

TROVATORI PETROSI.
MARCABRU, RAIMBAUT D'AURENGA,
ARNAUT DANIEL

Non è sí duro cor che lagrimando,
pregando, amando, talor non si smova,
né sí freddo voler che non si scalde.

R/F 265, 12-14

1. LA PEIRA DURA

Che il carattere sperimentale delle petrose abbia strette affinità con la linea 'preziosa' del *trobar* è fatto non dico scontato, ma sicuramente ormai accertato e sostenuto da una ricchissima bibliografia.¹ L'«affetto prepotente» di un Dante non piú giovane per la donna Pietra impone un «aspro parlare» che trova il suo piú alto compimento nella fissità della sestina, il cui inventore viene glorificato esplicitamente nel ben noto passo di *Purgatorio* XXVI (v. 117).² Ad Arnaut Daniel conducono tuttavia anche

¹ Sui modelli trobadorici delle petrose esiste un'ampia bibliografia, a partire da Fenzi 1966; Perugi 1978, Perugi 1983; Picone 1980; Vatteroni 1991; Aimeric de Belenoi (Poli): 32-6; Nocita 2006. L'indagine che propongo riprende e sviluppa alcune linee di indagine tracciate da Canettieri 1996: 168-76 e 187-204, valorizzando la linea di derivazione stilistica e tematica che collega i trovatori Marcabru, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel e l'importanza di questa nella prassi compositiva del Dante petroso. Sulla stessa linea cf. D'Agostino 2009: 14-30 e 49-68. Assumo come edizione e commento di riferimento Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1056-121, con alcuni confronti tratti dal commento di Dante, *Rime* (Giunta): 459-512 e Perugi 1995: VII-XLIII.

² L'espressione risale a Santangelo 1921: 214-5. Arnaut, nota Gresti 2011: 184, è del resto «l'unico dei trovatori della Commedia che compare nella sua veste di poeta». Il *corpus* lirico (esclusivamente occitanico) che si frappone nell'intervallo di tempo che separa Arnaut Daniel e Dante presenta altri esempi in forma di *contrafacta* della sestina arnaldiana: trattasi di Guilhem de Saint Gregori, *Ben grans avolesa intra* (BdT 233,2;

altre tracce disseminate nell'opera dantesca,³ all'interno della quale le modalità di richiamo al mondo occitanico mutano nel tempo, portando con sé anche quelle ragioni di tipo narrativo e storiografico che scandiscono il percorso esemplare – sia letterario sia biografico – dell'autore-personaggio.⁴ I molteplici omaggi al *miglior fabbro* fanno insomma di questi «l'esponente più eloquente di una delle tradizioni più importanti di tutta la lirica romanza, quella che esalta la forma»;⁵ ragion per cui, in quanto favorito (anche a costo di qualche incoerenza, almeno apparente, all'interno dell'opera dantesca),⁶ passerà ai posteri per la formula icastica con cui viene presentato, vale a dire con un ritratto simbolico che riassume le componenti fabbrili del suo *trobar*.⁷

Loporcaro 1990 e D'Agostino 2009: 139), Bartolomeo Zorzi, *En tal dezir mos cors intra* (BdT 74,4; Bartolomeo Zorzi [Levy]: 68; D'Agostino 2009: 147) e Pons Fabre de Uzès, *Quan pes qui suy fuy si que m franb* (BdT 376,2; *Provenzalische Inedita* [Appel]: 254; D'Agostino 2009: 155). Di Luca 2022: 222, nota che questi componimenti (riuniti in un micro-corpus per la prima volta da Frasca 1992: 123) sono per lo più «imitazioni parassitarie» di *Lo ferm voler* (BdT 29,14), che resta un componimento unico e irripetibile, anche a fronte degli sforzi, da parte dei poeti catalani, di imitarne i moduli. Una sintesi sulla tecnica compositiva della sestina è offerta da Roubaud 2009: 291-323; cf. inoltre le pagine dedicate alla permutazione delle parole-rima da Canettieri 1996: 153-85. Cf. infine Perugi 1995: XXXV-XXXVI (su Bartolomeo Zorzi in Dante) e Guillem de Saint Gregori, Bartolomeo Zorzi (Bampa). Sulla prassi di imitazione della sestina, con ulteriore bibliografia di riferimento, cf. Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1077-8.

³ Ad es. il riferimento all'erranza e al concetto di 'sviamento' in Arnaut Daniel, *Doutz braitz e critz* (BdT 29,8), vv. 9 e ss., messo in luce da Bologna 1998: 127-9.

⁴ Ciò accade, nella fattispecie, in tutti quei momenti in cui in Dante «riaffiora il tono dello stile aspro e duro, o risuona la musicalità dissonante delle rime *aspre e chioce*»: Toja 1960: 99.

⁵ Gresti 2011: 184.

⁶ Nel *De Vulgari* (II ii 8) Giraut de Borneill è il rappresentante del più alto dei tre *magnalia* (la *virtus* che si manifesta nella *directio voluntatis*; cf. II ii 7); sul superamento di questo trovatore nell'esperienza comica e petrosa cf. Perugi 1995: XXX-XXXIII.

⁷ Cf. *Chanson do l mot son plan e prim* (BdT 29,6), vv. 10-18: «Pe l brueil aug lo chant e l refrim / e, per qu<e> om no m fassa crim, / obri e lim / motz de valor / ab art d'amor, / don non ai cor que m tueilla / ans si be m faill / la sec a traill / on plus vas mi s'orgueilla» (Arnaut Daniel [Perugi 2015]: 25 e Zambon 2021: 365 e ivi: 358) e *Ab gai so coinde <e> leri* (BdT 29,10), vv. 1-7: «Ab gai so coinde <e> leri / fas motz e chapui e doli, / e seran verai e cert / can n'aurai passat la lima, / c'amors m'adeplana e m daura

Non occorrerà soffermarsi, in questa sede, sulle differenze sostanziali che distinguono il *trobar clus* da quello *ric* o *prim*: basti qui ricordare che se il *trobar clus* – di cui Marcabru è iniziatore e campione assoluto –⁸ fonda le proprie basi, almeno all’origine, sull’ermetismo e sulla polisemia della parola poetica (spesso in funzione di un contenuto morale), il *trobar ric* o *prim* assume non la difficoltà ermeneutica, ma formale (con preziosismi lessicali e rimici) a tratto caratterizzante. Le differenze, almeno nel taglio che si intende dare a questa indagine, contano relativamente, giacché Arnaut Daniel, modello prediletto di Dante (poi di Petrarca), nonché campione dello stile *ric*, si presenta per molti aspetti continuatore dell’istrionico Raimbaut d’Aurenga, che con la sua produzione occupa l’epicentro di un dibattito stilistico decisivo per i successivi sviluppi del *trobar*. Ma Raimbaut è a sua volta un erede di Marcabru, dalla cui poesia raccoglie svariati elementi stilistici – non ultimo quel «rapporto fortemente emotivo con il reale», colto e riprodotto nella «sua densità» –⁹ tenendo tuttavia a distanza l’impronta morale e costruendo un’intera poetica dell’esagerazione mediante «metafore estreme, paradossi, comparazioni forzate o impossibili»:¹⁰ un bagaglio di caratteristiche formali che costituisce, nel suo insieme, l’officina dove si forma ‘il fabbro Arnaut’.

È quindi corretto, comunque, accostare lo sperimentalismo petroso al *trobar clus*,¹¹ che rappresenta, se si vuole, un ‘macro-filone’ stilistico di riferimento: un grande bacino all’interno del quale si coglie il tentativo, da parte dei suoi rappresentanti più virtuosi, di superare tramite il gioco dell’allusività i modelli precedenti.¹²

/ mon chantar, que de lei muou / cui pretz mante e governa» (Arnaut Daniel [Perugi 2015]: 139 e Zambon 2021: 375).

⁸ Marcabru non fa mai menzione, tuttavia, della categoria ‘clus’, ma accenna alle difficoltà ermeneutiche del proprio *trobar* in *Per savi teing ses doptanza* (BdT 293,37), vv. 1-6; su questo testo come snodo cruciale per gli sviluppi del *trobar clus* cf. Zambon 2021: 32 ss.

⁹ Mancini 1993: 109.

¹⁰ Di Girolamo 2022: 48.

¹¹ Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1057. Questa derivazione viene ribadita a più riprese dagli studi ed è stata accostata anche alla tipologia testuale cosiddetta ‘devotional’ da Polara 1993: 215. Sulla stessa linea anche la voce *Pietra* dell’*Enciclopedia dantesca*.

¹² Il presupposto metodologico che spinge a leggere la *traditio* occitanica e l’evolversi

Un rapporto, quello tra Raimbaut e Arnaut, di cui forse anche alcuni poeti toscani del Duecento imitatori della scuola ‘difficile’ del *trobar* potevano avere qualche idea, a partire dalle *vidas* dei due trovatori, dove emergono alcune consonanze nella descrizione degli stili. Se infatti Raimbaut «mout s’entendet en far *caras rimas e clausas*», Arnaut «pres una maniera de *trobar en caras rimas*, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre». ¹³ Nel segno del lavorío fabbrile si era aperta, nella storia del *trobar*, la strada per una nuova concezione della *planitas* – quella che consente di associare preziosismo e levigatezza – che trova compimento in Arnaut, dalla cui produzione in avanti il dettato *plan* sarà concepito non come l’*a-priori* del *trobar leu*, ma come il risultato di una faticosa operazione di smussamento che non risparmia l’artificio o, in altre parole, di un *limar* e di un *obrar* destinati a divenire proverbiali. ¹⁴

Senza la pretesa di proporre riflessioni risolutive sull’argomento, ma nell’intento di riaprire un ‘dossier rambaldiano’ nella cultura di Dante, è almeno necessario sottoporre ad analisi critica la tendenza generale ad estendere *in toto* il modello-Arnaut alla produzione lirica della maturità di Dante. ¹⁵ Ci autorizza lo stesso poeta, come accade non di rado, a promuovere questa lettura, dal momento che Arnaut compare come modello nei due passi del *De Vulgari Eloquentia* (II x 2; II XIII 2) dove viene men-

stilistica del *trobar* come processo di evoluzione in prospettiva dialettica è promosso da Canettieri 1996: 242, sulla scorta di Bologna-Fassò 1991: 13.

¹³ I due testi vengono confrontati anche da Canettieri 1996: 187 e D’Agostino 2009: 299-304 (senza commento). Cf. Barsotti 2020: 70 e *Biographies des troubadours* (Boutière-Schutz): 59. Conferma e descrive questi rapporti di compatibilità formale Zambon 2021: 284. Elementi di imitazione di Raimbaut nei confronti di Marcabru («difficult and grammatical rhymes, word rhymes, isolated rhymes, and other elements») e in grado di prefigurare Arnaut Daniel sono messi in risalto in Raimbaut d’Aurenga (Pattison): 45.

¹⁴ Arnaut Daniel (Perugi), *Chanson do l mot son plan e prim* (BdT 29,6), vv. 10-18: «Pe l brueil aug lo chan e l refrim / e, per qu<e> om no m fassa crim, / obri e lim / motz de valor / ab art d’amor, / don non ai cor que m tueilla / ans si be m faill / la sec a traill / on plus vas mi s’orgueilla» [Nel bosco odo il canto e il gorgheggio e, per evitare che qualcuno possa muovermi critiche, elaboro e limo un testo di qualità in base ai precetti dell’Arte d’amore, dal quale non potrei mai distaccarmi: anzi, nonostante mi venga meno, ne seguo la traccia quanto più mi si mostra arrogante]; cf. anche Zambon 2021: 365.

¹⁵ Sulla questione, e in particolare sulla ricezione di Arnaut nei trovatori e poi nei siciliani e siculo-toscani, fondamentali le considerazioni di Bampa 2015 *passim*.

zionata la sestina *Al poco giorno*. Così, in uno dei saggi della miscellanea *Un'idea di Dante*, Gianfranco Contini afferma che

nel fuoco di Arnaut (fuoco che affina, come per corrente provenzalismo fa il fuoco d'amore) Dante brucia le rime petrose, cioè, se non proprio lo stile fine a se stesso e che inventa e materializza il proprio ostacolo, la carnalità dello stile, la lingua specializzata nell'espressività [...], prima di essere assunta e corretta nella sintesi ed enciclopedia degli stili: appunto la *Commedia*.¹⁶

Nell'esplicitare i modelli di riferimento di questo ciclo di testi, Marco Grimaldi osserva come, al di là del gusto per il preziosismo, il riferimento alla durezza dell'amata e il paragone con la pietra trovino un precedente nel tutt'altro che *clús* Bernart de Ventadorn, e per la precisione all'interno della canzone *Conortz, era sai eu be* (*BdT* 70,16, vv. 33-40), dove il trovatore, confrontando la propria costanza al potere dello stillicidio dell'acqua sulla pietra dura, «auspica che la costanza del servizio amoroso possa infrangere la resistenza dell'amata». ¹⁷ Cito estesamente i versi di interesse:

Tan er gen servitz per me
 sos fers cor, durs et iratz,
 tro del tot si'adoussatz
 ab bels dihz et ab merce;
 qu'en ai be trobat legen
 que gota d'aiga que chai,
 fer en un loc tan soven,
 tro chava la peira dura.

[Il suo cuore selvaggio, duro e corrucciato verrà da me servito tanto nobilmente finché non si addolcirà del tutto per mezzo di belle parole e della compassione; poiché ho trovato leggendo che una goccia d'acqua che cade colpisce tanto spesso uno stesso punto finché scava la pietra dura].¹⁸

¹⁶ Contini 1976: 57.

¹⁷ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057. Al cuore di pietra della donna si oppone, in *Al poco giorno*, v. 32, il «legno molle e verde»; i commentatori (*ibi*: 1089, *ad loc.*) citano a questo proposito l'opposizione legno/pietra in Raimon Bistorz d'Arles, *Ar'agues eu, dompna, vostra bentaz* (*BdT* 416,3), vv. 8-9: «qe si non etz de peira o de legna / be sabriatz mos mas e mas dolors».

¹⁸ Per il testo cf. Bernart de Ventadorn (Appel): 91; riporto qui la traduzione allegata da Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057.

È verosimile che un contatto tra questo testo e Dante vi sia stato, anche se, che mi risulti, nessuno ha mai accostato il luogo ventadoriano in questione alla *Commedia*: porta su queste tracce la presenza, in *Purg.* XXXIII (vv. 67 e ss.), del verbo raro *impetrare* e del paragone con la pietra, che, come nota Guido Capovilla, vengono riferiti «alle facoltà mentali del pellegrino celeste» e correlati all'«effetto prodotto dall'acqua calcarea dell'Elsa»;¹⁹ e che, come afferma Raffaele Pinto sulla scorta di Corrado Bologna, si inserisce in un rimprovero di Beatrice a Dante in funzione 'anti-petrosa'.²⁰ Una 'ricorsività petrosa' fuori del contesto amoroso, dunque; ma con un accostamento analogo – quello tra la pietra (che in Bernart è il cuore di *midons*, in Dante la mente) e lo stillicidio di un elemento che la corrode – il passo vuole significare che «l'«intelletto» di Dante risulta 'incrostato' e pertanto 'opaco'» (vv. 67-78):²¹

E, se stati non fossero acqua d'Elsa
li pensier' vani intorno ala tua mente
e il piacer loro un Piramo ala gelsa,
per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio, nello 'nterdetto,
conosceresti, all'albor, moralmente.
Ma, perch'io veggio te nello 'ntelletto
fatto di pietra e, impietrato, tinto
sí che t'abbaglia il lume del mio detto,
vogli'anco, e se non scritto almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te, per quello
che si reca il bordon di palma cinto.²²

L'altro testo menzionato da Grimaldi (e in precedenza da Capovilla) è il famoso scambio tra Sordello e Guilhem de Montanhagol, *Senh'en Sordel*,

¹⁹ Capovilla 2010: 180-1. Come nota lo stesso Capovilla, *ibi*: 186, il verbo *impetrare* di *Così nel mio parlar*, risulta di analoga formazione rispetto al denominale «arnaldiano "s'enongla"».

²⁰ Pinto 2015: 31 (cito estesamente): «In tale rimprovero sono presenti inequivocabili allusioni alle petrose, per cui quella esperienza poetica, oltre che un tradimento sul piano sentimentale, significa anche un offuscamento sul piano razionale». In precedenza, su questo stesso punto, con ampio confronto lessicale, tematico e formale, Bologna 1998: 97.

²¹ Capovilla 2010: 181.

²² Si prende a edizione di riferimento Dante, *Commedia* (Inglese).

mandamen (BdT 225,14, vv. 13-24),²³ dove il cuore dell'amata è detto *durs cum peira* e viene presentato come responsabile delle pene dell'innamorato, con significativo accostamento tra petrosità e «glacialità»:²⁴

Montanhagol, per un cen
me seria plus plazen
que cilh per qu'ieu muer viven,
saubes be, on qu'ilh sia,
mon cor, cuy ten en turmen,
que s'ieu lo sieu sabia.
Quar si lh mostrava vertaz
cum suy per lieys turmentatz,
penria li n piatatz,
o totz sos cors seria
durs cum peira, freitz cum glatz,
tan que merce n'auria.

[Montanhagol, cento volte mi piacerebbe di più che colei per cui io muoio vivendo conoscesse bene, dovunque fosse, il mio cuore, che tiene in tormento, piuttosto che io conoscessi quello di lei. Infatti, se la verità le mostrasse come io sono tormentato da lei, ella ne avrebbe pietà, oppure il suo cuore sarebbe duro come pietra e freddo come ghiaccio, tanto che ne avrei mercè].²⁵

Tenendo conto della tendenza di Dante a ricapitolare e rifunzionalizzare costantemente il passato letterario in prospettiva nuova, mi proporrei ora di estendere l'analisi dei prelievi trobadorici anche a ulteriori livelli di imitazione che possono essere ritenuti di qualche valore nella prassi compositiva delle petrose. Alle osservazioni sul ricorrere di singoli lemmi (e calchi) andranno aggiunte considerazioni sulla ripresa di alcune rime e rimanti (e, di conseguenza, di determinati giochi di iterazione fonica) o di possibili ampliamenti semantici.²⁶ In quest'ultimo caso gioca un ruolo cruciale la possibilità di far derivare da un ben preciso 'canone' trobadorico

²³ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057; Capovilla 2010: 183.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Tensos and partimens* (Harvey–Paterson): 567-75 (vol. II); riporto, anche in questo caso, la traduzione allegata in Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1057.

²⁶ Sui valori dell'iterazione di una parola-chiave nell'interdiscorsività trobadorica (meccanismo che trova un'applicazione peculiare in Marcabru) mi avvalgo del metodo esplicitato da Bologna–Fassò 1991: 18: «La ripetizione della parola-chiave apre un intero

di riferimento il concetto di asperità – affine a quello della durezza –, che caratterizza congiuntamente lo stile delle petrose e quello del Dante comico.

