

GIULIA RAVERA

Esempi di contrasti amorosi e scambi dialogici nella lirica amorosa toscana duecentesca

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA RAVERA

Esempi di contrasti amorosi e scambi dialogici nella lirica amorosa toscana duecentesca

Nel corpus lirico toscano del '200 sono presenti significativi esempi di contrasto tra gli amanti. Sulla scorta di Guittone e dei modelli occitanici e siciliani, autori come Dante da Maiano e Chiaro Davanzati rappresentano i momenti più intensi del rapporto amoroso in forma dialogata, pur attraverso metri e strutture diversi. Si intende indagare il significato di simili scelte comunicative, strumento di variatio, ma anche mezzo per rafforzare l'efficacia dei topoi derivati dalla concezione lirica cortese.

Alla produzione lirica alta sviluppatasi in Toscana negli anni precedenti allo Stilnovo¹ appartengono numerosi componimenti che rispondono al genere del contrasto o che a esso possono essere associati. Dal momento che in questa sede la caratteristica su cui si intende porre l'accento è l'impostazione dialogica del testo, la selezione dei componimenti presi in esame non è dettata dalle modalità con cui il dialogo è impostato né dal metro: non si distingue dunque tra contrasto in senso stretto (testo singolo) o tenzone fittizia (serie di testi correlati)², ma ci si propone di cogliere in un preciso ambito di riferimento – per cronologia, collocazione geografica e concezione poetica – gli effetti espressivi determinati dalla scelta di informare l'intera progressione del testo al procedimento dialogico³. A differenza dei testi in cui le battute dialogiche sono

¹ Il *corpus* lirico amoroso erede della tradizione cortese e poi legato all'esempio guittoniano si presta a una riflessione complessiva e organica, per le sue caratteristiche di omogeneità. D'altro canto, numerosi contrasti si leggono anche nell'alveo della produzione giocosa e comica due e trecentesca e si rivelano affini dal punto di vista formale nell'uso della forma dialogica e della drammatizzazione espressiva: non si intende trattarne tuttavia nel presente contributo, poiché tali componimenti rispondono a una concezione, un'intonazione e una tradizione poetiche specifiche. Per questi aspetti, e in particolare lo sviluppo anteriore della dialogicità contrastiva nella lirica amorosa di stampo cortese e del suo influsso su quella giocosa si legga FRANCO SUITNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, nell'opera collettiva *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 5 voll., I, 1983, pp. 93-109. Al contrario la tradizione poetica giocosa e comica è centrale nella riflessione e nella scelta testuale in ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno, 1992.

² In ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit., il criterio selettivo e dunque l'identificazione del genere contrasto sono subordinati alla singolarità del testo in cui si sviluppa il dialogo, anche per oggettive necessità di uniformità formale in vista dell'analisi retorica e linguistica cui è finalizzata la raccolta antologica. Gli scambi che coinvolgono testi molteplici sono quindi distinti in quanto più propriamente tenzoni amorose. Non è invece introdotta alcuna limitazione sul piano metrico e anzi il *corpus* di trentatré componimenti include in proporzione pressoché equivalente canzoni/canzonette, ballate e sonetti. In GRAZIA LINDT, *Analisi comparata della tenzone e del contrasto in base alla semiologia e alla semantica strutturale*, nell'opera collettiva *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, Atti del Convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 47-71, al contrario, sono analizzate in modo specifico le tenzoni di sonetti allo scopo di verificarne l'identificabilità di genere, anche in contrapposizione con il contrasto (nello specifico è considerato solo quello di Cielo d'Alcamo). Per la definizione di genere del sonetto dialogato e della tenzone di sonetti in relazione agli antecedenti occitanici (e, di concerto con essi, mediolatini) si veda anche PAOLA ALLEGRETTI, *Il sonetto dialogato due-trecentesco. L'«intercizio» e le sue origini gallo-romanze*, nell'opera collettiva *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, Atti del Convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 73-109.

