriso di Beatrice è preceduta dalla di lei invettiva contro le vane preoccupazioni terrene degli uomini,<sup>86</sup> e infine da un riepilo-

«santo riso»: a crollare, mostrando la propria inadeguatezza, non è dunque la voce di Dante, ma quella dell'intera tradizione poetica, nella dimensione dell'epica antica come in quella della lirica moderna, che aveva celebrato la bellezza di *Midons* e di *Madonna* senza coglierne la natura di segno, di *ànghelos* della vera bellezza trascendente». Bisogna poi notare che quello di *Par.* XXVII è l'ultimo riferimento tanto articolato al riso di Beatrice. Successivamente il riso è attribuito alla donna in forma sintetica, e dunque con minore enfasi, ad es. *Par.* XXIX, 7-8: «(...) col volto di riso dipinto, / si tacque Beatrice (...); oppure senza esplicitazione del referente, *Par.* XXX, 26-27: «così lo rimembrar del dolce riso / la mente mia da me medesimo scema». In *Par.* XXXI, 49-51 si parla non più del riso di Beatrice, ma direttamente del riso di Dio: «Vedeà visi a carità s'adi, / d'altrui lume fregiati e di suo [= di Dio] riso, / e atti ornati di tutte onestadi». L'ultimo riferimento al riso di Beatrice è nello stesso canto (*Par.* XXXI), ai vv. 91-92: «(...) e quella, sì lontana / come pareva, sorrisse e riguardommi».

84. Non sarebbe certo l'unica volta che Dante mutua elementi caratteristici della tradizione cortese afferente a trovatori attivi in Italia, quali ad esempio – come hanno messo in risalto Canettieri e Fuksas – i nomi delle donne della tradizione lirica; sull'argomento cfr. per l'appunto P. Canettieri, A. P. Fuksas, *Le donne degli stilnovisti e la lirica trobadorica in Italia*, in *Nature et définition de la source*, sous la dir. de M. Maulu, Neuville sur Saone, Chemins de traverse, 2016, pp. 55-66.

85. R. Antonelli, *Canto XXVII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a c. di G. Güntert e M. Picone, *Paradiso*, Firenze, F. Cesati, 2002, pp. 419-427, cit. a p. 423.

86. Subito dopo quella «impetuosa, violenta, amarissima» di san Pietro contro la corruzione della Chiesa, ai vv. 19-27 e 40-66 (cit. A. Vallone, *Paradiso XXVII*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 71 (1996), pp. 23-44, a p. 26 e pp. 41-42 sul verbo *donneare*). Su questo punto è essenziale A. Punzi, «*Animos movere*»: *la lingua delle invettive nella 'Commedia'*, in *Dante, oggi / 2*, a c. di R. Antonelli, A. Landolfi e A. Punzi = «Critica del Testo», XIV (2011) 2, pp. 11-42 (su *Par.* XXVII, pp. 37-40). Che l'invettiva di Beatrice debba essere considerata come un «completamento» della prima all'interno di un'architettura «trifaria» dei contenuti del canto è fatto messo in luce da G. Alessio, *Il canto XXVII del 'Paradiso'*, in «*Regnum celorum violenza*



go significativo della vicenda che dall'amore terreno ha condotto il *viator* a questo punto, con «sguardo (retrospettivo) all'aiuola del mondo/passaggio al Cielo cristallino, ancora “corporeo” ma all'origine del tempo». <sup>87</sup> Vale dunque la pena di riportare almeno i versi che precedono la descrizione del riso oggetto di questa indagine, ossia i vv. 88-96:

La mente innamorata, che donnea  
con la mia donna sempre, di ridure  
ad essa li occhi più che mai ardea;  
  
e se natura o arte fé pasture  
da pigliare occhi, per aver la mente,  
in carne umana o ne le sue pitture,  
  
tutte adunate, parrebber niente  
ver' lo piacer divin che mi refuse,  
quando mi volsi al suo viso ridente.