2. DURA E ASPRA E ‘FORTE’?

Il *topos* della durezza, nucleo dell’intero ciclo, è rappresentato meglio che altrove nella canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, che esibisce tale concetto già a partire dall’*incipit*, dove viene esplicitata di fatto la «maggior durezza» (v. 4) della «bella petra» (v. 2). Proseguendo con il confronto sul versante trobadorico, occorrerà notare che il sintagma *peira dura*, con il motivo del «lamento sul cuore di pietra della donna», compare anche nella canzone, di paternità dubbia, *Can lo dous temps comensa* (BdT 392,27).²⁷ Il riscontro in questione risulta inoltre doppiamente interessante nella nostra prospettiva, specie se teniamo presente che questa canzone «ha probabilmente offerto un significativo spunto», nota Giulia Ravera, anche «per il *fragmentum* 362 del *Canzoniere* petrarchesco». ²⁸ Trattasi, come in tanti altri casi di testi occitanici che sembrano avere avuto una qualche importanza per gli sviluppi della lirica italiana, di un testo variamente assegnato dai manoscritti a trovatori diversi, quali Raimbaut de Vaqueiras (**CR**), Raimon de Miraval (**C^{ind}M**), Guiraut de Tintinhac (frammento **ε** del *Breviari d’Amor* di Matfré Ermengau)²⁹ e Bernart de Ventadorn (**E**).³⁰

universo, precisamente perché quel termine assume i tratti di un complesso operatore testuale, capace di assorbire e condensare in sé un vasto orizzonte referenziale, restituendolo integralmente ad un pubblico d’intenditori mediante la tecnica dell’allusività».

²⁷ Cf. Dante, *Rime* (Giunta): 475 (commento ai vv. 71-72 di *Io son venuto*).

²⁸ Ravera 2017: 39.

²⁹ Richter 1976: 224 (vv. 33-36). Sulla sonorità ‘dura’ in oclusiva + *r*, Dante, *Rime* (Giunta): 475, cita l’edizione Poli in Aimeric de Belenoi (si veda, in partic., *Al prims pres dels breus iorns braus*, [BdT 9,5]); cf. Aimeric de Belenoi (Poli): 373: «si può osservare che l’“invenzione” di Aimeric ha, se non dei modelli, dei precedenti in almeno tre componimenti: *Ar resp lan la flors enversa* di Raimbaut d’Aurenga [...]; *Bel m’es can eu ve la brolha* di Bernart de Ventadorn [...]; *Lo ferm voler qu’el cor m’intra* di Arnaut Daniel [...]».

³⁰ In ragione di questa situazione, la canzone è accolta tra i testi dubbi del trovatore in Bernart de Ventadorn (Appel): 287, benché l’editore ammetta che: «Der Mangel eines

A prescindere però dalle questioni attributive,³¹ varrà la pena di riportare anche il contesto entro cui il sintagma è accolto in *Can lo dous temps* (vv. 9-16):

En aspra penedensa
sui, s'a lonjas me dura,
qu'en tal ai m'entendensa,
don nulhs bes no m'agura.
Tot'ai meza ma cura
en cor de peira dura;
e sai que fauc falhensa,
car non am per mezura.

[Mi trovo in un tormento amaro, se mi ci vorrà molto tempo, giacché a questo ho rivolto il mio pensiero, da cui non mi è promesso niente di buono. Ho riposto tutte le mie forze in un cuore di dura pietra; e so che fallisco perché non amo secondo misura].³²

Questo testo sembra rivelarsi interessante per la compresenza dell'aggettivo *aspra* che apre la *cobla*, che, sommato alla presenza della rima in *-ura*, rende la stanza in questione un buon punto di appiglio.³³

Spezialwörterbuchs zu Raimbaut de Vaqueiras und Raimon de Miraval läßt den Vergleich für sie nicht in gleichem Umfang durchführen wie für Bernart, aber in ebenso großer Zahl werden sich die Parallelen dort schwerlich finden. Die Wahrscheinlichkeit für die Verfasserschaft Bernarts ist jedenfalls eine recht erhebliche». Senza riserve viene accolto nell'edizione successiva, Bernart de Ventadorn (Lazar): 144, anche se «l'hésitation à attribuer cette chanson à Bernard se dissipe et disparaît de strophe en strophe» (*ibi*: 261); così anche in Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 46.

³¹ In Bernart de Ventadorn (Appel): 289 questo passaggio è accostato a una canzone di Raimon de Miraval dove alla pietra viene contrapposta la cera (*Qui bona chanso consira* [BdT 406,35], 21-24: «Die Verbindung peira dura kommt bei Raimon de Miraval Nr. 35 vor, aber nicht auf das Herz angewendet [...]: e si tot me desmezura . ges de lieis non pare m'espera . ans combat ab quiers de sera . bastimen de peira dura»). L'espressione consente a mio avviso di stabilire un parallelo non tanto con Raimon de Miraval, ma, se mai, con la *peira dura* del v. 40 della già citata canzone ventadoriana *Conortz, era sai eu be* (BdT 70,16).

³² La traduzione è mia.

³³ Catene di rime in *-ura*, che la tradizione inserisce e innova continuamente a partire dall'innesto marcabruniano, compaiono, nella fattispecie, in BdT 70,8, BdT 70,13, BdT 70,16, BdT 70,24, BdT 70,24a, BdT 70,30; BdT 70,44. Sulla frequenza di rime e rimanti con questa terminazione si veda Beltrami–Vatteroni 1994: 277 ss. Cf. inoltre Gubbini

Il concetto di durezza, al di fuori delle occorrenze del singolo lemma *peira*, emerge senz'altro anche in altri trovatori (non citati nell'ultimo commento alle *Rime*), che descrivono in questa accezione il cuore della donna (*durs cors*). Raimbaut d'Aurenga si aggiudica però il primato, in termini cronologici, per la formulazione del concetto del duro cuore nella lirica volgare romanza. Così viene ad esempio tratteggiata la dama in *Braiz, chans, quilz, critz* (*BdT* 389,21), vv. 31-34:

Cum sui trahitz!
 Bona dompn'ab talan voutitz,
 ab cor dur, a! nuill'als non deing,
 mesclat ab geing.

[Sono così tradito! Buona signora, dai desideri volubili, con cuore duro, ah!
 Nessun'altra devo (amare) con tanto impegno].³⁴

Un'altra occorrenza esemplare si trova anche all'interno di *Ar m'er tal un vers a faire* (*BdT* 389,13), dove la presenza delle rime in *-ura* (*unicum* nel repertorio di Raimbaut), rivela massicci prelievi di rimanti da Marcabru.³⁵ Riporto qui i vv. 46-54:

Que, per l'arma de mon paire,
 si l vostre durs cors s'atura,
 no m tenra murs ni clausura
 q'ieu non iesca de mon aire

2005: 299 ss. (e Barsotti in c. s.). Questo fatto formale all'interno di una canzone di paternità dubbia andrebbe a rinforzare l'aspetto ventadoriano del testo, così ostentato – come risulta dalle prove dell'analisi condotta da Allegretti 1993: 677 e 683 – da essere sospetto. Cf. inoltre Pulsoni 1998: 72.

³⁴ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 93; la traduzione, che metto a testo nella consapevolezza della sua perfettibilità, è mia. In quest'ordine («cor dur») si rintraccia un'occorrenza anche in Bertran de Born, *Pos lo gens terminis floritz* (*BdT* 80,32), vv. 60-63: «Pois ab cor dur, / qand n'ac traich lo vert e l madur, / el n'enviet per mar marritz / la dompn'e ls Grecs q'el ac trahitz».

³⁵ Alcune parole-rima concettualmente rilevanti (e non esattamente frequenti) accomunano questo testo e la marcabruniana *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9), come *fraitura*, v. 2 (*Aujatz*, v. 30), *non cura*, v. 38 (*Aujatz*, v. 22), *clausura*, v. 48 (*Aujatz*, v. 18) e *escriptura*, v. 57 (*Aujatz*, v. 33).

mentenen
 ves tal sen
 don fort len
 me veiran mais miei paren.
 Mas vos non o prezatg gaire.

[Perché, per l'anima di mio padre, se il vostro cuore duro persiste, né muro né recinto mi impediranno di lasciare immediatamente la mia casa verso una direzione tale che i miei parenti non mi vedranno per molto tempo. Ma voi non considerate ciò di alcuna importanza].³⁶

Anche su questo punto – insieme ad altri che via via si metteranno in luce nel ragionamento a seguire – emerge a chiare lettere il rapporto di filiazione poetica tra Raimbaut e Arnaut Daniel, che tuttavia sposta il referente dall'amata ad Amore, in *Amors e iois e liocs e tems* (BdT 29,1), v. 8: «s'Amors no vens *son dur cor* e l mieus prec». ³⁷ Seguirà questa descrizione anche Arnaut de Maroill, che nella prima *tornada* di *Cui que fin'Amors esbaudey* (BdT 30,11, vv. 57-59) si rivolge a una dama dura e orgogliosa appellata *Na Ses Merce*: «Na Ses Merce, trop s'afortis / vostre *durs cors* encontra mey; / vejaire m'es qu'ieu mala 'us vis».

Altri riferimenti a un *durs cors* sono sparsi nel *corpus* occitanico,³⁸ mentre più frequente sembra essere l'impiego dell'aggettivo *dura* riferito a *midons*; meno scontata è tuttavia la comparsa di *dura* in posizione rimica, condizione che sembra essere rilevante nella trafila di testi che, a partire da Marcabru, scandiscono l'evolversi del *trobar* in direzione *clus*, contrassegnando così una 'poetica della durezza'. Si potranno dunque ottenere dati interessanti ricercando i contesti in cui, nel *corpus* occitanico, la parola-rima *dura* compare in qualità di aggettivo riferito alla donna. L'appena menzionato Arnaut de Maroill è un rappresentante di quest'ultima casistica, giacché impiega l'aggettivo *dura* – riferito, tuttavia, non a *midons* ma ad Amore – in posizione rimica e in dittologia con *salvatge* in *Ses joi non es*

³⁶ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 103.

³⁷ Arnaut de Maroill (Johnston): 141.

³⁸ Ad es. Aimeric de Belenoi, *Nulls hom non pot complir adreizamen* (BdT 9,14, v. 39), Guiraut Riquier, *Ab lo temps agradiu gai* (BdT 248,1, v. 41), Raimbaut de Vaqueiras, *Ja no cugei vezzer* (BdT 392,20, v. 12) e Rigaut de Berbezilh, *Atressi cum Persavaus* (BdT 421,2, v. 23).

valors (BdT 30,21, vv. 21-22): «s'Amor e mi forssatz, / trop etz *salvatg'e dura*».³⁹

In *Lo tems vai e ven e vire* (BdT 70,30, v. 33) Bernart de Ventadorn dirà che la donna si fa piú crudele quanto piú la si prega («on plus la prec, plus m'es dura») ⁴⁰ e qualcosa di simile accade in Bertran Carbonel, *Motas de vetz pensa hom de far be* (BdT 82,11, vv. 37-40) con sostituzione della donna con il referente Amore («Non es aissi: c'Amors neta e pura / non deu leumens als amans cossentir, / car mais l'am' om e mais la vol servir / can sap esser en premier aspr' e dura»).⁴¹ Con donne orgogliose e dure si confrontano inoltre Bonifacio Calvo (nel *partimen* con Luquet Gatelus, *Luquetz, si us platz mais amar finamen*, BdT 101,8a, v. 56: «conqier dona humil o brav'e dura»),⁴² Daude de Pradas (*De lai [n'an] sun mei desir*, BdT 124,7, v. 22: «Donc per que m'es ill tan dura?»),⁴³ Gaucelm Faidit (*Mout a poignat amors en mi delir*, BdT 167,39, v. 25: «mas en dreich mi es tant mal'e dura»),⁴⁴ Guillem de Saint Leidier (*El mon non a neguna creatura*, BdT 234,9, vv. 25-26: «Quar costum'es que domna sia dura / e port erguelh selhuy que s'umilia?»)⁴⁵ e Guiraut Riquier (*En re no s meilhura*, BdT 248,26, vv. 5-8: «quar midons m'es dura, / tant que mos chantars / no l plai ni n'a cura, / ni us n'eschai blasmars»)⁴⁶.

Ma in una canzone di paternità dubbia, assegnata a Rambertino Buvaelli dal canzoniere **A** (e a Guilhem Ademar da **T**), *Pois vei qu'el temps s'aserena* (BdT 281,7), la durezza concorre insieme alle categorie, affini, di oscurità e di asperità (così come in *Can lo dous temps*, v. 9), vv. 32-35:

Ai las, cum sui en greu pena!
que car mos cors no is refrena
d'amar lieis, que tant m'es dura,
m'es sos cors escurs e brus.

³⁹ Arnaut de Maroill (Johnston): 64.

⁴⁰ Bernart de Ventadorn (Appel 1915): 180.

⁴¹ Bertran Carbonel (Routledge): 44 ss.

⁴² *Tensos* and *partimens* (Harvey–Paterson): 219 (vol. I).

⁴³ Daude de Pradas (Melani): 149 ss.

⁴⁴ Gaucelm Faidit (Mouzat): 374.

⁴⁵ Guillem de Saint Leidier (Sakari): 111.

⁴⁶ Guiraut Riquier (Mölk): 28. Cf. inoltre Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1108.

[Ahimè misero, quanto grave è la mia pena! Ché siccome il mio cuore non si trattiene dall'amare lei che è tanto rigida nei miei confronti, il suo cuore è verso di me *scuro* e ostile].⁴⁷

Al di là della trafia dei prestiti e delle imitazioni sul versante trobadorico,⁴⁸ quello che qui conta è il presentarsi in un unico contesto – in cui si parla non a caso di un amore disforico e di una donna altera e orgogliosa – di più tessere che, raggruppate in una vera e propria ‘nebulosa semica’ (e formale) di rilievo, andrebbero a confluire in un filone del *trobar* di discendenza marcabruniana e che sarà particolarmente congeniale allo stile petroso.⁴⁹

I versi di conclusione della canzone suggellano questa impressione (vv. 67-70):

Dompna, si razos vos par
Per merce qu’o deiatz far;
aleuiatz mi la greu pena
qe m faitz sofrir aspra e dura.⁵⁰

[Signora, se vi sembra giusto che per pietà voi lo dobbiate fare, alleviatemi la grave pena, che aspra e dura mi fate soffrire].

Il portato semantico – indiscusso nei trovatori provenzali *clus* – della rima in *-ura*, rinforza dunque l’evocazione della durezza (o dell’asperità) e al tempo stesso ne trae supporto. È probabile che questo valore fonosim-

⁴⁷ Rambertino Buvaelli (Melli): 233 ss. Cf. inoltre *ibi*: 107 ss., dove l’editore riprende e discute i dubbi sollevati da Bertoni sull’attribuzione del testo e si mostra favorevole all’attribuzione a Peire Raimon (quale Peire Raimon non è specificato).

⁴⁸ I versi appena sopra riportati sembrano un’eco piuttosto puntuale di Raimbaut d’Aurenga; passaggi ostentatamente marcabruniano-rambaldiani come questo rendono in effetti sospetta la paternità del testo di Rambertino Buvaelli; cf. infatti Raimbaut d’Aurenga, *Cars, douz e fenbz* (*BdT* 389,22), vv. 19-23: «Cars, brus e tenhz motz entrebesc! / pensius – pensanz enquier e serc / com si liman pogues roire / l’estraing roill ni l’fer tiure, / don mon escur cor esclaire»; per il testo (commentato più avanti nel corso dell’articolo), cf. Raimbaut d’Aurenga (Pattison): 65.

⁴⁹ Sulla categoria di ‘nebulosa semica’, ossia di «nébuleuse sémique», rinvio a Bec 1968: 545 e alle riflessioni di Premi 2021: *passim*.

⁵⁰ Il corsivo è mio.

bolico abbia esercitato un qualche peso sulla sensibilità dantesca, e non è forse un caso che in chiave ‘noir’ – e cioè grazie al colore tetro conferito al testo dal suono ‘ur’ – si apra la *Commedia* (*Inf.* I, vv. 4-6: «Ahi! quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura»).⁵¹ Il *tricolon* di aggettivi (*duro, aspro e forte*) ha poi permesso agli studiosi di affrontare un ulteriore parallelismo, autorizzato da Dante grazie alla dittologia di *aspro* con l’affine *chioccio* in apertura di *Inf.* XXXII, v. 1 («S’io avessi le rime aspre e chioce», ma *chioccia* è anche la voce di Pluto in *Inf.* VII, v. 2), e di inquadrare il concetto opposto – quello della *dulcedo* – per antinomia.⁵²

Elementi, tutti, che portano a scorgere in fatti formali e semantici un vero e proprio ‘campo di tensione’:⁵³ quello della durezza, o dell’*asperitas*, che Dante ha da tempo metabolizzato, superato (con la prima produzione), e a cui di nuovo sembra tornare, piú consapevolmente – mediante il recupero diretto di forme e moduli dal bacino trobadorico – nella maturità.⁵⁴

3. RIME ‘DURE’ E ALTRI RILIEVI: RAIMBAUT D’AURENGA, GUITTONE E LE PETROSE

Gli studi hanno sottolineato a piú riprese l’interposizione di Guittone nella ricezione delle forme di Arnaut e nella consegna delle stesse alla stagione petrosa di Dante.⁵⁵ L’attenzione di Dante nei confronti della poesia

⁵¹ Il corsivo è mio.

⁵² Fatto che sarà ribadito piú avanti da Dante nella canzone (*Le dolci rime d’amor ch’i’ solia*) citata all’inizio del quarto libro del *Convivio*, 9-14, dove spiega (13): «E però dice *aspra* quanto al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno; e dice *sottile* quanto a la sentenza de le parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono»; cf. Dante, *Convivio* (De Robertis–Vasoli): 539 (vol. II). Sulla questione, ma piú in particolare sull’aggettivo ‘sottile’, cf. Bruni 1991: 93-5. Sulla rima in *-orte* nei rimanti *forte* e *morte* cf. le annotazioni di Bologna 1998: 34-5.

⁵³ Sulla definizione di questa categoria rimando a Corti 1978: 22-3.

⁵⁴ La distinzione in piú ‘periodi’ della cultura provenzale di Dante risale a Santangelo 1921: 117-8 ed emerge negli studi a seguire, come ad es. in De Sal 1989: 121 ss., fino a Viel 2022: 225 ss.