³ Vale la pena di anticipare che anche in ALDO MENICHETTI, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, nell'opera collettiva *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, Atti del Convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 33-46, l'analisi dei componimenti dialogati di Chiaro Davanzati pone l'accento proprio su tali aspetti, senza separare rigidamente

confinare nel giro di qualche verso, al semplice scopo di arricchire e variare la composizione, altrimenti dominata dalla soggettività dell'io lirico, in questo genere di testi emerge in prima persona il personaggio femminile, solitamente silenzioso e distante, e le circostanze della vicenda amorosa prendono forma proprio grazie alle affermazioni, richieste, accuse e risposte della dama e del suo amante. L'esperienza sentimentale appare drammatizzata, vivida e immediata, mossa e dinamica.

Le differenze sul piano della costruzione retorica e formale del discorso non si riflettono sul suo contenuto, poiché – come si vedrà – la situazione e i motivi proposti al lettore sono senza relative eccezioni quelli ben noti della lirica italiana di tradizione cortese, a prescindere dal significato più o meno letterale, o polemico e parodico che si deve di volta in volta attribuire al discorso. Il dialogo consente però al poeta di riproporre delle convenzioni di lungo corso secondo una strategia comunicativa rinnovata e in un quadro più ampio e articolato, in cui la presenza attiva del personaggio femminile fornisce l'occasione per far luce su dettagli, sfumature, fasi e aspetti della dinamica amorosa che di norma rimangono impliciti nell'autorappresentazione individuale dell'io lirico.

*

I contrasti amorosi e le tenzoni fittizie nella Toscana del Duecento presentano una considerevole varietà sia a livello metrico-formale, sia per gli elementi emotivi e narrativi che emergono di volta in volta. La conversazione tra i due personaggi può essere più o meno estesa, con scarti talvolta davvero significativi, dalla lunghezza minima del sonetto a quella massima dello scambio di canzoni, e può avvenire in momenti diversi della storia: all'avvio della relazione sentimentale, in una fase di allontanamento e disperazione, di fronte al bisogno di recriminare o chiedere soddisfazione, in occasione di un distacco definitivo, per lo più dovuto alle eccessive pretese dell'amante. Di fatto, ciascuna fase del percorso amoroso può beneficiare sul piano espressivo di un'impostazione dialogica.

A livello metrico, si riscontrano almeno quattro diverse possibili strutture: scambio di sonetti (secondo il modello della tenzone italiana, che a sua volta è imparentata allo scambio di *coblas* già trobadorico)⁴, invio di intere canzoni (che può essere per certi aspetti ricondotto all'uso del *vers* occitanico come strumento polemico), battute alternate coincidenti con le unità metriche di una canzone o di una ballata (tenzone di stampo occitanico) o alternanza di battute anche brevissime nel corso di una stessa canzone, ad esempio in distici, che si susseguono per una trentina di versi (è questo il contrasto in senso stretto, che dunque nel *corpus* selezionato non si realizza nella forma del sonetto dialogato). Nel complesso, si coglie una rifunzionalizzazione piuttosto libera delle modalità

la riflessione sull'unico contrasto in senso stretto e quella sulle tenzoni fittizie, che per altro sono raccolte in una specifica sezione intitolata «contrast», anche se poi la numerazione progressiva dei singoli gruppi testuali li identifica come tenzoni. Nell'edizione Bettarini delle liriche di Dante da Maiano (DANTE DA MAIANO, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969) non sono indicate precise definizioni di genere, mentre in quella di Minetti dei versi di Monte Andrea (MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979) gli scambi di battute entro il singolo testo o di interi componimenti autonomi sono egualmente indicati come tenzoni.