Poco prima di descrivere il sorriso dell'amata Dante riepiloga la storia dell'amore che lo ha mosso, dal *domnejar* di allora (espresso dal provenzalismo “*donnea*” al v. 88), <sup>88</sup> che lo indusse ad ammirare immagini riposte «in carne umana» (v. 93) e dunque l'immagine terrena di Beatrice, alla fattezze divina di adesso, riposta, per l'appunto, nel suo «viso ridente». È infatti nel segno dell'amore cortese, nel suo senso più terreno, che prendono avvio le manifestazioni amo-

*pate*». Dante e la salvezza dell'umanità. *Lecture dantesche giubilari*, Vicenza, ottobre 1999-giugno 2000, a c. di G. Cannavò, Montella, Accademia Vivarium Novum, 2002, pp. 209-222, a p. 212 ss. Cfr. inoltre E. Pasquini, *Un ritorno alle origini: il xxvii del Paradiso*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, a c. di A. Fassò et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 657-670, *passim*, e B. Martinelli, *Tra san Pietro e Beatrice: la missione di Dante, 'Paradiso' 27*, in Id., *Dante. L'altro viaggio*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 321-341, *passim*. Frasso, *Canto XXVII* cit., p. 801, sottolineata, all'interno del riepilogo sull'amore per Beatrice tra vita terrena e vita eterna, la presenza di «termini propri dell'amore cortese – che però adombrano forse qui un rapimento mistico, quello del pellegrino per la sua guida santa».

<sup>87</sup> Antonelli, *Canto XXVII* cit., p. 421. Il riferimento all'aiuola dei vv. 85-86 («E più mi fora scoperto il sito / di questa aiuola») evoca naturalmente l'«aiuola che ci fa tanto feroci» di *Par.* XXII, v. 151, in questo modo incorniciando perfettamente la durata della permanenza di Dante nell'ottavo cielo.

<sup>88</sup> Cfr. a questo proposito la scheda ‘*donneare*’ in R. Viel, *I gallicismi della Divina Commedia*, Roma, Aracne, 2014, p. 188.

rose di Dante per Beatrice nella *Vita Nova*, laddove il riso ancora non si può cogliere nei suoi veri significati, in quanto offuscato dal velo percettivo terreno. Ed è la donna amata in terra, nel suo *joven*, ad accompagnare Dante nell'aldilà fino al *Paradiso*, in un percorso che descrive la trasformazione di un tipo di amore e di un tipo di linguaggio attraverso il modo di vedere e descrivere il riso dell'amata.

I versi di descrizione del riso fanno poi da cerniera tra la permanenza nell'ottavo cielo all'ascesa al Primo Mobile, di cui Beatrice subito dopo spiegherà il funzionamento (vv. 106-148), sottolineandone per prima cosa la natura cielo più esterno del mondo fisico (vv. 106-111).

Tutti questi elementi non fanno che ribadire che ci troviamo nel momento di estremo di congedo da tutto ciò che ha a che fare con la terra e con le passioni umane, da cui Dante si distacca definitivamente contemplando il sorriso divino di Beatrice: il passo sopra riportato costituisce, in questo senso, «il nucleo inventivo generatore del canto, canto di saluto, di distacco, dalla terra dove vivono gli uomini».<sup>89</sup> I rilievi formali sin qui isolati, se validi, potranno allora comunicare l'ultima, risolutiva presa di distanza – attraverso l'allusione sublimata alle forme della tradizione cortese – dall'amore dei trovatori.<sup>90</sup>

La plausibile ripresa delle parole di Raimbaut – parole di un trovatore più irriverente di altri nella formulazione di un proprio linguaggio dell'amore, e dunque rappresentante perfetto dell'amore

89. Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi in Dante Alighieri, *Commedia* cit., ed. Mondadori, p. 736. Il tema è sottolineato a più riprese anche dai commentatori precedenti, quali ad esempio R. R. Bezzola, *Il canto XXVII del «Paradiso»*, in *Lecture dantesche*, III, «Paradiso», a c. di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 1897-1912, alle pp. 1899 e 1909.

90. Presa di distanza che in *Par.* IX viene fatta comunicare, come ha notato Stefano Asperti, da un trovatore in persona, cioè Folchetto di Marsiglia, nella cui produzione deve avere orientato l'interpretazione dantesca *Si tot me sui a tart aperceubut* (*BdT* 155,21), dove Folchetto prende le distanze da una donna e da un tipo di amore definito «folle» e «falso» (cfr. M. Picone, *Dante, Folchetto e la diaspora trobadorica*, in «Medioevo Romano», VIII (1983), pp. 47-89, alle pp. 83-84). Lo stacco da tale tipo di amore da parte di Dante, «è dall'arte stessa di Folquet rimatore e dall'esperienza di vita che ad essa si era associata»; cfr. S. Asperti, *Dante, i trovatori, la poesia*, in *Le culture di Dante* cit., pp. 61-92, a p. 78. La figura di Folchetto – e così potrebbe essere interpretato anche la possibile allusione a Raimbaut mediante la terzina di *Par.* XXVII – è dunque a sua volta un dispositivo che segna una «discontinuità (...) di natura esistenziale» all'interno del *Paradiso* dantesco (*ibid.*).