⁵⁵ In particolare cf. Del Sal 1989: 129-30 e Sarteschi 1998: 40-1.

di Guittone e della poesia occitanica procede inizialmente di conserva, per assumere forme nuove nel tempo, tanto da restituire, attraverso le opere, il riflesso di un cambio di prospettiva nell'impiego dei modelli e nella loro fruizione.⁵⁶ Nella sua introduzione all'edizione delle *Rime* curata da Gianfranco Contini, Maurizio Perugi sottolineava l'importanza della distinzione – già continiana – tra due periodi del 'provenzalismo' dantesco; uno attraverso Guittone (di seconda mano) e uno, invece, diretto:

Scandito da questi punti culminativi, il complesso e talora controverso diagramma dantesco [...] è rappresentabile mediante una successione assai precisa di fasi – che è in parte una compresenza –: una fase sicilianeggiante (con successiva liquidazione dell'esperienza cortese, rappresentata dalle ballatette “floreali” e dai due “*plazers*”); una guittoniana ossia provenzaleggiante di seconda mano (dove ben tre sonetti rinterzati scandiscono il tenace esercizio retorico); una “comica”; una stilnovistica; una petrosa caratterizzata dalla riscoperta della dimensione occitanica, stavolta di prima mano; infine una morale e allegorica.⁵⁷

Le petrose rappresentano in ultima analisi, una vera e propria «*riscoperta* della dimensione occitanica»;⁵⁸ alle spalle di questa tendenza si erge chiara la figura di Guittone, con cui Dante dialetticamente si confronta.⁵⁹ Se l'aretino dà prova di conoscere la cultura trobadorica sufficientemente a fondo per sparpagliare nei suoi testi «pagliuzze d'oro» – mai troppo scontate – di sapore transalpino,⁶⁰ nelle petrose Dante pare sfidare il 'maestro' in un

⁵⁶ Cf. nello specifico De Sal 1989: 111.

⁵⁷ Perugi 1995: XI-XII. Sulla questione cf. anche *ibi*: XVI, con significativo parallelo con Petrarca: «Alle acquisizioni capitali del commento continiano appartiene infatti la distinzione tra un provenzalismo di seconda mano, in parte usufruito attraverso la maniera di Guittone, e la scoperta dell'autentico “*trobar clus*” nella persona di Arnaut (Petrarca percorrerà un cammino analogo, dallo pseudo-arnaldismo di *Razo e dreyt* a un'estesa fruizione del modello originale)».

⁵⁸ *Ibi*: XVI; il corsivo è mio.

⁵⁹ Cf. inoltre Rossi 1995: 13, n. 11: «Nemmeno allorché lo stesso Dante scoprirà il fascino dell'*asperitas* (non solo nelle rime morali dell'esilio, quanto soprattutto nelle “petrose”), sarà disposto ad ammettere i propri debiti nei confronti del magistero guittoniano». Si veda inoltre, a questo proposito, la scheda ‘*Modelli romanzi*’ curata da Marcenaro 2021: 181-3.

⁶⁰ L'espressione, riferita alla prassi di imitazione di Guittone nei confronti dei trovatori, risale a Bertoni 1919: 205.

duello che si gioca su piú livelli: su un piano formale (*l'asperitas*) da un lato, su un piano invece piú profondo e concettuale dall'altro. Sembra ormai riconosciuto, del resto, che dopo l'esperienza della lode per Beatrice, Arnaut sarebbe stato «avvicinato per la seconda volta dall'Alighieri: ma rispetto al passato il suo influsso non solo è privo di intermediazioni, ma si presenta funzionale al discorso poetico in ben altra misura». ⁶¹ Si configura cosí, anche in tal caso, un circuito fatto di ritorni e di recuperi attraverso le opere e gli stili (che si riassume nel concetto di *Aufhebung*) che numerose volte è stato applicato nell'analisi della strategia compositiva dantesca. ⁶² Specularmente, sorti simili toccano infatti alla *dulcedo* giovanile, prima elaborata in funzione anti-guittoniana, superata con le petrose e in seguito riabilitata, non a caso, nel *Paradiso*. ⁶³

Quel che è certo è che il debito di Dante nei confronti di Guittone è rilevante per valutare l'entità del rapporto di imitazione e superamento dialettico nei confronti dello stile da questi rappresentato: uno stile, voglio dire, pienamente condizionato dal riuso di tessere e stilemi tipicamente trobadorici. L'ostilità giovanile nei confronti del magistero guittoniano può esplicitarsi solo una volta recuperata con maggiore competenza – stilistica ma anche storiografica – una porzione di testi ben individuabili e rappresentativi della *traditio* occitanica. Anche in questo aspetto dà conferma di sé la continua tendenza alla «simmetria» e alla «convergenza», sottolineate da Andrea Acribo, «tra il Due e il Trecento di Dante, tra l'alfa e l'omega della sua storia». ⁶⁴ Ed è forse sotto questa luce che l'esperienza delle petrose potrà svelare anche altri modelli non dichiarati, come si tenterà di spiegare nelle note a seguire.

⁶¹ *Ibi*: 41.

⁶² Su questo punto cf. Brugnolo 2021: 276-7.

⁶³ Sull'opposizione di Dante nei confronti di Guittone nella *Vita Nova* cf. Picone 1979: 66-7. Sulla panoramica generale di questa dialettica cf. invece Acribo 2004: 233-4: «Dopo l'addio alle *dolci rime*, dopo il colpo di timone dell'esperienza petrosa [...] una vecchia esperienza può essere usufruita come elemento dell'esperienza nuova, ecco cioè che il vecchio *dolce stile* può usufruirsi al culmine della nuova esperienza della *Commedia*, e ritornare come lingua speciale – lingua della trascendenza –, e le sue rime, rimanti e altro ritornare come tecnicismi pregnanti del sacro e della sua *dulcedo* finalmente ritrovati. La sede di tale ritorno non può che essere la Terza Cantica».

⁶⁴ Acribo 2004: 234.

Mi limito a osservare che la rete delle allusioni implicite ai testi di Guittone da parte di Dante è piuttosto ampia e non circoscritta all'esperienza petrosa, che di questo rapporto conflittuale rappresenta la fase piú pacifica.⁶⁵ Nell'ambito dei testi qui presi in esame, Enrico Fenzi notò che anche l'equivalenza tra disforia, freddezza e 'petrosità' sembra colpire ancora nel segno di Guittone, che nel sonetto 78 (*De coralmente amar mai non dimagra*), con le parole in rima *s'arretra : petra*, anticipa senza dubbio *Così nel mio parlar* (2-6).⁶⁶

Un altro caso merita qui di essere discusso a sottolineare la continuità tra Guittone e il Dante della stagione aspra, e cioè la formazione *petra* > *impetrare* (che Dante, come si è accennato sopra, impiega ad esempio in *Purg.* XXXIII, vv. 67 e ss.), che porta con sé, nello specifico, la possibilità di considerare in questa chiave anche altre rilevanti tessere specifiche della lirica italiana post-guittoniana. Nel sonetto *Da piú a uno face un sollegismo* Guido Cavalcanti si scaglia infatti proprio contro Guittone, accusato di «inadeguatezza linguistica (v. 5)»,⁶⁷ ovvero di assecondare la tendenza alla durezza. Il verbo *indurare*, al v. 11, mai impiegato da Dante, risulta tuttavia affine per formazione – in tal caso deaggettivale – a certi stilemi petrosi come *impetrare*, di cui si è già detto sopra (vv. 9-11):

Per te non fu giammai una figura:
non fori' aposto il tuo argomento;
induri quanto piú dici; e pon' cura.

Il suono in *-ur-* che incornicia la terzina accompagna inoltre, con il suo valore fonosimbolico, il senso dell'oscurità che con il verbo *indurare* ('indurire' e quindi 'oscurare')⁶⁸ Cavalcanti intende trasmettere come capo d'accusa principale, cuore dell'aspra invettiva contro il *plebescere* guittoniano.

⁶⁵ Sulla questione (in partic. sulla *Vita Nova*) cf. Guittone d'Arezzo (Leonardi): LVII.

⁶⁶ Fenzi 1966: 243-4 (e 245 sulla trasformazione di questo motivo nell'opera di Dante); cf. anche Poli 2000: 107, che riconosce in «questo testo "petroso" [...] una chiara allusione alla sestina di Arnaut».

⁶⁷ Guido Cavalcanti (Inglese-Rea): 246; il testo sotto citato è ripreso da questa edizione.

⁶⁸ Cf. *GDLI*, VII: 856-7.

Se si è insistito su Guittone è perché il suo *corpus* – e l'impiego che vi si riscontra della lirica d'oltralpe – aiuta a individuare anche l'entità dell'influsso indiretto di trovatori diversi da Arnaut Daniel sull'ispirazione dantesca. In fatto di stile, tra i precedenti occitanici di Guittone occorrerà forse valorizzare Marcabru, padre dello stile *clus* e punto di riferimento del futuro *trobar car*, nonché modello di Raimbaut d'Aurenga. Alla maniera di Marcabru il poeta aretino definì infatti il proprio poetare come *duro* e *aspro* (*Altra fiata aggio già, donne, parlato*, XLIX, vv. 159-170):

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:
 non gran materia cape in picciol loco.
 Di gran cosa dir poco
 non si dice al mistero, o dice oscuro.
 E dice alcun ch'è duro
 e aspro mio trovato a saporare;
 e pote essere vero. Und'è cagione?
 Che m'abonda ragione,
 perch'eo gran canzon faccio e serro motti,
 e nulla fiata totti
 locar loco li posso; und'eo rancuro,
 ch'un picciol motto pote un gran ben fare.⁶⁹

Qui – così come, secondo intuizione di Lino Leonardi, nella canzone *Tutt'or s'eo veglio o dormo* (Egidi XI, vv. 61-66: «Scuro saccio che par lo / mio detto, ma' che parlo / a chi s'entend'ed ame: / ché lo 'ngegno mio d'ame / ch'i' me pur provi d'onne / mainera, e talento d'onne») –⁷⁰ Guittone sembra riprendere gli argomenti della *paraul'escura* di Marcabru, che in *Per savi tenc ses doptanssa* (BdT 293,37), aveva emblematicamente dichiarato di sentirsi smarrito di fronte alla complicazione retorica e semantica della propria poesia (vv. 5-6: «qu'eu meteis sui en erranza / d'esclarzir *paraula escura*»).⁷¹

Spetta invece a Luciano Rossi il merito di avere connesso il *trobar clus* dell'aretino al *trobar car* o *ric* di Raimbaut d'Aurenga («Io credo, però, che

⁶⁹ Guittone d'Arezzo (Brancato): XLIX.

⁷⁰ Guittone d'Arezzo (Leonardi): XX.

⁷¹ Sulle interpretazioni di questo passo, cf. la sintesi di Zambon 2021: 32-4.

Guittone abbia reperito l'opposizione fra un *trobar plan*, un *trobar clus*, e uno *car* innanzitutto nell'opera di Raimbaut d'Aurenga⁷². Lo studioso si era interrogato, in particolare, sull'origine degli aggettivi usati da Guittone nel *planctus* per Giacomo da Leona (*Comune perta fa comun dolore*, XLVI, vv. 17-22: «Tu, frate mio, ver(o) bon trovatore / in piana e 'n sottile rima e 'n cara / e in soavi e saggi e cari motti, / francesca lingua e proenzal labore / piú de l'artina è bene in te, che chiara / la parlasti e trovasti in modi totti»),⁷³ operando un confronto con il lessico metapoetico dei trovatori e candidando Raimbaut, dove per la prima volta le categorie di *ric* e *plan* vengono accostate nel segno della contrapposizione, a modello probabile.⁷⁴ Lo stile *car* promosso dal trovatore è quello che caratterizza in particolare la sua primissima produzione, entro cui si collocano quelli che l'editore Pattison ha chiamato «Marcabrunesque Poems», e tra cui figura – con *incipit* programmatico che incastona, per l'appunto, l'aggettivo in questione – *Car, douz e feinz* (*BdT* 389,22).⁷⁵

⁷² Rossi 1995: 13. Cf. tuttavia anche Poli 2000: 107, che suggerisce un modello danielino per gli aggettivi 'sottile', 'cara' e 'soavi', cioè *En breu brisara l temps brau* (*BdT* 29,9), vv. 26-27: «Bona doctrin'e suaus / e cors cars, soptils e francs», mentre addebita a Raimbaut d'Aurenga la rima 'piana', *A mon vers dirai chansso* (*BdT* 389,7), vv. 2-3: «ab leus motz ez ab leu so / [...] en rima vil'e plana».

⁷³ Guittone d'Arezzo (Brancato): XLVI.

⁷⁴ Si ravvisa infatti in questo trovatore una certa tendenza a deprezzare il *trobar plan*, quando infatti «Raimbaut si propone di praticare il *trobar plan*, di scrivere una *chansson leu* o di usare *leus motz* [...]» nota Zambon 2021: 58-9, «la dichiarata "facilità" si accompagna quasi sempre alla rivendicazione della raffinatezza ed eccellenza formale, indicata da aggettivi come *prim...*, *ric...*, *car...*». L'atteggiamento 'aristocratico' del trovatore nei confronti della *planitas* è descritto in Raimbaut d'Aurenga (Milone): 45. Il distacco del poeta rispetto a questa scelta stilistica emerge dalle canzoni (le uniche, tra l'altro, dove ricorra l'aggettivo *plan*) *A mon vers dirai chansso* (*BdT* 389,7), dove l'aggettivo *plan* ricorre significativamente in coppia con *vil* (vv. 1-5): «A mon vers dirai chansso / ab leus motz et ab leu so / et en aital rima vil e plana, / puois aissi son encolpatz / qan fatz avols motz als fatz» e *Pos trobars plans* (*BdT* 389,37), che occorrerà tuttavia citare estesamente (vv. 1-6): «Pos trobars plans es volguz tan, / fort m'er greu si non son sobrans, / car ben pareis qi tal[s] mot[z] fai / c'anc mais non foron dig cantan, / qe cels c'om tot jorn ditz e brai / sapcha, si s vol, outra vez dir».

⁷⁵ Cf. i primi due versi: «Cars, douz e fenhz del bederesc / m'es sos bas chanz, per cui m'aerc» e il v. 19: «Cars, bruns e tenhz motz entrebescl»; cf. Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 45.

Il debito dell'aretino nei confronti di Raimbaut, nota Luciano Rossi, non è esplicito, ma niente affatto improbabile: *Ab nou cor et ab nou talen* (BdT 389,1) è probabilmente il modello – per l'iterazione del tema del *nou*, 'nuovo' – di un sonetto della stagione morale, e cioè *Diletto e caro mio, nova valore* (son. 158) specialmente per i vv. 13-17: «Renovi en voi, renovi uso e talento, / e con novo storumto / novo canto cantare in novo amore / del novel bon signore». ⁷⁶ Inoltre è necessario ricordare, sempre sulla scorta dell'indagine di Rossi, che Guittone è a conoscenza di un testo di Peire Rogier indirizzato a Raimbaut, ossia *Seign'en Raymbaut, per vezzer* (BdT 356,7), visto che ne cita alcuni versi nella lettera XXI. ⁷⁷ L'appena menzionata canzone rambaldiana *Ab nou cor* è infine probabilmente nota a Dante, che pare echeggiarne un passaggio – quello che concerne il confronto tra il sorriso di *midons* e il riso di Dio, ai vv. 29-35 – in *Par.* XXVII (vv. 103-105). ⁷⁸

Il repertorio poetico di Raimbaut dovette esercitare un certo fascino sulla produzione lirica in Toscana, giacché risulta caratterizzato da una continua tendenza al virtuosismo e a un'oltranza rimica e lessicale che appare sicuramente maggiore rispetto alla prassi compositiva di un Arnaut Daniel, il quale tenderà anzi a razionalizzare, mediante schemi logicamente studiati (e più rigidi, come la sestina), i giochi di suono e di *aequivocatio*, approdando a una raziocinante armonia. ⁷⁹ *Lo ferm voler* risulta in questa luce emblema di una sperimentazione arrivata ormai a compimento nella strutturazione di uno schema che, pur non trovando eguali all'interno del canzoniere arnaldiano, appare ormai fisso e invariabile e dunque destinato a conservarsi così com'è. Non solo: anche il gusto per il paradossale e per la follia amorosa, e in particolare per la figura dell'*adynaton*, nei colori retorici dell'iperbole («che comprende metafore estreme, paradossi, comparazioni forzate o impossibili»), cara sia a Dante sia a Petrarca, sembra guardare in direzione di Raimbaut d'Aurenga come rappresentante maggiore. ⁸⁰

⁷⁶ Rossi 1995: 23. Per il testo cf. Guittone d'Arezzo (Egidi): 225.

⁷⁷ I vv. del testo provenzale sono i 22-28; per il riferimento puntuale, cf. ancora Rossi 1995: 18-9.

⁷⁸ Per la questione mi permetto di rinviare a Barsotti 2021 e Barsotti 2022.

⁷⁹ Roncaglia 1981: 31; Frasca 1992: 63 e D'Agostino 2009: 31.

⁸⁰ La citazione è tratta da Di Girolamo 2022: 48. Per quanto riguarda l'*adynaton*, cf.

Il fatto che Dante non menzioni mai Raimbaut non è beninteso segno di un mancato contatto con questo trovatore. Da una parte, infatti, ancora troppo poco siamo in grado di ricostruire circa la trasmissione di questi testi nella Toscana del Duecento (anche se, grazie a indagini recenti, siamo in grado di individuare almeno dei canali di preferenza);⁸¹ dall'altra, è possibile che Dante intuisse la genealogia di personalità poetiche che sostanzia, in prospettiva dialettica, la poesia di Arnaut Daniel. Dovremmo altrimenti credere, per assurdo, che i poeti provenzali menzionati da Dante siano gli unici che questi conosce, escludendo dal novero personalità illustri come, ad esempio – caso simile per il fatto di essere indiziato per uno o più possibili rimandi – Bernart de Ventadorn.⁸²

Impossibile invece, d'altra parte, tacere il nome di Arnaut: non solo in quanto esito ultimo, secondo il sistema dantesco, di un processo dialettico che avanza per affiliazioni, e dunque di un'evoluzione interna alla *traditio* occitanica che Dante è certamente in grado di cogliere; ma anche per il fatto di essere, in questa fase della carriera dantesca, il più icastico dei modelli, in grado di concentrare convergenze tematiche – ad esempio quello della *desmezura* e dell'«equazione amore-follia» (che Arnaut desume certamente dal signore d'Orange e porta ai livelli estremi) –⁸³ e puramente tecniche, in ragione della «forza che la *techne*, ossia la cura formale dell'artista, riverbera sull'ispirazione».⁸⁴

l'immagine dei fiumi che ritornano alla fonte nella sestina *Al poco giorno*, v. 31. Sulla questione cf. Ravera 2017: 92.

⁸¹ La bibliografia di riferimento è vasta e frammentaria, pertanto richiamo qui i fondamentali studi sulla questione, tra cui Resconi 2014b, Resconi 2021a, Resconi 2021b. Cf. inoltre Viel 2016 e Lachin 2016.

⁸² Sulla questione rimando a Lazzerini 1998 e Beltrami 2004.

⁸³ Sarteschi 1998: 44. Su questo punto (e sulle convergenze Dante-Cavalcanti) cf. anche Tranfaglia 2014: 590. Va ricordato che tra i trovatori Raimbaut si distingue, portando avanti una linea che connota già certe liriche di Guglielmo IX, come poeta promotore della *foudatz*; cf. Canettieri 1996: 112, n. 48. Con questa caratteristica Giraut de Borneill suggella infatti il *planb* in onore dell'amico: cf. Giraut de Borneill (Sharman): 404, *S'anc iorn agui ioi ni solatz* (*BdT* 242,65), v. 41: «Ar es morta bella foudatz».