⁴ Cfr. PAOLA ALLEGRETTI, *Il sonetto dialogato due-trecentesco*, cit.; per il rapporto più generale tra sonetto e forme brevi nella tradizione occitanica si veda ROBERTO ANTONELLI, *L'invenzione del sonetto*, in «Cultura neolatina», XLVII, 1987, pp. 19-59.

di scambio in versi già note sin dalla produzione trobadorica e poi in quella italiana delle origini⁵; esse erano in precedenza sfruttate soprattutto per il dibattito tra poeti a proposito di tematiche molteplici (dottrinarie, di teoria amorosa, metapoetiche, polemiche, scherzose, occasionali e così via) e più di rado calate nel vivo della vicenda amorosa. Occorrenze rappresentative in proposito si leggono innanzitutto in ambito occitanico, sia che il trovatore immaginasse di parlare delle proprie pene amorose a un amico poeta o comunque a un confidente (si pensi a *Ailas, co muer!* – *Que as, amis?* di Giraut de Bornelh), sia che la finzione dialogica creasse – come sarebbe stato nei contrasti amorosi italiani – un contatto immediato con l'amata. Questa seconda possibilità è più rara, per la generalizzata preferenza occitanica – riconoscibile anche nella lirica in volgare del *sì* – per l'apostrofe alla donna o per brevi battute di dialogo in componimenti ampi impostati alla seconda o terza persona singolare; esistono tuttavia diversi esempi notevoli di dialogo prolungato⁶, tra cui *N'Elyas Cairel, de l'amor* di Elias Cairel⁷ e soprattutto *Domna, tant vos ai preiada*, il contrasto bilingue in cui una giovane genovese risponde aspramente alle profferte amorose di Raimbaut de Vaqueiras⁸.

I poeti della Scuola siciliana apprendono appieno la lezione dei loro modelli d'oltralpe: si pensi ai contrasti messi in scena da Giacomino Pugliese in *Donna, di voi mi lamento*⁹, Mazzeo di Ricco in *Lo core innamorato*¹⁰, Federico II in *Dolze meo drudo, e vatene!*¹¹ e nell'anonima *Nonn-aven d'allegranza*¹². Dal

⁵ Per il rapporto tra i contrasti amorosi e tenzoni fittizie, in particolare toscani, e le tenzoni in senso stretto si veda SALVATORE SANTANGELO, *Tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Ginevra, Olschki, 1928. Sullo sviluppo del genere della tenzone in ambito italiano si leggano CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, e ID., *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore, 2002.

⁶ Nella sua analisi degli antecedenti occitanici (oltre che mediolatini e oitanici), Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit., identifica circa venti tenzoni tra figure di sesso opposto, di cui quasi la metà potrebbero essere considerate reali, vale a dire legate all'intervento di *trobairitz* nel ruolo della voce femminile.

⁷ In questo componimento, tuttavia, il personaggio femminile ha uno statuto intermedio tra l'oggetto del desiderio e la signora/mecenate del poeta. Se ne leggano, a titolo indicativo, alcuni versi: «N'Elyas Cairel, de l'amor / q'ieu e vos soliam aver / voil, si-us platz, qe m digatz lo ver: / per qe l'avetz cambjad'aillor, / qe vostre chans non vai si com solia?»; «Madomn'Ysabella, valor / joi e pretz e sen e saber / soliatz qec jorn mantener, / e s'ieu en dizia lauzor / en mon chantar, no' l dis per drudaria» (vv. 1-5 e 10-13). Si cita dall'edizione ELIAS CAIREL, *Il trovatore Elias Cairel*, a cura di Giosué Lachin, Modena, Mucchi, 2004.

⁸ «Domna, tant vos ai preiada, / si-us plaz, q'amar me voillaz, / q' eu sui vostr' endomenjaz»; «Jujar, voi no sei cortoso / qe me chaidejai de zo, / qe niente no farò. / Ance fossi voi apeso!» (vv. 1-3 e 16-19) Si cita dall'edizione RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, a cura di Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964.

⁹ «Donna di voi mi lamento, / bella, di voi mi richiamo / di sì grande fallimento: donastemi auto co-ramo. / Vostro amor pensai tenere / fermo, senza sospicione; / or m'asembra altro volere / e truovolo in falsa cascione, / amore. // Meo sir, se tu ti lamenti / non à diritto né ragione: / per te sono in gran tormenti; / dovresti guardar stagione: / ancor ti sforzi la voglia / d'amore e la gelosia, / con senno porta la doglia, / non perder, per tua folia, amore» (vv. 1-16). Le opere dei poeti siciliani sono citate secondo l'edizione *I poeti della Scuola Siciliana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 3 voll., II, 2008.