mondano – da Dante spogliate in questo contesto del loro senso peccaminoso e provocatorio, potrebbe essere funzionale a descrivere per l'ultima volta il sorriso di Beatrice, che con il suo discorso di invettiva aveva esortato, poco prima, a dimenticare le passioni mondane prospettando un futuro diverso. L'intertesto trobadorico servirebbe quindi a marcare questo passaggio: quello estremo, finale, che porta a Dio lasciando per sempre il mondo terreno.

#### 4. Conclusioni

Non escluderei – alla luce delle somiglianze formali appena messe in luce e della compatibilità “contestuale” osservata per la possibile inclusione di Raimbaut in *Par.* XXVII – che un passo come quello all'interno di *Ab nou cor* possa avere orientato Dante nelle operazioni di ripresa-superamento del passato trobadorico che sottostanno al tentativo – nuovissimo e sovrumano – di descrizione del paradiso, intrapreso nel segno del “nuovo” amore e di “nuovi” espedienti poetici. *Ab nou cor* sembra infatti l'unico precedente, nella tradizione lirica in lingua volgare, in grado di condensare al massimo le tappe attraversate dalla trattazione dantesca: dal tema del rinnovamento, accostabile ai valori di rinascita spirituale insiti nell'operazione narrativa della *Vita Nova*, al raggiungimento della contemplazione del riso dell'amata.

Che Dante attui tale procedimento attraverso il più sublime uso del tema indagato, ossia per mezzo dell'assimilazione della donna a Dio per il tramite del riso, rientra nel complessivo impiego di quest'ultimo tema come mezzo di superamento dell'amore carnale rappresentato dal passato romanzo e, infine, di approdo al paradiso (anche grazie al legame interno della rima, che consente di instaurare un legame con la tradizione).

Nella possibilità di sostenere la visione del riso si concretizza difatti la nuova impresa poetica in virtù del rinnovamento dichiarato alla fine della seconda cantica. È infatti nei versi di cerniera tra *Purgatorio* e *Paradiso*, che Dante sancisce il suo definitivo «rinnovarsi di novella fronda»; ancora una volta, tramite la forma, diffusa già in provenzale, *renovelar*, che assume la tradizione cortese trobadorica come chiave di volta, anticipando al lettore il senso complessivo del poema e del suo rapporto di *renovatio* spirituale e linguistico-poe-

tica. Un salto – quello compiuto da Dante nel regno dell'ineffabile per mezzo del tema del riso – che deve avvenire non prima di una *purificatio* del poeta stesso e quindi delle sue parole. Ecco che chiude la seconda cantica il tema del *renewelar*, come soglia di accesso al *Paradiso*, raggiungibile solo «ab nou cor et ab nou talen», nel segno della rinascita e del superamento di uno stato precedente.

Difficile non notare adesso la peculiarità dell'iterazione della radice *-novel-* nella terzina che chiude il *Purgatorio* (XXX, 142-145):

Io ritornai da la santissima onda  
rifatto sì come piante novelle  
rinovellate di novella fronda,  
puro e disposto a salire a le stelle.

È dunque nello spirito di rinnovamento totale, che è anche e soprattutto un rinnovamento radicale anche del linguaggio, che si colloca lo scarto che rende possibile a Dante il raggiungimento del *Paradiso* e la possibilità di vedere il riso di Beatrice.<sup>91</sup>

Un salto, si diceva, che è insieme spirituale e poetico e che richiede anche un'oltranza linguistica senza pari: che necessita, se si può dire con Raimbaut, di *nous motz*: ossia di un linguaggio sinora mai sperimentato da uomo, che possa in definitiva rappresentare a parole quel che nella *Vita Nova* non si poteva «dicer né tenere a mente», finalmente abbracciando poeticamente quel «novo miracolo» – il riso di Beatrice – per così tanto tempo inespreso.

91. Cfr. ancora Bologna, *Ars poetica e artista* cit., p. 46.