⁸⁴ Sarteschi 1998: 44.

4. LA LIMA NEL CUORE E ALTRI CONTATTI

Alcune tessere rambaldiane emergono in *Così nel mio parlar* se messa a confronto con *Car, douz e feinç* (BdT 389,22).⁸⁵ Qui, con l'immagine del cuore corroso del v. 25, Dante sembra voler risemantizzare un'immagine rara, ossia quella dell'«uso di *lima* e *limare* per raffigurare un pensiero angoscioso», di cui Luca Serianni individuò i portati metaforici (vv. 22-26).⁸⁶

Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sí di rodermi il core a scorza a scorza,
com'io di dire altrui chi ti dà forza?⁸⁷

Se è vero che «i raffronti più significativi sono nei trovatori»,⁸⁸ bisogna pur notare che i commentatori non menzionano mai, per questo passo, un possibile influsso di Raimbaut d'Aurenga su Dante.⁸⁹ Sono i vv. 19-23 di *Car, douz e feinç* a fornire quello che è a mio avviso il riscontro più stringente all'interno della tradizione provenzale, riproponendo – tramite citazione marcabruniana – il motivo della ruggine e impiegando, per la prima volta nella tradizione lirica occitanica, il verbo (poi arnaldiano) *limar*:

Cars, bruns e tenhz motz entrebesc!
Pensius-pensanz enquier e serc

⁸⁵ I temi prelevati dalla lirica occitanica consentono di confrontare il testo in questione anche con altri trovatori, ad es. Aimeric de Peguilhan (per l'allusione alla guerra-nesso) o Peire Bremon Ricas Novas (per il motivo della «fuga dell'amante dinanzi alla donna»; cf. a questo proposito le pagine introduttive alla canzone in Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1105-6 (cit. a p. 1106); altri paralleli nel commento *ibi*: 1109, v. 10; 1113, v. 27-28; 1116, v. 48; 1121, v. 79.

⁸⁶ *Ibi*: 1111 e Serianni 2018: 286.

⁸⁷ Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1111-2.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.* vengono menzionati Aimeric de Peguilhan, *Nulhs hom non es tan fizels vas senbor* (BdT 10,38), vv. 29-32; Guiraut de Calanso, *Si tot l'aura s'es amara* (BdT 243,9), vv. 36-39 e alcuni versi di *Flamenca* (dove tuttavia *limar* significa 'digrignare i denti'). Il commento aggiunge: «E la *lima* è presente nei trovatori per indicare l'oggetto con il quale si 'raffinano', si 'tagliano' perfettamente i componimenti» (*ibid.*).

com si liman pogues roire
 l'estraing roill ni 'l fer tiure,
 don mon escur cor esclaire.

[Intreccio parole rare, difficili e scure! Pensieroso – pensando, medito e cerco come, limando, potrei consumare l'estranea ruggine e il malvagio calcare, con cui (limando) potrei rischiarare il mio cuore scuro].⁹⁰

Solo la *lima* – applicata grazie all'acuzie dell'ingegno e a uno sforzo di *mezura* raziocinante – può rimuovere la ruggine (*estraing roill*, v. 22) e le altre scorie (*tiure*, v. 22, da *tiurar*, indica la copertura calcarea)⁹¹ depositate sul cuore; e solo da un cuore ripulito, sembra voler specificare Raimbaut, potrà nascere una poesia limpida.⁹² Ma il motivo della schiaritura del cuore dalle scorie (vv. 21-23) è un omaggio alla marcabruniana *Per savi teing ses doptanza* (BdT 293,37), dove al v. 6 il poeta dichiarava di voler «esclarzir paraula escura», e alla dichiarazione finale di *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33), vv. 51-52, testo dove «no i pot hom trobar a frau / mot de roill». Il verbo *entrebescar* ai vv. 19 e 27, è infine un'eco ulteriore dei «motz entrebescatz de fraichura» (ancora una volta in *Per savi*, v. 12). Prestiti, insomma, che vengono risemantizzati da Raimbaut e riproposti al servizio di una nuova definizione del *trobar* che, spogliato delle tinte morali del predecessore, volge ora verso la raffinatezza formale e il preziosismo, aprendo la strada ad Arnaut Daniel. *Car, douz e fein*, infatti, «constituisce

⁹⁰ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 65; la traduzione è mia.

⁹¹ Cf. *DOM s. v. tiure* («tuf calcaire»).

⁹² L'operazione con cui si scaccia la malinconia è veicolata dal verbo *esclairer* e dal sinonimo *enluminer*, che mantengono lo stesso ambito semantico come referente, come si legge in una canzone anonima in lingua d'òil del XIII secolo: «Je servirai, car bien doit poinne plaire / qui cuer obscur enlumine et esclaire» [An.: R 285. IV. 35]; in questo caso *esclairer* – presente anche nel testo di Raimbaut (*esclarzir*) – assume il significato di «rendre brillant, illuminer», e in quanto tale «il exprime un sentiment de joie exaltée». Per la canzone anonima citata e il commento a questo motivo cf. Dragonetti 1979: 130-1 e 136. L'immagine della lima nel cuore viene recuperata, inoltre, da Raimon de Miraval (Top-sfield): 351, *Aissi m te amors franc* (BdT 406,3), vv. 37-40: «E mon cor port la lima / ab que mos cars motz lim, / e 'ls fatz en cara rima / quar de car loc los rim». [Nel mio cuore porto la lima con cui limo le mie parole preziose, e le dispongo in bella rima poiché le rendo roventi in un luogo impervio]; mia la traduzione.

evidentemente una tappa importante nel rapporto di relazioni fra Marcabru, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel e nell'operazione che porta alla completa valorizzazione della maniera preziosa». ⁹³ L'immagine della lima, impiegata da Dante in un contesto che descrive un amore disperato e crudele, ha dunque il potere di rievocare una delle immagini più espressive e fortunate del lavoro del poeta, ma anche di ammiccare alla tradizione letteraria che più di altre fece proprio il repertorio fabbrile, ossia quella dei trovatori del filone *car*.

Non si esauriscono qui, naturalmente, gli argomenti di allineamento tra Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel ispiratore della sestina, della petrosità dantesca e, in seguito, di quella petrarchesca. ⁹⁴ Entro il *corpus* del signore d'Orange, *Ar vei bru, escur, trebol cel* (BdT 392,5) – di attribuzione ormai quasi del tutto certa –, ⁹⁵ altro testo introdotto da una cornice invernale dalle tinte particolarmente fosche, torna a ribadire il tema della disforia rambaldiana, contraddistinta dal repertorio della durezza. La donna, è vero, non è una *pietra*, ma il poeta non si esime dal chiamarla *raca* ('zotica', v. 43: «quan me soven de la raca» [quando mi ricordo della zotica]), ⁹⁶ 'Satana' (vv. 44-45: «que non aus parlar neis dels perjurs / de lieis, quan me membra 'l satams» [non oso nemmeno parlare degli spergiuri su di lei, giacché mi sembra satana]), e 'indemoniata' (come si legge nella *tornada*, dove l'aggettivo diviene un vero e proprio *senbal*, vv. 58-60: «Mos vers, qu'enaici s'estaca, / volgra que 'm fos portaz segurs / a Demoniad'e que 'l fos grams» [vorrei che il mio *vers*, che così si trattiene, fosse portato sano e salvo all'Indemoniata e che le fosse doloroso]). ⁹⁷ L'*incipit* verrà ri-

⁹³ Canettieri 1996: 190.

⁹⁴ Sull'asse che collega le due corone attraverso la linea arnaldiana cf. *ibi*: 358-9. Sulle convergenze tra le petrose dantesche e il *Canzoniere* di Petrarca cf. Bologna 2003: 412-8.

⁹⁵ **CE** assegnano il testo a Raimbaut de Vaqueiras, **C^{ind}N²R** a Raimbaut d'Aurenga, ma gli editori dei due trovatori sono d'accordo nell'assegnare il testo al signore d'Orange; sulla questione si rinvia a Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 36, Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 43 e infine Paterson 1975: 156 e Perugi 1985: 282-3.

⁹⁶ Cf. Di Girolamo 2022: 53: «'la raca': 'rosse' [disusato oggi in fr.], *PD*, s. v. cioè 'donna di carattere litigioso e violento'».

⁹⁷ Per il testo cf. Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 100. Di Girolamo 2022: 53, nota

preso, con quasi esplicita citazione, da Arnaut Daniel con *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoacs* (BdT 29,4),⁹⁸ con mantenimento dell'*enumeratio* e dell'*incipit* in 'er' / 'ara' e rovesciamento del colore fosco in un coloratissimo *Natureingang*, e sarà oggetto di imitazione da parte di Petrarca, che mostra di appropriarsi del modello occitanico su più livelli nella canzone 29 (*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*).⁹⁹

Altri punti di contatto, sebbene meno puntuali, possono essere messi in luce tra Raimbaut e il dittico *Al poco giorno e Io son venuto*,¹⁰⁰ tra questi, la dimensione atemporale, impiegata in funzione iperbolica, con cui viene espressa l'assolutezza (dell'amore, gioioso o sofferente che sia, o della poesia stessa): in *Ar vei bru* con rimando a Caino e Abele (vv. 37-39: «Quar anc Caïm, qu'acis Abel, / no saup de tracion un ou / contra leis...») [Quando Caino uccise Abele, / di tradimento non sapeva un fico / al suo confronto], in *Er [se] sebro ill foill del fraisse* (BdT 389,15), ad Adamo (vv. 49-53: «Ja trobare no s'[es]laisse, / qu'anc, pos Adams manget del pom, / no valc, si tot quecs s'enbroia, / lo seus trobars una raba / ves lo meu que m'a ereubut» [Mai nessun trovatore si misuri con me perché mai, da che Adamo mangiò la mela, valse, per quanto ciascuno si lodi, una rapa il suo poetare rispetto al mio che mi ha reso felice]).¹⁰¹ Alla dimensione atemporale ricorre, con simile richiamo aneddotico all'Antico Testamento, anche Arnaut Daniel nella sestina *Lo ferm voler* (BdT 29,14, vv. 25-26 «Pois flori la seca verga / ni d'en Adam mogron nebot ni oncle...»), mentre in

come come l'originalità iperbolica di Raimbaut spicchi a fronte del fatto che «nel Medioevo qualsiasi riferimento al diavolo è sempre introdotto, come testimoniano gli stessi trovatori, con la dovuta cautela, mentre qui indemoniata (per metafora, forse per iperbole) è addirittura *midons*».

⁹⁸ Arnaut Daniel (Eusebi): 116.

⁹⁹ E cioè: «metro, progressione del discorso, immagini, lessico, gusto coloristico»; sulla questione cf. Ravera 2017: 33-4 (cit. a p. 34).

¹⁰⁰ Il confronto che viene proposto dovrà tener conto, naturalmente, dei massicci punti di contatto (ma anche delle discrepanze) tra la sestina dantesca e quella arnaldiana; si veda a questo proposito la dettagliata analisi di Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1079-81.

¹⁰¹ Raimbaut d'Aurenga (Milone 2004): 77 ss.; sui versi in questione mi permetto di rinviare anche a Barsotti 2019: 45-8. L'espressione è commentata inoltre da Di Girolamo 2022: 50.

Dante l'eterna immanenza viene espressa tramite la semplice constatazione di portare il tormento d'amore calcificato, 'inunghiato' nel cuore (*Al poco giorno*, vv. 4-5: «'l mio disio però non cangia il verde, / si è barbato ne la dura petra»; *Io son venuto*, vv. 50-52: «però Amor di cor non la mi tragge; / per ch'io son fermo di portarla sempre / ch'io sarò in vita, s'io vivesse sempre»).

L'immagine del cuore oscurato dovrà avere colpito il giovane Dante anche per il fatto di procedere in parallelo con un altro motivo che reca il marchio di Raimbaut-Arnaut. Maurizio Perugi osserva infatti come il riferimento, in *Ar vei bru, escur, trebol cel* (*BdT* 392,5), a dei «libres / de fag d'amor» (vv. 12-13), possa essere ricondotto alla poetica dell'oscurità (si riporta l'intera *cobla*, vv. 10-18):¹⁰²

Mas aura ni plueja ni gel
no m tengran plus que l gen temps noi
s'auzes desplejar mos libres
de fag d'amor ab digz escurs;
so don plus Temers m'es jaca
qu'Ira m fes dir midons e clams;
que mais d'amor don m'estaca
no chantari'ab nulhs agurs
tro plais vengues entre nos ams.

[Ma il vento, la pioggia e il ghiaccio non mi tratterrebbero più della bella stagione primaverile, se osassi aprire i miei libri di fatti d'amore scritti in uno stile oscuro; rispetto a ciò Timore mi fa da scudo (*jaca*: giacca di maglia), sebbene la disperazione mi facesse parlare della mia signora e lamentarmi; non dovrei mai cantare d'amore, al quale ella mi lega, in alcun modo, fino a che non sia stato raggiunto un accordo tra noi due].¹⁰³

Trovo dunque sensato accogliere l'intuizione di Perugi, il quale propone di identificare nell'immagine dei «libres / de fag d'amor ab ditz escurs» un riferimento alla dimensione dell'*intus*. Lo studioso discute nel suo saggio la lezione del canzoniere **R**, che darebbe un testo simile a «s'auzes despleiar, mos libres / de ditz d'amor, ab digz escurs / so don plus temers

¹⁰² Perugi 2018: 13.

¹⁰³ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 101; la traduzione è mia.

m'essaca»,¹⁰⁴ tradotto: «se il mio libro di detti d'amore potesse descrivere con le sue parole coperte di ruggine tutto ciò da cui la paura mi respinge violentemente».¹⁰⁵ La ruggine (accolta come elemento della copertura delle parole nella traduzione) non fa tuttavia comparsa in *Ar vei bru* e occorrerà dunque prestare cautela nei confronti dell'interpretazione proposta; resta che, come lo stesso Perugi riconosce, anche qui è ovviamente Marcabru il precedente di Raimbaut (*Per savi ·l tenc ses doptansa*, *BdT* 293,37, vv. 5-6: «qu'eu meteis sui en erranza / d'esclarzir paraula escura»):¹⁰⁶ il riferimento all'oscurità consente inoltre di stabilire un legame con altri prodotti del *trobar clus*, tra cui figura senz'altro la canzone religiosa, *unicum* di **C**, *Lo foills e ·l flors e ·l frugz madurs* (*BdT* 323,19) di Peire d'Alvernhe (vv. 31-33): «E sembra m ben els ditz escurs / et en razos / de dir ses motz romputz» [E mi par bene nei detti oscuri e nelle questioni di tenzoni poetare senza argomenti spezzettati], cui *Ar vei bru* può essere accostata anche per la comune presenza della rima in *-urs*.¹⁰⁷ In altre parole, con il ricorso all'immagine del 'libro interiore' Raimbaut sta compiendo un'operazione del tutto simile a quando, in *Car*, *douz e feinz*, si riferisce al proprio cuore ricoperto di ruggine, da rimuovere per poter raggiungere un'espressione poetica più limpida.¹⁰⁸

A conferma di questa ipotesi, varrà forse la pena di accennare sinteticamente all'importanza dello spazio interiore – e delle sue interconnessioni con la poesia – nella produzione lirica di Raimbaut d'Aurenga, che tra i trovatori spicca per l'utilizzo di espedienti lessicali e figurati atti ad esprimere la dimensione dell'*intus*, forse anche per merito delle sue cono-

¹⁰⁴ Il passo divide i mss.: a) s'auzes despleyar mos libres / de fag (dir **E**) d'amor ab digz escurs **CE** s'auzes despleiar mos libres / de ditz d'amors ab ditz escurs **R**; b) s'auzes desplegar mos libres / que son d'amor ab diz escurs **NN**²; cf. Perugi 2018: 13.

¹⁰⁵ Perugi 2018: 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*: «Impiegata in funzione esordiale, l'immagine risale alle origini stesse del *trobar clus*, con Cercamon 1c,36 «s'es qi be ·l chant ni be ·desplei»; Marcabru 34, 45-46 «e sias del vers despleyans / a n Cabreira, que lo remir»; Id. 37, 1-6: che sfida l'ascoltatore a ben decifrare il senso che ogni parola assume nel quadro dell'argomentazione («cho que chascus motz declina, / si com la razos despleia»).

¹⁰⁷ Sul confronto con Peire cf. *ibi*: 15 ss.; per il testo cf. Peire d'Alvernhe (Del Monte): 52 ss.

¹⁰⁸ Sul motivo della ruggine nei trovatori rimando a Mocan 2014: 1160-3.

scenze di ambito medico derivate dai contatti tra l'Occitania e la scuola salernitana.¹⁰⁹ Nella sua poesia è difatti possibile osservare, tra le istanze in gioco, un rapporto talora oppositivo (nell'idea che quanto viene mostrato fuori sia solo una vana apparenza e un vago riflesso di ciò che si muove dentro), talaltra di corrispondenza bilaterale (a una data emozione corrisponde un dato tipo di espressione poetica). Il suo *corpus* rappresenta inoltre un caso di studio particolarmente interessante per il protagonismo degli organi interni, richiamati per indicare la realtà emotiva-intellettuale responsabile dell'innamoramento.¹¹⁰ Se dunque il testo è, come è stato

¹⁰⁹ Su questo punto cf. Fabiani 2014: 255.