¹⁰ «Lo core innamorato, / messere, si lamenta / e fa piangere gli ochi di pietate; / da voi èste alongato, / e lo mi' cor tormenta / vegnendo a voi lo giorno a mille fiata» (vv. 1-6); «Donna, se mi mandate / lo vostro dolce core / innamorato sì come lo me' ò, / saciate in veritate / ca per verace amore / immantenente a voi mando lo meo, / perché vi deggia dire / com'eo languisco e sento / gran pene per voi, rosa colorita» (vv. 13-21).

¹¹ «Dolze meo drudo, e vatene! / Meo sire, a Dio l'acomano, / che ti diparti da mene / ed io tapina rimanno» (vv. 1-4); «Dolce mia donna, lo gire / nonn-è per mia volontate, / che mi convene ubidire / quelli che m' à 'n potestate: / or ti conforta s'io vado / e già non ti dismagare, / ca per nulla altra d'amare, / amor, te non falseraggio» (vv. 17-24). Il componimento ha una struttura ambigua tra contrasto e commiato, soprattutto rispetto all'organizzazione delle battute, cfr. ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit., p. 26.

punto di vista tematico, i quattro componimenti presentano corrispondenze notevoli: da una parte testi di separazione/lontananza tra due amanti che si promettono fedeltà (Federico II, Mazzeo di Ricco e l'anonimo), dall'altra sentite rassicurazioni del personaggio femminile sui propri sentimenti, rispettivamente a un amante ormai sfiduciato e a uno invece appassionato (Giacomino Pugliese e Mazzeo di Ricco). L'intervento diretto della voce femminile costituisce senza dubbio un elemento innovativo; lo stesso vale per l'intensa partecipazione emotiva delle dame, che d'abitudine nei componimenti lirici appaiono distanti. D'altra parte, il lettore non viene qui a conoscenza di aspetti della vicenda amorosa inconsueti, grazie all'esempio noto delle canzoni di lontananza o di quelle dedicate alla rinuncia a amore. Si può tuttavia cogliere una maggiore vivacità espressiva, nell'approfondimento dedicato ai motivi convenzionali della nostalgia e dell'invio del cuore in Mazzeo di Ricco o nello sviluppo psicologico con cui Giacomino Pugliese dipinge l'amante, il cui atteggiamento evolve da rabbioso a malinconico al pensiero di ciò a cui rinuncia, pur per una buona ragione. Si conferma così ciò che si è anticipato: nella lirica duecentesca alta la forma dialogica porta un arricchimento e una trasformazione nella forma, ma non nei contenuti, rispettosi della tradizione trobadorica. Anche nelle tenzoni fittizie trobadoriche, d'altronde, la componente parodica rispetto ai contenuti cortesi è molto inferiore che nelle tenzoni reali¹³. Ciò non esclude del tutto i contatti con la tradizione popolareggiante: la critica ha in effetti evidenziato come i componimenti citati siano tra quelli meno aulici della Scuola siciliana¹⁴. In essi, infine, sono soprattutto gli aspetti melodici, ritmici e sintattici a rispecchiare un ideale poetico più umile, pur a fronte di una creazione retorica ricercata¹⁵.

Gli antecedenti occitanici e siciliani, forse non abbondanti ma notevoli, devono essere stati familiari a Guittone d'Arezzo nella stesura della corona di sonetti tramandata dal Codice Laurenziano¹⁶. Nell'arco degli ottantasei testi che la compongono, il poeta delinea un'articolata (benché ripetitiva) vicenda, i cui toni variano dalla tormentata speranza e dall'accettazione reciproca al rifiuto e all'attacco verbale, sino alla separazione conclusiva, in una evidente progressione narrativa le cui diverse fasi sono marcate dagli interventi del personaggio femminile, oltre che da stacchi temporali e spaziali che non inficiano l'unità dell'insieme, ma ne evidenziano il complesso carattere narrativo, al di là dell'intonazione lirica dei singoli testi. Nonostante i componimenti legati alla voce maschile siano prevalenti da un punto di vista quantitativo (come accade spesso nelle più brevi tenzoni fittizie dei poeti successivi), i gruppi di rime in cui la dama interviene attivamente (sonn. 37-49, 58-60 e 82-86) creano vere e proprie tenzoni di sonetti che inframmezzano la corona