¹¹⁰ Oltre all'onnipresente *cor* nei suoi testi compaiono infatti lemmi piuttosto rari quali *cervel* e *test/testa*, sui quali richiama l'attenzione Fabiani 2014: 248 e ss. In *Ara m so del tot conquis* (BdT 389,3), vv. 36-39, Raimbaut ammette ad esempio che amore è un pungolo nel cervello, indicando con questo organo – associato al cuore – la dimensione dell'interiorità «Mon cor ai eu tan isnel / que a penas m'en sofris, / c'amors me pueg'el cervel / si que cor ai que lei dia / a totz...» [Tale è l'impeto del mio cuore che a fatica mi trattengo, perché amore mi monta al cervello e allora voglio parlare di lei a tutti]. Ed è sempre sulla scia di Raimbaut d'Aurenga che Arnaut Daniel potrà indicare, come correlativo dell'interiorità, un organo ben più peregrino come il midollo (*meola*), in *Autet e bas entre 's prims fuoills* (BdT 29,5), vv. 19-22: «Merces, Amors, qu'aras m'acuelhs! / Tart mi fo, mas en grat m'o prenc, / quar, si m'art dins la meola / lo fuecs, non vuelh que s'escanta». [Pietà, Amore, che ora mi accogli! Mi è arrivato tardi, ma lo accetto comunque volentieri, perché, se tanto mi brucia il fuoco nelle midolla, non voglio che si estingua]; sulla questione cf. anche Kuzmenko 2005. Sono inoltre degni di attenzione i *loci* in cui il poeta esplicita l'opposizione tra la vana apparenza dell'esteriorità (*for/fora*) – ossia del corpo che resiste alla manifestazione del sentimento – e la verità di ciò che accade nello spazio dell'interiorità (*inz/dinz*), invisibile agli sguardi altrui: cf. *En aital rimeta prima* (BdT 389,26), vv. 25-26: «Si que 'l cor m'art, mas no 'm rima / ren de foras, mas dinz rim» [Sicché il cuore mi arde, ma non mi brucia niente di fuori: brucio dentro] e *Amors, cum er, que farai?* (BdT 389,8), vv. 50-56: «E si eu fauc semblan gai / ni 'm depen h coindes e vans, / si tot m'ai bos ermitans / estat et en quar ploros: / e bos hom religios / serai totz per gen celiva / totz temps, si 'l cor no m'en trai» [E così sono in apparenza gaio e mi mostro gentile e vano, anche se sono stato un perfetto eremita e per giunta in lacrime: e perfetto religioso sarò senza esitare, per chi sa tenere il segreto, sempre, se non me lo impedisce il cuore]. In altri testi ancora tra le due istanze (*dinz* e *fora*) si instaura invece una corrispondenza bilaterale: l'esempio più esaustivo di tale meccanismo si ha in *Assatz m'es bel* (BdT 389,17), dove – seppure, probabilmente, attraverso il filtro dell'ironia – il poeta dice di seguire il suo cuore e di mostrare fuori i suoi contenuti, vv. 9-11: «e sec mon cor / e n mostri for / tot aisso don ilh m'es cossens»; cf. Raimbaut d'Aurenga (Barsotti): 98-9.

detto, di Raimbaut (e se l'interpretazione è valida), non va escluso che in questo stesso trovatore, come proposto da Perugi, si possa identificare il canale di diffusione di un motivo che ispirerà a Dante l'immagine del 'libro della memoria' nell'esordio della *Vita Nova* (I) («In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*»):¹¹¹ quell'immagine, cioè, che promuove l'immagine del libro a «principio e base della conoscenza», e che, associata al concetto di memoria, restituisce l'idea di un registro delle «esperienze della vita, che sono gli elementi costitutivi di quella conoscenza e di quel processo».¹¹²

5. QUESTIONI RIMICHE

La categoria di *asperitas* non basta da sé sola a descrivere il legame che intercorre tra il Raimbaut d'Aurenga imitatore di Marcabru e *Io son venuto al punto de la rota*, a meno che il confronto non venga esteso a fatti di tipo rimico; l'editore Pattison notò infatti: «Of all the self-imposed obstacles in which Raimbaut indulges none is more striking and important than rare rhyme».¹¹³ Nella rima Dante concentra la nota dell'*asperitas* che caratterizza il ciclo delle petrose: è qui, infatti, che viene demarcata la svolta rispetto alla produzione poetica precedente, sia grazie a giochi di iterazione e permutazione (che risentono del modello più artificioso mai raggiunto dai trovatori, cioè la sestina), sia per mezzo del valore fonosimbolico di alcune terminazioni rare, con una «serie di vocaboli faro, connotatori e delimitatori di fondamentali campi semantici» che possono essere messi a confronto con alcuni esiti rimici della tradizione precedente.¹¹⁴ È su questo

¹¹¹ Perugi 2018: 15. Per il testo cf. Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2015): 77. Sul libro come simbolo in Dante cf. Curtius 2022: 457-65 e Fenzi 2017b.

¹¹² Cf. *ibid.*; sul punto in questione anche Bologna 1998: 25.

¹¹³ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 50. L'editore americano proseguiva osservando: «It is certainly an outstanding characteristic of *trobar ric* and was equally prominent in the early *trobar clus*. Raimbaut, however, does not employ it in nearly as many of his works as one would think after a casual reading. His tendency is to use it only in those works where a very high artistic effect is sought. It is especially evident in poems imitating the style of Marcabru».

¹¹⁴ Bologna 1998: 33.

stesso terreno che si compie, come osserva Enrico Fenzi, il programma di imitare e stravolgere dall'interno la poesia provenzale; qui Dante infatti «strappa il tema naturale dalle sue limitate e canoniche funzioni, e ne fa la condizione di verità nella quale è immerso e con la quale deve ingaggiare il drammatico confronto che è sostanza morale e intellettuale della canzone tutt'intera», portando avanti una sfida che «muove da un aperto e chiaro atto di riconoscimento ch'è insieme omaggio agli "antiquiores doctores" e una dichiarazione di guerra».¹¹⁵

Non sembra essere tuttavia la menzionata canzone *Car, douz e feinz* – a giudicare dai commenti a *Io son venuto al punto de la rota* – il modello stilistico più vicino a Dante. Claudio Giunta fa anzi notare che, per la presenza del dettagliato *incipit* invernale e dei suoni ruvidi in *-r-* (che sembrano essere associati, anche altrove, all'«anti-*Natureingang*»)¹¹⁶ il termine di confronto più appropriato si identifica nella misteriosa e affascinante *Er resplan la flors enversa* (*BdT* 389,16),¹¹⁷ di cui cito i versi di apertura:

Er resplan la flors enversa
 pels trencans rancs e pels tertres:
 cals flors? Neus gels e conglapis
 que cotz e destrenh e trenca,
 don vei mortz quils critz e siscles
 pel fueils pels rams e pels giscles,
 mas mi ten vert e jauzen jois
 er can vei secs los dolens crois.

¹¹⁵ Fenzi 2017a: 454-5; più in generale, sul rapporto con ben precisi modelli provenzali, cf. *ibi*: 450 ss.

¹¹⁶ Dante, *Rime* (Giunta): 463, riporta l'esempio di *Al prim pres dels breus iorns braus* di Aimeric de Belenoi (*BdT* 9,5). L'affinità tra il *trobar car* e l'atmosfera invernale è stata notata anche da Canettieri 1996: 189, il quale osserva che «lo stile prezioso è scuro come l'inverno, lo stile piano è chiaro come la bella stagione». Sempre a proposito del «valore invernale» dei nessi in *-r-* in *Er resplan*, cf. anche Cefruga-Verlato 2021: 37. Viel 2022: 213, nota che il «recupero dell'*anti-topos* lirico dell'esodio invernale» è «programmaticamente evitato nella tradizione italiana» ed è quindi spia evidente di un'allusione al *trobar clus* di stampo marcabruniano.

¹¹⁷ *Ibid.* Per il testo cf. Raimbaut d'Aurenga (Milone 1998): 63-71.

[Ora splende il fiore inverso su rocce taglienti e monti. Che fiore? Neve, gelo e ghiaccio che brucia, tortura e taglia: morti trilli, gridi e fischi vedo su frasche, rami e verghe; ma mi tien verde e gaio gioia ora che vedo rinsecchiti i vili].¹¹⁸

Nella canzone – caratterizzata da una certa oltranza espressiva che si impernia sul rovesciamento di cui è simbolo la *flors enversa* –¹¹⁹ si distinguono parole-rima dai suoni marcatamente aspri, la cui funzione di «perni nello sviluppo del ragionamento poetico» riflette un uso tipicamente rambaldiano del rimante, anticipando la sestina.¹²⁰ Ma l'*asperitas* delle rime – da confrontare ancora con la petrosa *Io son venuto: corca, inforca, arco, ombra, disgombra, carco, pietra*, caratterizzate dalle «uscite in *r* + altra consonante» – non è riflessa, entro il *corpus* poetico di Raimbaut, solo ed esclusivamente dal testo appena menzionato.¹²¹ All'interno di *Er resplan*, infatti, il timbro rimico in *-ro/-or-* (che nella petrosa di riferimento sembra essere prevalente) trova rappresentanza solo nella parola-rima *croi*, mentre un altro *incipit* del nostro trovatore sembra seguire *Er resplan* per l'insieme dei referenti e dei valori fonosimbolici del lessico impiegato. Trattasi della già menzionata *Er [se] sebro ill foill del fraisse* (*BdT* 389,15), canzone corredata a sua volta di introduzione invernale (vv. 1-8):¹²²

¹¹⁸ *Ibi*: 63; cito dalla traduzione in versi di Zambon 2021: 349 (senza tuttavia riprodurre graficamente gli a capo).

¹¹⁹ Secondo Stanesco 1997: 252, il dispositivo della *flors enversa* rovescerebbe il senso complessivo del testo e del *joi* d'amore ivi espresso in un generale *adynaton*. Tale è già l'opinione di Bauer 1992: 92-3, che individua nella *flors enversa* la chiave logica, in senso figurale, con cui leggere il componimento; sui dispositivi dell'*oxymoron* nel testo in questione si veda anche Renzi 1976.

¹²⁰ Zambon 2021: 346; ma lo stesso si può dire, ad esempio, di *Assaz m'es bel* (*BdT* 389,17), ma anche dei concetti chiave, ribaditi con lemmi della stessa radice, di *Ab nou cor et ab nou talen* (*BdT* 389,1).

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Canzone che, si noti qui di passaggio, è menzionata anche in Dante, *Rime* (Giunta): 47 (commento a *Io son venuto*) quale parallelo per il motivo del silenzio degli uccelli nella stagione rigida. Anche quest'immagine fa emergere la possibilità di accostare nuovamente Dante, Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga, giacché un altro esempio si trova in *L'aur'amara* (*BdT* 29,13), vv. 5-8: «e ls lets / becs / dels auzels ramencs / ten balbs e mutz»; altri riferimenti (come ad es. Cercamon) in Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1071, *ad loc.*

Er [se] sebro ill foill del fraisse
 e [il] ram s'entressenha[n] el som,
 que per la rusca no i poia
 la dolz'umors de la saba,
 e ill auçel son de cisclar mut
 pel freit que par que ls destrenga:
 mas ges per aisso no m remut
 que l cor no m traia fait de drut.

[Ora si staccano le foglie dal frassino e si scorgono i rami sulla cima, perché per la corteccia non sale il dolce umore della linfa, e gli uccelli hanno smesso di fischiare per il freddo che sembra stringerli: ma non per questo rinuncio alla mia natura di amante].¹²³

Nello spettro dei testi maggiormente rappresentativi del *trobar clus*, *Er resplan* spicca certo come possibile ‘canzone orientante’ per l’ispirazione dantesca anche per una serie di elementi che non si ripropongono invece in *Lo ferm voler*, come il fatto di inserire nella trama lirica termini tecnici e scientifici in forma di *hapax* e preziosismi.¹²⁴

La predilezione di Dante per il virtuosismo rimico orienta tuttavia ancora verso *Car, douz e feinç*. Così come in *Al poco giorno* la presenza di rime equivoche consente, grazie alla ripetizione dei rimanti al penultimo e all’ultimo verso di ogni stanza, di avere effetti virtuosistici dati dall’insistenza su determinati suoni (si veda anche la rima derivativa *turba* : *sturba*),¹²⁵ qualcosa di simile può esser detto anche di *Car, douz e feinç*, dove le *coblas* sono incorniciate dall’iterazione della stessa parola-rima ma con diversa desinenza. Da questo punto di vista, il canzoniere rambaldiano è

¹²³ Raimbaut d’Aurenga (Milone 2004): 77 ss.

¹²⁴ Si pensi, in *Er resplan*, al controverso *conglapis* (v. 3) e all’accumulazione di verbi come *cotç*, *destrenh* e *trenca* (v. 4) o di elementi del paesaggio come *quils*, *critç* e *siscles* (v. 5); in *Al poco giorno* a *pianeto* (v. 7), *arco* (v. 8) o *emisperio* (v. 19). Il lessico tecnico di ambito astronomico caratterizza tutto il testo di *Io son venuto*, a proposito del quale i commenti mettono in luce l’affinità con *incipit* trobadorici come Guilhem de Cabestanh, *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* (BdT 213,3), Gavaudan, *A la plus longa nuech de l'an* (BdT 174,1) e Azalais de Porcairagues, *Ar em al freit tems vengut* (BdT 43,1); cf. Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1067 e 1083, e bibliografia ivi citata.

¹²⁵ *Ibi*: 1065.

una vera e propria miniera di sperimentazione rimica per gli innumerevoli esempi di testi a *rims derivati*, come *En aital rimeta prima* (BdT 389,26), e parole-rima, come *Car vei que clars* (BdT 389,38), *Assaz m'es bel* (BdT 389,17) e *Aissi mou* (BdT 389,3). La presenza di rime derivative, anche interne, è senz'altro uno dei tratti distintivi di *Car, douz e feinz*, dove il gioco di retrogradazione interna a ogni stanza (data dall'iterazione di lemmi con la medesima radice) prefigura già un vero e proprio 'effetto sestina' (vv. 1-9):¹²⁶

Cars, douz e fenz del bederesc
 m'es sos bas chanz, per cui m'aerc;
 c'ab joi s'esper vii e noire
 el tems que lh grill pres del siure
 chantan el mur jos lo caire;
 que s compassa e s'escaira
 sa vos, qu'a plus leu de siura
 e ja uns non s'i aderga
 mas grils e la bederesca.

Quel che è certo è che il *trobar car* di Raimbaut d'Aurenga risulta congeniale a Dante per il fatto di poter essere associato alle ambientazioni fosche che caratterizzano sia le petrose sia l'*Inferno*.¹²⁷ Se è vero che al nome di Raimbaut si associa quello di Marcabru, grande rappresentante del motivo dell'*incipit* invernale,¹²⁸ anche la presenza di Peire d'Alvernhe nel retroscena dell'esperienza petrosa risulta incisiva grazie a componimenti come *Dejosta ls breus temps e ls lonc sers* (BdT 323,15) con cui l'alverniate inaugura infatti un nuovo modo di comporre che approderà sino alle petrose.¹²⁹

¹²⁶ Effetto prodotto, secondo Roncaglia 1981: 19, anche da *Car vei que clars* (BdT 389,38), dove le parole-rima presentano un'alternanza che «rappresenta già, embrionalmente, il principio della *retrogradatio cruciata*».

¹²⁷ Canettieri 1996: 189.

¹²⁸ Si pensi a *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33), ma anche a *Al prim comenz de l'invernaill* (BdT 293,4), *[Co]ntra [l'i]vern que s'e[n]ansa* (BdT 293,14), *Per l'aura freda que guida* (BdT 293,36) e *Pus la fuelha revirola* (BdT 293,38).

¹²⁹ Canettieri 1996: 194. Su Peire d'Alvernhe nelle petrose cf. Viel 2022: 215-6. Ascrivibile al repertorio dello pseudo-alverniate (e sulla cui paternità fa il punto Beltrami 2020: 683-4) è poi *Abans que · blanc puoi sion vert* (BdT 323,1), con cui la sestina dantesca

I punti di contatto tra *Io son venuto* e *Er resplan* risultano senz'altro di notevole interesse, e non solo nella misura in cui quest'ultima canzone si candida a modello piú vicino, tra i testi conservati, alla sestina di Arnaut.¹³⁰ Si può invece legittimamente parlare di modello metrico 'indiretto', o di modello 'occultato'; la sua presenza tuttavia nei materiali di circolazione toscana non va trascurata, ed è legittimo credere che il testo sia tra le carte provenzali di Guittone non solo per il motivo dell'anti-*topos* primaverile di *Ora che la freddore*,¹³¹ ma anche per il prestito di alcuni stilemi di gusto

rivela, come dimostra Vatteroni 1991: 169-70, dei punti di contatto (ad es. per il motivo del 'pascere l'erba', in *Al poco giorno* ai vv. 34-35, nel testo provenzale ai vv. 36-38 e per le note coloristiche del bianco e del verde, in *Al poco giorno* ai vv. 2 e 10-11, in *incipit* nel testo provenzale). Vatteroni (*ibid.*: 171 ss.) osserva una buona affinità tra la sestina dantesca e una canzone di Gaucelm Faidit che risulta condizionata da stilemi del filone *car*, e cioè l'*unicum* di **T** *Ar es lo mont[ç] vermellitç e vertç*, che «rientra in un gruppetto di testi per Raimon d'Agout in parte caratterizzati dall'impiego di *rimas caras*, forse per influenza di Raimbaut d'Aurenga» (*ibid.*: 171). Cf. anche Paterson 1975: 87 («*Dejosta 'ls breus iorns'* may mark the beginning of a new eloquence anticipating Dante himself») e Canettieri 1993: 25-6 («l'inizio del nuovo modo di comporre [...] che giungerà fino alle rime petrose di Dante Alighieri, nella cui "sestina" il debito e il riconoscimento della priorità cronologica e qualitativa del componimento si farà palese con la citazione incipitaria *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*). In Dante, *Rime* (Giunta): 480 si menzionano, insieme al caso dell'alverniate, Gavaudan, *A la plus longa* (*BdT* 174,1), vv. 1-2, e Berenguer de Palol, *Mais ai de talan* (*BdT* 47,8), v. 6; cf. inoltre Dante, *Rime* (Grimaldi-Pirovano 2019): 1084 (v. 3 di *Al poco giorno*).

¹³⁰ Per il fatto di alternare le stesse otto parole-rima all'interno di ogni *cobla* (con variazioni di natura morfologica); sulla questione cf. Canettieri 1996: 56, 62 e 187 ss. e Roncaglia 1981: 29.

¹³¹ Qui si ritrova infatti un abbozzo di cornice invernale tramite il cursorio cenno al concetto di freddo; la presentazione di una situazione di contrasto tra contesto stagionale e sentimento – e, dunque, la sopravvivenza del canto in condizioni esterne sfavorevoli – richiama anche qui alla mente un *topos* già trobadorico e costituisce un preludio importante per l'orchestrazione atmosferica del «desio» dantesco, che a sua volta «non cangia il verde» (*Al poco giorno*, vv. 4-5). Si riportano i versi di apertura del testo (XVIII, vv. 1-10): «Ora che la freddore / desperde onne vil gente, / e che falla e desmente / gioia, canto ed amore, / ho di cantar voglienza / per mantener piacenza / tutto che perta e danno / e travaglio ed affanno / vegname d'onne parte; / ma per forza sen parte» e i vv. 11-20, dove viene sviluppato il motivo del 'contrario' (alla base dello sviluppo logico, ad esempio, della rambaldiana *flors enversa*), che consente di descrivere in senso contrastivo (rispetto alla stagione) il sentimento che muove il canto: «Quand'omo ha 'n suo piacere

provenzale in posizione rimica (come, tra i tanti, l'aggettivo 'croia' che trova riflesso nel prov. *croi*).¹³²

Sempre gravitando intorno ai raffronti rimici, l'effetto della durezza e della concretezza è poi accresciuto, nota bene Andrea AFRIBO, dal netto prevalere dei bisillabi in posizione rimica, caratteristica che vale alle petrose la qualifica di «punto di non ritorno»,¹³³ preparando il terreno al Dante trecentesco e poi a Petrarca.¹³⁴ La rima bisillaba, infatti, non solo significa ritmo piú vibrante, piú nervoso, ma ha ricadute di tipo semantico giacché impone, di regola, la riduzione dei concetti astratti in punta di verso e la concentrazione, in questo luogo assai esposto, di immagini concrete veicolate per lo piú da verbi d'azione.¹³⁵

Al di là della potenza evocatrice del bisillabo – sono bisillabe molte delle parole-rima della sestina arnaldiana e sono bisillabi molti rimanti del repertorio *clus* della generazione di mezzo –, all'interno di *Così nel mio parlar* una sequenza di rime in *-uca* colpisce per la durezza dei suoni e la materialità scabra dei concetti (ancora una volta 'azioni') veicolati dai rimanti. Cito per esteso i vv. 27-39:

Ché piú mi triema il cor qualora io penso
di lei in parte ov'altri li occhi induca,
per tema non traluca

/ tempo, stagione e loco, / mester faceli poco / isforzarse a valere; / ma mester falli allora / che nel contrar dimora / per mantenersi a bene; / e cento tanti tene / pregio no-chier, ch'a torto / vento acquista bon porto»; cf. Guittone d'Arezzo (Egidi): 39.