¹² A questi componimenti si può in parte associare anche *Dolce coninzamento* di Giacomo da Lentini, in cui le due strofe dedicate al dialogo tra gli amanti sono però introdotte da versi contestualizzanti in cui l'io lirico parla in prima persona e è inoltre spesso difficile definire l'estensione delle rispettive battute in modo preciso (cfr. ANTONIA ARVEDA *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit., p. 19). Appare ancora diverso il caso di *Rosa fresca aulentissima*, per la finzione popolareggiante che Cielo d'Alcamo impone al dialogo amoroso tra i due personaggi, che per certi aspetti ricorda *Domna, tant vos ai preiada*, in cui l'appartenenza sociale della figura femminile determina uno scarto diastratico, oltre che idiomatologico, rispetto a quella maschile. Come si vedrà, simili considerazioni non sembrano concernere se non marginalmente gli esempi toscani duecenteschi in esame.

¹³ ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit.

¹⁴ FRANCO SUITNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, cit., pp. 96 sgg.

¹⁵ ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit., pp. 19 e 32.

¹⁶ Per questo canzoniere *ante litteram*, la sua importanza storica, le sue peculiarità compositive e le sue fonti si veda GUITTONI D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, pp. XIII-LIX, da cui sono citati i testi.

e segnano un'evoluzione nel rapporto amoroso, da positivo a negativo, passando attraverso diverse fasi. Al contrario i blocchi di testi in cui la voce maschile è isolata sono più monotoni, perché concentrati solo sulle sue richieste, invocazioni e lamentele.

Inizialmente la dama ascolta l'amante nella convinzione che egli sia leale:

Eo t'aggio inteso, e te risponderaggio
(però che volenter non son villana),
e non, com'altre già fan, per oltraggio,
ma solo per ragion cortese e piana.
Dici che m'ami forte a bon coraggio:
or mira bene se la parola è sana,
ché per amor, amor ti renderaggio,
e, del contraro, ciò ch'è ragion certana.
E te e 'l tuo voli me fedel dare:
or mira como cresce signoraggio
tale fedel, qual tu voli me stare!
Consigliame, com'om leale e saggio,
ch'eo deggia ver' del tuo dimando fare,
ché del leal consiglio non partraggio. (son. 38)

Più avanti, lo allontana con gentilezza:

Me pesa assai, se sì grav'è 'l tuo stato;
e s'eo dovesse dar ciò che mi cheri
con' tu prender lo dia, vacc' acordato
fora per la mia parte e volonteri.
Ma, perché dar no 'l deggio, aggiol vietato,
pregando che ne parti el tuo pensieri;
e sì consigli me Deo in ogni lato,
com'eo fatt'aggio te 'n esto misteri.
Donque te parte; e se di' che non pòi
mutar la volontà del tuo coraggio,
come mutar donque credi l'altrui?
Or pensa di tener altro viaggio:
certo sii ch'esta volta è la poi
ch'e' d'esto fatto ormai te parleraggio. (son. 48)

Ciononostante, ella riappare ancora sulla scena, comprensiva verso l'amante disperato:

Certo, Guitton, de lo mal tuo mi pesa
E dolmi assai, ché me ne 'ncolpi tanto.
S'altri il suo ti difende, or fatti offesa
S'aver no 'l dia già tanto ni quanto?
Se pe' ragion sonmi de te defesa,
donque perché di me fai tal conpianto?
Ver è che la ragion tua non ò 'ntesa,
como cheresti me in privato canto.
Ma vene in tale parte e 'n tal stagione,
e pensa di cherer securamente
ciò che credi che sia di tua ragione,
ch'eo te 'l convento dar ben dobbamente;
ma non cherer, né sia la tua 'ntenzione,
ciò che 'l chieder e 'l dar fusse spiacente. (son. 59)