¹³² In Guittone l'agg. 'croia' compare in dittologia con 'villana' e spesso riferito a 'gente' (IX, vv. 3, 6, 7, in rima con *noia* e *gioia*; XV, vv. 143-144: «è remesso e a croia / gente e fello paiese»; IX, v. 7: «e ch'entra gente croia»); cf. inoltre Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 158-161: «Per quant'aggio di gioia / tant'aggio mala noia: / la mia vita è croia / senza voi vedendo». Altre occorrenze si hanno nel guittoniano Meo Abbracciavacca, *Vacche né tora pió neente bado* (*Poeti del Duecento* [Contini]: 345 [vol. I]), v. 14: «e di quell'ho che vol mia vita croia» e nelle *Laude cortonesi*, *Oimè lasso e freddo* (Banfi *et alii* 1981-1985: 240-5), vv. 11-12: «prego, cor mio, la mia vita croia / piú non seguisse»; cf. su questo punto Mancini 1988: 10.

¹³³ Sull'argomento (con considerazioni piú ampie sulla natura accentuale del verso) cf. ancora AFRIBO 2004: 227-9.

¹³⁴ *Ib.*: 228.

¹³⁵ *Ib.*: 228-9.

lo mio penser di fuor sí che si scopra,
 ch'io non fo de la morte, che ogni senso
 co li denti d'Amor già mi manduca;
 ciò è che 'l pensier bruca
 la lor vertú sí che n'allenta l'opra.
 E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
 con quella spada ond'elli ancise Dido,
 Amore, a cui io grido
 merzé chiamando, e umilmente il priego;
 ed el d'ogni merzé par messo al niego.

La rima in *-uca* di *Cosí nel mio parlar* richiama a tutti gli effetti i suoni, non esattamente comuni, in *-uc* e *-ucs* che si ritrovano in certi prodotti della lirica trobadorica.¹³⁶ Ora, tale rima – già in precedenza accostata agli esiti danteschi da Roncaglia e Canettieri, che la confrontano tuttavia non con *-uca* di *Cosí nel mio parlar*, ma con *-uco* di *Inf. XXXII* –¹³⁷ è nella tradizione lirica provenzale coniazione di Marcabru,¹³⁸ che la impiega in *Al departir del brau tempier* (*BdT* 293,3); seguirà subito Raimbaut d'Aurenga, che ne fa uso in ben due testi, e cioè *Anz que l'aura bruna s cal* (*BdT* 389,9) e *Ar non sui jes mals et astrucs* (*BdT* 389,14).¹³⁹ Quest'ultimo testo genera a sua volta il *senhal* astrologico reimpiegato da Arnaut Daniel in *Amors e iois e liocs e tems* (*BdT* 29,1), nella cui prima *cobla* l'autore si auto-rinomina *Astrucs* (vv. 1-8).¹⁴⁰

¹³⁶ Su questa terminazione cf. Santini 2011: 676-7 e Barachini-Viel 2016: 37-48.

¹³⁷ Marcabru (Roncaglia 1953): 9 e Canettieri 1996: 244. Occorre inoltre tener presente che la rima in *-uco* è presente anche in Guittone, *Tutt'or, s'eo veglio o dormo* (XI, vv. 13-19); cf. Guittone d'Arezzo (Egidi): 24.

¹³⁸ Beltrami-Vatteroni 1994: 272-3.

¹³⁹ Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 209 e 187. La prima canzone menzionata è apocrifia e *unicum* di *a*: Pattison (*ibi*: 33-34), seguendo le precedenti argomentazioni in Raimbaut d'Aurenga (Appel): 11 e 12 (n.), e Chabaneau 1885: 376, n. 1, nega la paternità rambaldiana, notando le affinità tra il testo in questione e il *gamberlay* di Raimbaut de Vaqueiras. La questione è riassunta da Gambino 2001: 379, mentre Harvey 2003: 407-17, smentisce i dubbi sulla paternità del testo a Raimbaut d'Aurenga.

¹⁴⁰ Cf. *Ar non sui jes mals et astrucs* (*BdT* 389,14), vv. 1-6: «Ar non sui jes mals et astrucs, / anz sui ben malastrucs de dreg; / e puois malastres m'a eleg / farai vers malastruc e freg. / Si trop un malastruc adreg / que 'l malastruc cap mi pesseg!» [Non sono ora malato e fortunato, ma piuttosto sono ben sfortunato; e siccome un cattivo astro mi ha eletto, scriverò un vers sfortunato e povero. Se trovassi un uomo davvero sfortunato, che mi spacchi la sfortunata testa!]; Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 187.

Amors e joi e luecs e temps
 me fan tornar lo sen enderc
 d'aquel joi qu'avia l'autr'an
 qan chassava la lebr'a bou:
 ara m va mieils d'amor e pieis,
 car ben am, d'aizo m clam Astrucs,
 mas Non-Amatz ai nom anquers
 s'amors no venz son dur cor e l mieus prec.

[Amore e *joi* e luogo e tempo mi rimettono il cervello a posto: quanto al joi che avevo anni fa quando cacciavo la lepre col bue, ora in amore mi va meglio e peggio, perché amo perfettamente e di ciò mi chiamo fortunato, ma di non-amato porto ancora il nome se Amore e la mia richiesta non vincono il suo cuore duro].¹⁴¹

Da notare che nei versi di Arnaut il secondo *senhal* (*Non-Amatz*, v. 7) viene presentato in un contesto dove ad Amore viene attribuito un *dur cor* (v. 8): siamo ancora, dunque, nella costellazione semica della durezza, che a quanto pare fissa intorno a sé rime, lemmi e immagini preziose destinate a collegare a un filo rosso Marcabru, la sua eredità poetica e il Dante petroso.

Se l'elemento rimico non dovesse bastare a fare emergere quello che definirei un 'canone trobadorico delle petrose' – dove Raimbaut occupa un posto, se non centrale, direi almeno rilevante –, in *Cosí nel mio parlar* il riferimento ai denti e alla masticazione – o, piú in generale, alla dimensione corporea, senz'altro diabolica (con un lessico che prelude le caratteristiche del «vasto campo degradante» delle Malebolge infernali)¹⁴² di Amore – dà a sua volta risultati interessanti accostato a certe immagini ricavabili dal fronte occitanico. Uno dei casi piú singolari è rappresentato non a caso da Arnaut Daniel, *Chanso do ill mot son plan e prim* (*BdT* 29,6), che accenna

¹⁴¹ Arnaut Daniel (Perugi 2015): 246 ss., con modifiche alla traduzione; l'editore non commenta i *senhals* in questione. La scelta, che approvo, di mettere a testo le maiuscole per i soprannomi di *Astrucs* e *Non-Amatz* è invece di Canettieri 1996: 243.

¹⁴² Cito dalla voce 'Malebolge' (Mazzamuto) per l'*Enciclopedia Dantesca*, consultabile online, al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/malebolge_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Sulla dimensione sensuale che caratterizza la petrosa in questione cf. Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1104 (dove viene confrontata con gli argomenti tipici delle *malas cansos* provenzali).

al motivo della ‘fame d’amore’, accompagnata dal verbo *badalbar* (v. 46: «Er ai fam d’amor don badaill» [Ora ho fame d’amore, dunque resto a bocca aperta/sbadiglio]) e cui andrà riconosciuta specificità nell’ambito delle espressioni che rientrano nello spettro delle manifestazioni fisiche del sentimento d’amore.¹⁴³ Si pensi, inoltre, alla rarità del lemma ‘denti’ (*dens* in lingua occitanica) nella lirica italiana, dove il riferimento materiale alla bocca, a parte qualche eccezione, difficilmente esce dalle *descriptions personae* della donna amata.¹⁴⁴ Nella lirica occitanica, la situazione è sicuramente più varia e offre un buon ventaglio di occorrenze utili al confronto, anche se non dello stesso calibro; i *dens* possono però rappresentare il confine fisico tra l’espressione dei sentimenti e il loro *celar*, contrasse-

¹⁴³ Come nota Viel 2015: 74, il verbo in questione, il cui uso si sarebbe diffuso a partire da Marcabru, per poi trovare il massimo impiego in Arnaut Daniel, «ha [...] un impiego fortemente espressivo, direi quasi un uso parodico, perché dipinge l’innamorato che ha fiducia nell’amore come un folle illuso che resta vanamente in attesa, a bocca aperta». *Badalbar* ricorre inoltre – come ricorda lo stesso Viel (*ibi*: 75), su suggerimento di Anna Alberni – nello *Speculum al foder*, un trattato sull’igiene sessuale: «E diu-li sa amor, e est[r]anya-la quan lo veu, e badalla sovent, e guarda si mateixa mirant si res li fall»; *Speculum al foder* (Alberni): 82. Cf. inoltre Gubbini 2009: 116-8. Un’altra occorrenza significativa del verbo in questione si trova nel *corpus* di Daude de Pradas (Melani): 258, in *Si per amar ni per servir* (BdT 124,16), v. 17: «Ai, quan badalh e quan sospir», poco dopo un’espressione corporea quanto mai significativa e connessa al tema della fame, cioè vv. 11-13: «de midons non puesc aver be / [...] / e no m fetz mai *la dentarigua*», cioè ‘di *midons* non posso avere bene [...] e non mi logorò per nulla i denti’, o meglio, come specifica la traduzione di Meli: «l’amore non fu mai tanto da farsi “mangiare”, godere a sazietà». Altri studiosi, tra cui Sansone 1984-1986: 386 (vol. II), hanno inquadrato questa espressione come generica «manifestazione d’amore». Si vedano inoltre Arnaut Daniel (Perugi 1978): 124 e 416, e Peire Cardenal (Vatteroni): 208 (vol. I). Cf. infine Ravera 2017: 218.

¹⁴⁴ Sul tipico impiego di questo elemento nella *descriptio* dell’amata cf. ad es. Pier della Vigna, *Uno piacente isguardo* (*Poeti del Duecento* [Contini]: 123 [vol. II]), vv. 16-17: «La boc[c]a e li denti / e li gesti piacenti - m’han conquiso». Sul fronte più puramente ‘materiale’ e corporeo cf. invece Brunetto Latini (Carrà): 81-2, che invece li riconduce alla sfera semantica della masticazione, nel *Tesoretto* (vv. 1480-1485: «ma ben è gran vilezza / ingolar tanta cosa / che già fare non osa / conviti né presenti, / ma *colli propi denti / mangia e divora tutto*: / ecco costume brutto!») e Guittone d’Arezzo (Egidi): 41, *Abi lasso, or è stagion de doler tanto*, (XIX, v. 32: «Leone, lasso, or no è, ch’eo li veo / tratto l’onghie e li denti e lo valore, / e ’l gran lignaggio suo mort’a dolore, / ed en crude pregio[n] mis’a gran reo»).

gnando con un'immagine corporea la dicotomia tra *dinz* (interiorità, sentimento) e *for* (manifestazione, parola); e non sarà un caso che sia ancora Raimbaut il primo a saggiarne i valori metaforici in *Assaz m'es bel* (BdT 389,17, vv. 31-33: «ab que m demor / gen dins mon cor / si que l dir no m passa las dens» [purché ciò resti bene dentro il mio cuore, in modo che la parola non passi attraverso i denti]),¹⁴⁵ seguito subito da Giraut de Borneill, suo interlocutore prediletto.¹⁴⁶

Un *focus* specifico richiede ancora, infine, il verbo provenzale *manducar*, assente quasi del tutto nel *corpus* trobadorico ad eccezione della variante, in qualità di forma dotta rispetto al più comune *manjar*, nei canzonieri **AIK** nel *gap* marcabruniano *D'aisso laus Dieu* (BdT 293,16, vv. 13-18):

De gignos sens
sui si manens
que mout sui greus ad escarnir,
lo pan del fol
caudet e mol
manduc e lais lo mieu frezir.

[D'astuzie son così ricco, che ben difficile è ch'io resti beffato. Io mangio tiepido e soffice il pane del minchione, e lascio raffermarsi il mio].¹⁴⁷

Al caso in questione si potrà accostare la scelta di Dante di far incontrare il suono in *-uca* con la figuratività forte di verbi come *manduca* e *bruca* (quest'ultimo, oltre che essere «rarissimo», costituisce «la più antica attestazione e da Dante dipendono le poche occorrenze trecentesche, tutte in poesia»):¹⁴⁸ un'*imagerie*, dunque, che parrebbe amplificare la semantica del-

¹⁴⁵ Barsotti 2021: 34.

¹⁴⁶ Ad es. *Ges aissi tot non lais* (BdT 242,36), vv. 8-11: «Anz des que comens / mos chanz avinenz, / puois n'estreing las denz, / que no ls aus retraire» [Appena comincio i miei bei canti, stringo i denti e non oso cantare]; Giraut de Borneil (Sharman): 264 e ss.; altri riferimenti *ibi*: 42-3.

¹⁴⁷ Marcabru (Roncaglia 1951): 61. Cf. inoltre Marcabru (*Gaunt et alii*): 212, i cui editori mettono a testo la grafia di **E** (*mangi C*): «De ginhos sens / soi si manens / que molt sui greus az escarnir; / lo pa del fol / caudet e mol / mange e lais lo meu frezir»; cf. la nota (*ibi*: 217): «The reading of *AIK*, *manduc*, gives 'let the fool eat it, and let mine go cool' (or: 'and I leave mine to cool')».

¹⁴⁸ Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019): 1114.

l'asperità già diffusa in ambito provenzale, e che la sensibilità del tempo poteva rievocare a partire da insigni modelli occitanici del canone 'difficile'.

6. LA SINTESI DANTESCA E I TROVATORI 'SCOMODI'

La seconda posizione di Arnaut (subito dopo Giraut de Borneill), caso raro anche se non unico, all'interno del canzoniere **U**, possibile canale di confluenza di materiale trobadorico in Toscana e su cui si è a lungo discusso,¹⁴⁹ è indicativa nel contrassegnare l'inventore della sestina come autore di prestigio;¹⁵⁰ inoltre, insieme al gemello **c**, **U** assegna ad Arnaut Daniel *Er resplan la flors enversa* (BdT 389,16).¹⁵¹ Un tramite come questo, osserva giustamente Stefano Resconi, si candida a rappresentare la testimonianza più vicina a quella che permise a Inghilfredi di precedere l'esperienza petrosa con la sua canzone in 'scura rima' *Del meo voler dir l'ombra* – aprendosi così «una personale strada attraverso la quale collocarsi nel solco dei modi guittoniani nella Toscana del tempo»¹⁵² e all'anonimo autore del *Mare Amoro* di citare la *flors enversa* al v. 121 del suo poemetto («come

¹⁴⁹ Rimando per la questione a Resconi 2021a: 416-7, Resconi 2021b: 104-12 e Resconi 2014: 308-9. Cf. inoltre la sintesi offerta da Viel 2021: *passim*.

¹⁵⁰ La posizione di apertura in un canzoniere esprime infatti, nelle *einheitlich geordnete Sammlungen*, un 'canone'; sulla questione cf. Avalle 1993: 69-70. L'unico canzoniere che si apra con Arnaut Daniel è **N**², esemplato dall'umanista Giulio Camillo, che esprime in questo modo la priorità del trovatore perigordino nel ventaglio dei trovatori più influenti sulla prassi compositiva petrarchesca; Barsotti 2022: 38.

¹⁵¹ I due canzonieri appartengono infatti a una diramazione toscana della *tradio* occitanica; l'ipotesi in questione è sviluppata da Santangelo 1921: 69-86 (i mss. indiziati risalirebbero a un canzoniere perduto denominato q²). Sui canzonieri in questione, si vedano le annotazioni di Avalle 1993: 98; cf. infine Canettieri 1996: 189-90, n. 13.

¹⁵² Oltre all'*incipit*, degno di nota per la dichiarazione di poetica (vv. 1-5: «Del meo voler dir l'ombra / cominzo scura rima. / Como di dui congiunti amor m'inungla, / sí natural m'adombra / in lavoreo e lima»), la canzone presenta, come nota Lachin 1974: 281, il primo vero e proprio «verso 'petroso' della nostra antica lirica» ai vv. 31-36: «Tal è 'l disio c'ho 'nde / che sí spesso mi conde / d'un agghiadato pensier crudo e resto; / und'eo di duol no resto / quand'a pensar m'aresto / là u' il disio lo mio mal nasconde»; cf. Inghilfredi (Marin): 97-8. La citazione riportata a testo è da Resconi 2021b: 108.

la fior di grana [e] flore inversa»).¹⁵³ L'ipotesi che sia il canone arnaldiano ad attirare nella propria orbita un testo di Raimbaut e non il contrario – e dunque a orientare un'estetica tipicamente toscana e tipicamente duecentesca – è dunque convincente.

Sembra tuttavia smentire il primato arnaldiano quella che pare essere a tutti gli effetti l'eco di una canzone di Raimbaut d'Aurenga nell'*incipit* del *Mare Amoro*so (vv. 1-4):¹⁵⁴

Amor mi' bello, or che sarà di me?
Piacciavi pur ch'io dea morire a torto;
or vi pensate ben se v'è onore
a darmi morte [...]

La canzone di Raimbaut candidata a possibile modello è in tal caso *Amors, cum er, que farai* (BdT 389,8), trasmessa (e associata al nome di Raimbaut) da **ACDEIKMN²d**; come nel poemetto italiano, il testo reca il motivo della morte inflitta da Amore in persona, inserito in un'interrogativa ad effetto che apre il testo (vv. 1-3):

Amors, cum er, que farai?
Morrai frescs joves e sans,
enaissi dins vostras mans?

[Amore, che accadrà, che farò? Morirò fresco giovane e sano, così nelle vostre mani?]

Il caso in questione serve solo per ribadire la probabilità che il nome di Raimbaut circoli, probabilmente con testi autenticati, nella cultura duecentesca e nei materiali disponibili in Toscana.¹⁵⁵ Se è vero che tra i ma-

¹⁵³ Resconi 2021b: 105-6. Per il testo cf. *Gatto Lupesco e Mare amoroso* (Carrega): 64; sulla questione si veda inoltre Cherchi 1979: 56-63.

¹⁵⁴ *Poeti del Duecento* (Contini): 483-500 (vol. I); sulla canzone di Raimbaut con cui si opera il confronto, cf. Milone 2004: 48 ss. Il riscontro in questione si trova già segnalato in Vuolo 1965: 1154.

¹⁵⁵ È possibile che un'eco simile risuoni anche nella cultura occitanica di Petrarca: si pensi, ad esempio, all'*incipit* di *Rvf* 268 (vv. 1-3): «Che debb'io far? che mi consigli, Amore? / Tempo è ben di morire, / et ò tardato piú ch'i' non vorrei»; la suggestione è di Lorenzo Fabiani, che ringrazio vivamente.

noscritti toscani identificabili nessuno contiene il testo in questione – che sembra rimontare decisamente al ramo ϵ della tradizione –, non va escluso che un apporto simile possa essere giunto in Toscana a partire dall'ambiente padano. Le poche tracce di cui disponiamo porterebbero a considerare la possibilità che una propaggine di ϵ molto vicina a **IKN**² sia filtrata in Toscana tra 1220 e 1230 attraverso la corte dei Malaspina. Una sedimentazione di «materiale estense» è stata intravista, del resto, all'interno del canzoniere **Q**,¹⁵⁶ ed è stata avanzata in via ipotetica la toscanità del frammento di Pavia (**P^v**),¹⁵⁷ che difatti lascia scorgere dei contenuti di 'matrice' orientale, avvicicabile alla famiglia che si raggruppa intorno alla fonte **k** (ossia al capostipite che ho chiamato 'k')¹⁵⁸ da cui discenderebbero **IK-N**², configurandosi come parte di una silloge che, per la presenza della *vida* di Raimbaut d'Aurenga – rarità nei canzonieri conservati – doveva conferire un certo rilievo al trovatore in questione. Questo passaggio dovrà tuttavia attendere prove più solide che ancorino questo travaso di ϵ in Toscana a dati storico-materiali. Quel che è possibile tuttavia osservare, alla luce degli scavi sinora condotti, è che «la Toscana organizza e recepisce, in una fase alta [...] il materiale trobadorico, arricchendosi sia da fonti che troviamo gravitare intorno all'area estense, sia da fonti di area nord-occidentale, sia di area provenzale, sia di area catalana, sia infine forse di materiale oitanico veicolato dal *milieu* angioino e da contatti tra l'area pisano-genovese e gli ambienti d'oltremare».¹⁵⁹

A questa altezza è difficile, tuttavia, che un canone *clus* risulti già configurato e, quindi, recepibile dai poeti in termini di sensibilità estetica.¹⁶⁰ Limitandomi a commentare il possibile prelievo rambaldiano nel *Mare amoroso*, mi sembra invece più evidente che l'*asperitas* – o il carattere iperbolico di una poesia come quella di Raimbaut – possa essersi prestata in

¹⁵⁶ Cito Viel 2021: 50 (sulla scorta di formulazioni di Resconi).

¹⁵⁷ Mascherpa-Saviotti 2017: 64-5.

¹⁵⁸ Barsotti 2022: 160-1.

¹⁵⁹ Viel 2021: 54.

¹⁶⁰ Fatto che invece è più facile tributare a Dante e alla sua tendenza a dare un ordinamento logico ai modelli assorbiti; cf. a questo proposito, ma più in particolare sul rapporto con Guittone, Mercuri 2019: *passim*.

maniera congeniale per la descrizione della topica negativa dell'amore prestilnovista che emerge nell'anonimo poemetto.¹⁶¹

Le considerazioni sulla filologia materiale inducono a prestare attenzione, insieme ai rimandi testuali, alla distinzione tra la percezione dell'egemonia estetica di Arnaut nel Duecento e la modellizzazione dantesca nelle sue differenti fasi. Sarà forse il caso di esaminare, al di là del canzoniere **U**, un canale dove siano mescolati anche ulteriori apporti a rinforzare una sequenzialità della discendenza poetica su cui si è voluto fare luce: come ha notato Lachin, il canzoniere **A** sembra lasciare emergere ad esempio un orientamento estetico verso la poesia difficile; trattasi difatti del canzoniere dove Marcabru occupa la posizione più alta – e cioè il terzo posto –, ma al trovatore guascone vengono fatti seguire Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel (un ordine *clus* in senso cronologico?).¹⁶² Non sarà certo **A** il canale di diffusione di questa gemmazione *clus* in Toscana; ma andranno a mio avviso valutate opportunamente delle 'configurazioni mediatriche' intermedie dove si mescolino quelli che dal nostro punto di vista, e cioè ai piani bassi, possono essere visti come 'agglomerati testuali' ben identificabili all'interno dei manoscritti conservati.¹⁶³ Si prospetta quindi la necessità di riaprire il *dossier* di Perugi, il quale ipotizzava che una fonte di «tipo **DU**» avesse fornito a Dante i materiali necessari durante gli anni della formazione fiorentina, valutando anche materiali di «tipo **N**» e altri di «tipo **IKN²**»;¹⁶⁴ questi ultimi, ammette Riccardo Viel, costituiscono del resto delle «configurazioni alle quali [...] possiamo ormai dare più rilievo» anche alla luce dell'«ampliamento delle conoscenze trobadoriche nel periodo dell'esilio».¹⁶⁵ In aggiunta a queste informazioni, infatti, occorre ricordare che la datazione controversa delle petrose non consente di ancorare il secondo periodo trobadorico di Dante a un luogo geografico

¹⁶¹ Cf. Orsi 2022: 81-3 (dove sono messe in luce le compatibilità visuali tra il poemetto e il magistero guittoniano).

¹⁶² Lachin 1995: 291-2 e poi Bampa 2015: 50 ss.

¹⁶³ Sull'ipotesi di materiali confluiti nella cultura dantesca in forma extravagante (con particolare riferimento ai testi politici trobadorici di stampo antiangiolino) cf. Mascitelli 2023: 120-1.

¹⁶⁴ Perugi 1995: 110-6.

¹⁶⁵ Viel 2022: 215.

ben preciso.¹⁶⁶ Dati, tutti, che possiamo comunque tenere a mente per non limitarci al canone arnaldiano e per abituarci a non concepire la formazione dantesca come compartimento rigido e monolitico, ma come bacino entro cui possono confluire, nel tempo, modelli nuovi e diversamente fruiti.

Guittone rappresenta un canale mediatico e un filtro nella ricezione della lirica trobadorica in Toscana che consente di comprendere meglio sia le modalità di imitazione della stessa da parte dei poeti del suo cenacolo, sia la valorizzazione di Arnaut da parte di Dante. Di sicuro il guittonismo è responsabile di fenomeni di promozione di alcuni precisi canali della tradizione e, nella fattispecie, di questioni stilistiche che trovano in Arnaut il rappresentante di spicco, o, in altre parole, il termine ultimo cui porta una generazione (quella del 1170) di sperimentazioni. Proprio sotto questa luce si potranno leggere, a mio avviso, i non trascurabili modelli che si celano dietro Arnaut nell'esperienza delle petrose. Un trovatore già 'duecentesco' come Raimbaut d'Aurenga, potrebbe dunque essere presente tra i materiali della seconda stagione trobadorica di Dante e recuperato scientemente proprio in funzione anti-Guittone. Se infatti di Arnaut (e di Raimbaut) Guittone e seguaci cercheranno di imitare l'esagerata artificiosità, valorizzando solo una *duritia* di superficie che si traduce in «*un'esteriore oscurità del dettato poetico*»¹⁶⁷, diversamente farà Dante, che mediante un recupero più profondo della tradizione occitanica fonderà a partire dalle stesse basi una vera e propria *technè*, incentrata non più sul meccanico ripetersi dei rimanti, ma sul virtuosismo ragionato delle rime equivoche e derivative.¹⁶⁸

Nel riassorbire, con dialettico superamento, l'esperienza guittoniana e l'eredità trobadorica nello spazio dell'esperienza petrosa, Dante fa tesoro della lezione di una ben precisa 'famiglia' di trovatori, consegnando ai posteri un foglio di stile che, nella lingua poetica, contraddistinguerà il segno della disforia amorosa. Questo quadro di genealogie, di appropriazioni e

¹⁶⁶ Cf. *ibi*: 213 e bibliografia citata.

¹⁶⁷ Tranfaglia 2014: 588 (il corsivo è mio).

¹⁶⁸ Sul recupero dantesco dei trovatori difficili (rispetto alla lirica italiana precedente) nella composizione delle petrose cf. Bampa 2015: 47-8.

rifunzionalizzazioni da parte di Dante (e poi di Petrarca), consente di estrapolare delle informazioni, su un piano più ampio, sulla cultura delle due corone in fatto di lirica volgare delle origini: sia Dante, sia Petrarca, sono probabilmente in grado di riconoscere i modelli dei loro modelli. Per citare un caso, stavolta petrarchesco, basti pensare al fatto che nella canzone 70 Petrarca imita il modello *cum auctoritate* che ha un precedente in Jofre de Foixà (*Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura*, BdT 304,1), e che è a sua volta una canzone in stile arnaldiano.¹⁶⁹

Per descrivere questo *modus operandi* agevola ancora una volta fare riferimento al concetto di ‘canone’: nell’ereditare un modello di poesia artificata e ‘difficile’, le petrose si configurano come risultato di una frequentazione non superficiale dei trovatori, e, nella fattispecie, dei poeti del *trobar clus* e di quello *ric*. Ma, vorrei aggiungere, ciò è possibile anche grazie alla straordinaria abilità di Dante di costruire una proto-storiografia della lirica o, in altre parole, di recepire la *traditio* occitanica non come un compartimento monolitico del passato, bensì (anche a distanza di poco più di un secolo!), come un ‘divenire’ scandito da quella che sembra essere una conoscenza non banale di autori che fanno la storia del *trobar clus*.

L’ipotesi di un debito poetico di Dante nei confronti di Raimbaut, trovatore sul quale si è voluto porre l’accento in questa indagine, si configura su un duplice livello: Raimbaut è cioè il modello dei modelli, poiché egli è, insieme, modello di Arnaut e modello di Guittone.

La presenza di questa genealogia alle spalle dell’esperienza petrosa risulta convalidabile alla luce del fatto che, come osserva bene Canettieri,

Dante riunisce [...] nel ciclo per la Donna Pietra tutti gli elementi operanti nei testi che hanno aperto la via alla “sestina” arnaldiana, nel tentativo di dare una risposta definitiva al preziosismo trobadorico e di fissare i termini estremi, qualitativi e cronologici, del modo prezioso.¹⁷⁰

Se è dunque vero, nel caso di Guittone, che «il criterio che guida il poeta aretino nella scelta dei suoi modelli è quello della *subtilitas*», giacché «i suoi autori sono quasi sempre “scomodi”, amanti del paradosso, difficili»,¹⁷¹

¹⁶⁹ Ravera 2017: 35-6.

¹⁷⁰ Canettieri 1996: 189.

¹⁷¹ Rossi 1995: 14.

non sarà azzardato ipotizzare che il Dante petroso possa essersi avvicinato al canone Marcabru > Raimbaut d'Aurenga > Arnaut Daniel con un preciso scopo: quello di enfatizzare, attraverso l'uso studiato, cervelotico dell'artificio, il superamento dell'*usus imitandi* della stessa tradizione da parte di Guittone, lasciando alle spalle lo Stilnovo (che alla stessa *duritia* si opponeva) e avviando un nuovo percorso della lirica, dialetticamente completo e lessicalmente vario. Tutto è pronto per la *Commedia*. Un «esercizio di mistica verbale», quello, dunque, dell'esperienza petrosa,¹⁷² – o dantesca in generale – che contrasta e assorbe il passato nei suoi circuiti dialettici, dando prova di poter capovolgere le sorti della storia letteraria e di consegnare sé stessa ai posteri senza mai esaurire il suo straordinario e atemporale fascino.

Susanna Barsotti
(Sapienza Università di Roma)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Belenoi (Poli) = Aimeric de Belenoi, *Le "Poesie"*, a c. di Andrea Poli, Firenze, Positivamail, 1997.
- Arnaut Daniel (Eusebi) = Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Mario Eusebi, Roma, Carocci, 2019.
- Arnaut Daniel (Perugi 1978) = Arnaut Daniel, *Le canzoni*, a c. di Maurizio Perugi, Milano, Ricciardi, 1978.
- Arnaut Daniel (Perugi 2015) = Arnaut Daniel, *Canzoni*, a c. di Maurizio Perugi, Firenze, Sismel, 2015.
- Arnaut Daniel (Toja) = Arnaut Daniel. *Canzoni*, Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione, a c. di Gianluigi Toja, Firenze, Sansoni, 1960.
- Arnaut de Maroill (Johnston) = *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. par Mark D. Johnston, Paris, Droz, 1935.

¹⁷² Dante, *Rime* (Contini): 148.

- Bartolomeo Zorzi (Levy) = *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, hrsg. Emil Levy, Halle, Niemeyer, 1883.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = *Bernart von Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, hrsg. Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bernart de Ventadorn (Lazar) = *Bernart de Ventadour, troubadour du XIIe siècle*, éd. par Moshé Lazar, Paris, Klincksieck, 1966.
- Biographies des troubadours* (Boutière–Schutz) = *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. par Jean Boutière et Alexander Herman Schutz, Paris, Nizet, 1964.
- Bertran Carbonel (Routledge) = *Les poésies de Bertran Carbonel*, éd. par Michael J. Routledge, Birmingham, AIEO · University of Birmingham, 2000.
- Brunetto Latini (Carrai) = Brunetto Latini, *Poesie*, a c. di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2016.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2022.
- Dante, *Convivio* (De Robertis–Vasoli) = Dante Alighieri, *Opere minori, Convivio*, 2 voll., a c. di Domenico De Robertis e Cesare Vasoli, Milano · Napoli, Ricciardi, 1995.
- Dante, *Rime* (Contini) = Dante Alighieri. *Rime*, a c. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1946.
- Dante, *Rime* (Giunta) = Dante Alighieri, *Opere*, I (*Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*), a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni *et alii*, Milano, Mondadori, 2011: 459-512.
- Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2015) = Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, vol. 1, t. 1 (*Vita Nuova, Le Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*), a c. di Marco Grimaldi e Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2015.
- Dante, *Rime* (Grimaldi–Pirovano 2019) = Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, vol. I, t. 2 (*Le rime della maturità e dell'esilio*), a c. di Marco Grimaldi e Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2019.
- Daude de Pradas (Melani) = Per sen de trobar. *L'opera lirica di Daude de Pradas*, a c. di Silvio Melani, Turnhout, Brepols, 2016.
- Gatto Lupesco e Mare amoroso* (Carrega) = *Il Gatto lupesco e il Mare amoroso*, a c. di Annamaria Carrega, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Gaucelm Faidit (Mouzat) = *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle. Édition critique*, éd. par Jean Mouzat, Paris, Nizet, 1965.
- Giraut de Borneill (Sharman) = *The "Cansos" and "Sirventes" of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, ed. by Ruth Verity Sharman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guido Cavalcanti (Inglese–Rea) = Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Giorgio Inglese e Roberto Rea, Roma, Carocci, 2011.

- Guillem de la Tor (Negri) = *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, a c. di Antonella Negri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- Guillem de Saint Gregori, Bartolomeo Zorzi (Bampa) = Alessandro Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, Ben grans avolesa intra (BdT 233.2), Bartolomeo Zorzi, En tal dezir mos cors intra (BdT 74.4)*, «Lecturae Tropatorum» 7 (2014): 1-47.
- Guillem de Saint Leidier (Sakari) = *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, éd. par Aimo Sakari, Helsinki, Mémoires de la Société Neophilologique de Helsinki, 1956.
- Guiraut Riquier (Mölk) = Guiraut Riquier, *Las Cansos, kritischer Text und Kommentar*, hrsg. Ulrich Mölk, Heidelberg, Winter, 1962.
- Guittone d'Arezzo (Brancato) = *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo: edizione critica e commento*, a c. di Vittoria Brancato, Università degli Studi di Siena, 2019.
- Guittone d'Arezzo (Egidi) = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a c. di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Guittone d'Arezzo (Leonardi) = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Inghilfredi (Marin) = *Le rime di Inghilfredi*, a c. di Annalisa Marin, Firenze, Olschki, 1978.
- Marcabru (Gaunt *et alii*) = Marcabru. *A Critical Edition*, ed. by Simon Gaunt, Ruth Harvey, and Linda Paterson, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.
- Marcabru (Roncaglia 1951) = Aurelio Roncaglia, *Il "Gap" di Marcabruno*, «Studi Medievali» n. s. 17 (1951): 46-70.
- Marcabru (Roncaglia 1953) = Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: Al departir del breu tempier*, «Cultura Neolatina» 13 (1953): 5-39.
- Peire Cardenal (Vatteroni) = *Il trovatore Peire Cardenal*, a c. di Sergio Vatteroni, 2 voll., Modena, Mucchi, 2013.
- Poeti del Duecento* (Contini) = *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano · Napoli, Ricciardi, 1960.
- Peire d'Alvernhe (Del Monte) = Peire d'Alvernha. *Liriche*, a c. di Alberto Del Monte, Torino, Loescher · Chiantore, 1955.
- Poésies religieuses* (Levy) = Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravagant 268 de Wolfenbüttel*, «Revue des langues Romanes» 31 (1887): 173-288, 420-35.
- Provenzalische Inedita* (Appel) = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Fues's Verlag, 1890.
- Raimbaut d'Aurenga (Appel) = *Raimbaut von Orange*, hrsg. Carl Appel, Berlin, Weidmann, 1928.
- Raimbaut d'Aurenga (Barsotti) = Susanna Barsotti, *Raimbaut d'Aurenga*, Assatz m'es bel (BdT 389.17), «Lecturae Tropatorum» 14 (2021): 89-138.

- Raimbaut d'Aurenga (Milone 1998) = *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, ed. por Luigi Milone, Barcelona, Columna, 1998.
- Raimbaut d'Aurenga (Milone 2004) = Luigi Milone, *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)*, «Cultura Neolatina» 64 (2004): 7-186.
- Raimbaut d'Aurenga (Pattison) = *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, ed. by Walter T. Pattison, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. by Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964.
- Rambertino Buvalelli (Melli) = *Le poesie di Rambertino Buvalelli*, a c. di Elio Melli, Bologna, Pàtron, 1978.
- Raimon de Miraval (Topsfield) = *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. par Leslie T. Topsfield, Paris, Nizet, 1971.
- Tensos and partimens* (Harvey-Paterson) = *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, ed. by Ruth Harvey and Linda Paterson, in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi, 4 voll., Cambridge, D. S. Brewer, 2010.
- Speculum al foder* (Alberni) = *Speculum al foder*, (ed. a c.) d'Anna Alberni, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2007.

LETTERATURA SECONDARIA

- Afribo 2004 = Andrea Afribo, À Rebours. *Il Duecento visto dalla rima*, in Furio Brugnolo, Gianfelice Peron (a c. di), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di studi Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), Padova, Il Poligrafo, 2004: 227-37.
- Allegretti 1993 = Paola Allegretti, *La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo di Petrarca*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La Filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina, Sicania, 1993, II: 663-83.
- Appel 1892 = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1892.
- Avalle 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a c. di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Bampa 2015 = Alessandro Bampa, *La prima ricezione di Arnaut Daniel in Italia (con nuove prospettive sull'analisi della produzione lirica del Duecento)*, «Medioevo letterario d'Italia» 12 (2015): 9-53.
- Banfi *et alii* 1981-1985 = Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio, Giorgio Varanini, *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Firenze, Olschki, 1981-1985.

- Barachini-Viel 2016 = Giorgio Barachini, Riccardo Viel, *Valore lessicale della suffissazione -uc nel sistema rimico dei trovatori*, in Eva Büchi, Jean-Paul Chauveau, Jean-Marie Pierrel (éd. par), Actes du XXVII^e Congrès International de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013), Strasbourg, ELiPhi, 2016: 37-48.
- Barsotti 2019 = Susanna Barsotti, *Dal 'grasso' dell'amore al 'grasso' della poesia: un sondaggio sulle implicazioni semantiche della pinguedo dai classici ai trovatori provenzali*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 53-54 (2019): 43-56.
- Barsotti 2020 = Susanna Barsotti, *La vida di Raimbaut d'Aurenga: il canzoniere N² e il frammento P^o a confronto*, «Critica del testo» 23/1 (2020): 51-78.
- Barsotti 2021 = Susanna Barsotti, *Riso della donna e riso di Dio. Una traccia trobadorica per Paradiso XXVII*, «Critica del testo» 24/2 (2021): 33-68.
- Barsotti 2022 = Susanna Barsotti, *Il canzoniere provenzale N²* (Berlin, Staatsbibliothek, Phillippus 1910), Pisa, Edizioni della Normale, 2022.
- Barsotti 2023 = Susanna Barsotti, *Una lettura di Raimbaut d'Aurenga*, Ab nou cor et ab nou talen (BdT 389.1), in Salvatore Luongo (a c. di), *La filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni*, Roma, Rubbettino, 2023: 159-71.
- Barsotti in c. s. = Susanna Barsotti, *'Marcabrus per gran dreitura'. La rima in -ura tra forma, ideologia e fortuna di Marcabruno*, «Medioevo romanzo» 47 (2023), in c. s.
- Bauer 1992 = Franck Bauer, *Portrait de l'artiste en lauzengier? Sur la nature et la fonction de l'entrebescamen dans la chanson de la 'Fleur inverse'*, «Revue des langues romanes» 96 (1992): 89-104.
- Bec 1968 = Pierre Bec, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique*, «Cahiers de civilisation médiévale» 11 (1968): 545-71.
- Beltrami 2004 = Pietro G. Beltrami, *Arnaut Daniel e la "bella scola" dei trovatori di Dante*, in Michelangelo Picone, Theodore J. Cachery, Jr. e Margherita Mesirca (a c. di), *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), Firenze, Cesati, 2004: 29-59.
- Beltrami 2020 = Pietro G. Beltrami, *«Er auziretz» di Giraut de Borneil e «Abans que il blanc puoi» di autore incerto*, in Id., *Amori Cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, Sismel, 2020: 649-705.
- Beltrami-Vatteroni 1994 = Pietro G. Beltrami, Sergio Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale, II, Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa, Pacini, 1994.
- Bertoni 1919 = Giulio Bertoni, *Guittone d'Arezzo e il così detto "lai Tristan"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 73 (1919): 203-6.
- Bologna 1998 = Corrado Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, "petrose" e Commedia*, Roma, Salerno, 1998.

- Bologna 2003 = Corrado Bologna, *PetrArca petroso*, «Critica del testo» 6 (2003): 367-420.
- Bologna–Fassò 1991 = Corrado Bologna, Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991.
- Brugnolo 2013 = Furio Brugnolo, *Sotto il vestito niente? Divagazioni esegetiche su un verso della sestina di Dante*, in Id., *Dante poeta lirico. Esercizi di lettura*, Padova, Libreria Universitaria, 2021: 261-86.
- Bruni 1991 = Francesco Bruni, *Semantica della sottigliezza*, in Id., *Testi e chierici nel medioevo*, Genova, Marietti, 1991: 91-133.
- Canettieri 1993 = Paolo Canettieri, *La sestina e il dado*, Roma, Colet, 1993.
- Canettieri 1996 = Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica trobadorica*, Roma, Bagatto, 1996.
- Capovilla 2010 = Guido Capovilla, *Alcuni antefatti della "petrosità" dantesca*, in Claudia Berra, Paolo Borsa (a c. di), *Le rime di Dante. Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008)*, Milano, Cisalpino, 2010: 117-96.
- Cepraga–Verlato 2021 = Dan Octavian Cepraga, Zeno Verlato, *Dieci anni dopo le Poesie d'amore dei trovatori*, in Cecilia Cantalupi, Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, Qui Edit, 2021: 13-46.
- Chabaneau 1885 = Camille Chabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885.
- Cherchi 1979 = Paolo Cherchi, *Mare amoroso (v. 121) e "la flors enversa" di Raimbaut d'Aurenga*, in Id., *Andrea Cappellano, i trovatori, e altri temi romanzi*, Roma, Bulzoni, 1979: 56-63.
- Contini 1976 = Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976: 33-62.
- Corti 1978 = Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- Curtius 2022 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022.
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, Cuem, 2009.
- De Sal 1989 = Nievo De Sal, *Guittone e i guittoniani nella commedia*, «Studi Danteschi» 61 (1989): 109-52.
- Di Girolamo 2022 = Costanzo Di Girolamo, *Raimbaut d'Aurenga trovatore iperbolico*, in Giosuè Lachin, Francesco Zambon (a c. di), *Bels amics ben ensenhatz. Studi in memoria di Luigi Milone*, Modena, Mucchi, 2022: 47-64.
- Di Luca 2022 = Paolo Di Luca, *Approssimazioni alla sestina di Arnaut Daniel nella poesia catalana medievale*, in Gerardo Larghi, Walter Meliga, Sergio Vatteroni (a c. di), *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, Modena, Mucchi, 2022: 205-22.

- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (consultabile online al link: <http://www.dom-en-ligne.de/>).
- Dragonetti 1979 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine, 1979.
- Fabiani 2014 = Lorenzo Fabiani, *Raimbaut d'Aurenga «poeta di testa»*, «Critica del Testo» 17/1 (2014): 247-83.
- Fenzi 1966 = Enrico Fenzi, *Le rime per la donna Pietra*, in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell'Istituto di letteratura italiana, Genova, Libreria Editrice Mario Bozzi, 1966: 229-309.
- Fenzi 2017a = Enrico Fenzi, *Io son venuto al punto della rota*, in Id., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017: 425-71.
- Fenzi 2017b = Enrico Fenzi, *Il libro della memoria*, in Id., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017: 55-81.
- Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- Gambino 2001 = Francesca Gambino, *Osservazioni sulle attribuzioni "inverosimili" nella tradizione manoscritta provenzale*, in Georg Kremnitz, Barbara Czernilofsky, Peter Cichon, Robert Tanzmeister (éd. par), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire, 6^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999)*, Wien, Praesens, 2001: 372-90.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002.
- Gresti 2011 = Paolo Gresti, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in Cristina Cappelletti (a c. di), *Il centro e il cerchio*, Atti del Convegno dantesco (Brescia, Università Cattolica, 30-31 ottobre 2009), Pisa · Roma, Fabrizio Serra, 2011: 175-90.
- Gubbini 2005 = Gaia Gubbini, *Il tatto e il desiderio in una querelle trobadorica: Bernardo di Ventadorn e Marcabruno*, «Critica del testo» 8/1 (2005): 281-313.
- Gubbini 2009 = Gaia Gubbini, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009.
- Harvey 2003 = Ruth Harvey, *Pour une nouvelle édition de PC 389.9: Ans qe l'haura bruna s cal*, in Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, 2 voll., Roma, Viella, 2003, I: 407-17.
- Kuzmenko 2005 = Laura-Emanuela Kuzmenko, *La sémantique de la perception dans la poésie d'Arnaut Daniel*, Graduate Department of French, Univ. of Toronto, 2005.

- Lachin 1974 = Giosuè Lachin, *La tradizione provenzale negli ultimi 'Siciliani'. Un commento al canzoniere di Inghilfredi*, «Medioevo romanzo» 1/2 (1974): 279-303.
- Lachin 1995 = Giosuè Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*. Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), Padova, Esedra, 1995: 267-304.
- Lachin 2016 = Giosuè Lachin, *La tradizione manoscritta dei trovatori italiani*, «Romance Philology» 70 (2016): 103-42.
- Lazzerini 1998 = Lucia Lazzerini, *L'“alodoletta” e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo*, in Leonella Coglievina, Domenico De Robertis (a c. di), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di F. Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998: 165-88.
- Levy 1887 = Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravagant 268 de Wolfenbüttel*, «Revue des Langues Romanes» 31 (1887): 173-288, 420-35.
- Loporcaro 1990 = Michele Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori [BaT 233,2 e 233,3]*, «Medioevo romanzo» 15/1 (1990): 17-60.
- Mancini 1988 = Franco Mancini, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, ESI, 1988.
- Mancini 1993 = Mario Mancini, *Marcabru, i sambuchi e il castello assediato*, in Id., *Metafora feudale*, Bologna, Il Mulino, 1993: 107-31.
- Marcenaro 2021 = Simone Marcenaro, *Modelli romanzzi*, in Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina (a c. di), *La lirica italiana. Un lessico fondamentale*, Roma, Carocci, 2021: 175-84.
- Mascherpa-Saviotti 2017 = Giuseppe Mascherpa, Federico Saviotti, *«E membre vos co us trobei a Pavia». Affioramenti trobadorici nella biblioteca del Seminario Vesco-voile*, «Critica del testo» 20/2 (2017): 9-70.
- Mascitelli 2023 = Cesare Mascitelli, *La valletta dei principi fra cultura poetica e retroterra ideologico (Pg VII, 85-136)*, in Salvatore Luongo (a c. di), *La filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni*, Roma, Rubbettino, 2023: 109-23.
- Mercuri 2019 = Roberto Mercuri, *Dante storico e critico della letteratura: Guittone (s)canonizzato*, in Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina, Maria Rita Traina (a c. di), *Guittone morale, tradizione e interpretazione*, Firenze, Sismel, 2019: 115-26.
- Mocan 2014 = Mira Mocan, *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, II: 1155-75.
- Nocita 2006 = Teresa Nocita, *Dante e i trovatori. Una scheda per Arnaut (“Pg” XXVI, 140-147)*, «L'Alighieri» 47, n. s. 27 (2006): 127-32.

- Orsi 2022 = Elisa Orsi, «*La dritta somiglianza*»: *il Mare amoroso e le strategie visuali della poesia didattica*, in Giuseppe Alvino, Andrea Ferrando e Francesco Valesse (a c. di), *Dante, il mare*, Genova, Univ. Press, 2022: 69-83.
- Paterson 1975 = Linda Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Perugi 1978 = Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi Danteschi» 51 (1978): 59-152.
- Perugi 1983 = Maurizio Perugi, *La rima agra di Arnaut*, «Il Piccolo Hans. Rivista di analisi materialistica» 50 (1983): 23-135.
- Perugi 1985 = Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.
- Perugi 1995 = Maurizio Perugi, *Un'idea delle rime di Dante*, in Gianfranco Contini (a c. di), *Dante Alighieri, Rime*, Torino, Einaudi, 1995: VII-XLIII.
- Perugi 2018 = Maurizio Perugi, *Ditz escurs e motz romputz*, in Alvisse Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon (a c. di), *La somma delle cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018: 13-9.
- Picone 1979 = Michelangelo Picone, «*Vita Nuova*» e *tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979.
- Picone 1980 = Michelangelo Picone, *Giraut de Bornelh nella prospettiva di Dante*, «Vox Romanica» 39 (1980): 22-43.
- Pinto 2015 = Raffaele Pinto, *Il Libro delle canzoni e la costruzione del personaggio della Antibeatrice*, «Italianistica» 44/2 (2015): 21-35.
- Polara 1993 = Giovanni Polara, *Aenigmata*, in Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, 2, Roma, Salerno, 1993: 197-216.
- Poli 2000 = Andrea Poli, *Una scheda provenzale per Guittone. Le canzoni XX*, Ahilasso, che li boni e li malvagi, e XLIX, Altra fiata aggio già, donne, parlato, «Filologia e critica» 25 (2000): 95-108.
- Premi 2021 = Nicolò Premi, *Solatz, deport e chan: riconoscere e tradurre una nebulosa semica*, in Cecilia Cantalupi e Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, Qui Edit, 2021: 47-64.
- Pulsoni 1998 = Carlo Pulsoni, *Petrarca ultimo trovatore*, in *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V Congrès International de l'AIEO (Toulouse 1996)*, Pau, Association International d'Études Occitanes, 1998: 69-73.
- Ravera 2017 = Giulia Ravera, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere*, Milano, Ledizioni, 2017.
- Renzi 1976 = Lorenzo Renzi, *Lettura contestuale della "flor enversa" di Raimbaut d'Aurenga*, in Id. (a c. di), *Poetica e Stile: saggi su Opsis e lexis, Raimbaut d'Aurenga*,

- Tasso, Leopardi, Palazzeschi, Soffici, Montale, Lingua poetica di consumo*, Padova, Liviana, 1976: 25-34.
- Resconi 2014 = Stefano Resconi, *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: forme e canali della diffusione*, «Carte Romanze», 2/2 (2014): 269-300.
- Resconi 2021a = Stefano Resconi, *La Toscana occidentale, i trovatori e il Dante “malaspiniiano”: un percorso tra ricezione e autobiografia letteraria*, in Alberto Casadei, Paolo Pontari (a c. di), *Dante e la Toscana occidentale*, Pisa, Univ. Press, 2021: 413-34.
- Resconi 2021b = Stefano Resconi, *Traduzioni toscane di poesie provenzali e storia della tradizione manoscritta trobadorica*, in Cecilia Cantalupi, Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, QuiEdit, 2021: 87-112.
- Rialto = *Repertorio Informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* (consultabile al link: www.rialto.unina.it).
- Richter 1976 = Reinhilt Richter, *Die Troubadourzeit im Breviari d'Amor*, Modena, Mucchi, 1976.
- Roncaglia 1981 = Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, «Metrica» 2 (1981): 3-41.
- Rossi 1995 = Luciano Rossi, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Guittone D'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995: 11-29.
- Roubaud 1986 = J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (seconda rist. [1994] della prima edizione Paris, Ramsay, 1986).
- Santangelo 1921 = Salvatore Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Giannotta, 1921.
- Sansone 1984-1986 = Giuseppe E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza: testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano · Parma, Guanda, 1984-1986.
- Santini 2011 = Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.
- Sarteschi 1998 = Selene Sarteschi, *Da Beatrice alla Pietra. Il nome come “senhal” e metafora dell'arte poetica*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 12 (1998): 37-60.
- Serianni 2018 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana: grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2018.
- StanESCO 1997 = Michel StanESCO, *La fleur inverse et la “belle folie” de Raimbaut d'Orange*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 40 (1997): 233-52.
- Tranfaglia 2014 = Silvia Tranfaglia, *Per una poetica dell'immanenza: natura e arte nelle ‘petrose’ dantesche*, in Carlota Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano

- (a c. di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014: 587-602.
- Vatteroni 1991 = Sergio Vatteroni, *Ancora sulle fonti provenzali della sestina di Dante (con una nuova edizione di "Ar es lo mont[ç] vermellç" di Gaucelm Faidit, BdT 167,10, «Studi Mediolatini e Volgari» 37 (1991): 169-77.*
- Viel 2015 = Riccardo Viel, *L'espressione dei sentimenti in Girant de Borneil: fra autore e 'varia lectio'*, in Mercedes Brea (ed. por), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015: 71-90.
- Viel 2016 = Riccardo Viel, *Stratigrafia e circolazione dei canzonieri trobadorici in Toscana: il punto su alcuni recenti contributi*, «Critica del testo» 19/1 (2016): 255-63.
- Viel 2021 = Riccardo Viel, *La lirica tra Provenza e Toscana. Contatti di culture e tradizioni manoscritte nel XIII e XIV secolo*, in Sara Bischetti, Michele Lodone, Cristiano Lorenzi, Antonio Montefusco (a c. di), *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.). Bilingual Tuscany (1260 ca.-1430 ca.): A Social History of Medieval Translating. Per una storia sociale del tradurre medievale*, Berlin, De Gruyter, 2021: 47-58.
- Viel 2022 = Riccardo Viel, *Dante e la lirica provenzale*, in Aa. Vv., *La biblioteca di Dante*, Atti del Convegno (Roma, 7-9 ottobre 2021), Roma, Bardi, 2022: 167-238.
- Vilella 2022 = Eduard Vilella, *El 'trobar envers' secondo Luigi Milone. Io lirico e performatività*, in Giosuè Lachin e Francesco Zambon (a c. di), *Bels amics ben ensenhatz. Studi in memoria di Luigi Milone*, Modena, Mucchi, 2022: 31-45.
- Vuolo 1965 = Emilio Vuolo, *Aggiunte al commento del «Mare amoroso»*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 7 (1965): 1152-65.
- Zambon 2021 = Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I trovatori del trobar clus*, Milano, Luni, 2021.

RIASSUNTO: Il presente lavoro sviluppa e approfondisce il rapporto di prestito e innovazione che unisce il Dante delle petrose alla linea *clus* del *trobar* e ai suoi maggiori rappresentanti. La mediazione di Guittone come filtro per la formazione di un canone di 'trovatori scomodi' operativo in Toscana è fondamentale per comprendere nella sua globalità il percorso dantesco, fatto di ritorni, ritrattazioni e superamenti rispetto alla tradizione precedente. L'indagine promuove inoltre la figura di Raimbaut d'Aurenga quale trovatore di rilievo all'interno della linea di sviluppo che porterà ad Arnaut Daniel e quindi a Dante.

PAROLE CHIAVE: Lirica trobadorica; Dante e i trovatori; intertestualità; modelli danteschi.

ABSTRACT: This work develops the relationship between Dante's 'petrose' and the *clús* line of *trobar* and its main representatives. In the development of Dante's composition technique we can observe moments of returns, retractions and overcoming of models: the mediation of Guittone as a filter for the formation of a canon of 'uncomfortable troubadours' is therefore essential to understand Dante's debt to the previous tradition. The investigation also promotes Raimbaut d'Aurenga as an important troubadour within the line of development that will lead to Arnaut Daniel's *sestina* and to Dante.

KEYWORDS: Troubadours; Dante and the troubadours; intertextuality; Dante's models.