La conclusione spetta alla dama, in toni aspri e accusatori, commisurati all'insolenza che sottilmente contraddistingue le pressanti richieste dell'amante:

Or son maestra di villan parlare
 perché saccio di te dir villania,
 sì ritrova' in te ciascuna dia,
 c'un picciol fanciul ne porria ritrare
 più ch'e' fatto non aggio 'n vita mia,
 ché quello che ditt'ò già nente pare
 inverso de la tua gran malatia.
 Ma io vorrebbi, lassa, esser morta
 quando con omo, ch'i' l'ò disdegnato,
 come tu se', tale tencion fatt'aggio.
 Ben puoi tener ormai la lingu'acorta
 E dir ciò che ti piac'e star fidato,
 che 'nn-alcun modo non responderaggio. (son. 86)

La presenza del punto di vista femminile conferisce spessore e complessità al percorso narrativo sotteso alla corona, in cui il lettore non trova solo le affermazioni, i pianti e le richieste dell'amante in base alla sua percezione individuale, ma scopre anche le scelte e le prospettive femminili che le hanno generate, nell'ottica dunque di una relazione più realistica e sfaccettata. Di per sé, le circostanze e le problematiche che il poeta rappresenta sono ancora una volta familiari al lettore: l'insoddisfazione dell'innamorato, la disponibilità della dama a accettare il servizio, la frustrazione, il desiderio, l'insicurezza crescenti che sfociano in richieste eccessive e in un conseguente allontanamento tra le parti, fino alle sempre più aspre accuse reciproche di tradimento e inadeguatezza. Il maggiore dinamismo della situazione e la drammatizzazione, che rende la scena più immediata e vivida sul piano narrativo, potenziano dunque motivi ben noti. Nel momento in cui il punto di vista maschile e le affermazioni che ne derivano sono affiancati da quelli femminili, non necessariamente convergenti, la rappresentazione di aspetti pur convenzionali risulta più completa, soprattutto poiché propone in termini espliciti momenti e logiche solitamente impliciti nella raffigurazione lirica, in quanto connessi alla prospettiva della dama. Ciò è tanto più significativo poiché nella corona guittoniana la progressione narrativa pone al centro gli stati d'animo, mentre gli avvenimenti in senso stretto non sono raccontati in presa diretta; l'azione vera e propria è mediata dai soli sentimenti che ne sono causati e non presentata in sé. Ciò potenzia per contro l'impressione di un percorso tutt'altro che statico¹⁷, pur lasciando inalterata la preminenza convenzionale della dimensione emotiva.

Infine, l'evoluzione del dialogo tra momenti positivi e negativi e il confronto tra personalità diverse consente all'autore di giocare su due aspetti di ambiguità. In primo luogo, proprio l'insistenza su circostanze, dinamiche e motivi convenzionali consente a Guittone di introdurre una componente polemica e parodica rispetto all'ideologia cortese, che grazie all'elemento drammatico del dialogo appare sottilmente svelata e delegittimata nella sua esteriorità letteraria, nella sua mancanza di utilità sociale¹⁸.

Inoltre, l'impostazione dialogica permette di far luce sull'ambiguo atteggiamento del personaggio maschile. Leggendo i sonetti affidati esclusivamente alla sua voce si potrebbe credere alla sua buona fede e all'innocenza delle sue richieste e delle sue accuse; l'acuta comprensione di madonna mostra invece al lettore l'indecenza di alcuni sottintesi e la natura sensuale del desiderio maschile. In tal

¹⁷ GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, cit.

¹⁸ Ivi, pp. XLII-LII.

senso la costruzione di una vicenda che evolve gradualmente sonetto dopo sonetto e la scelta di lessico ammiccante¹⁹ sono fondamentali.

Il carattere innovativo e la ricerca di profondità espressiva che contraddistinguono questi testi risaltano maggiormente a confronto con i modelli trobadorici e siciliani. In questi ultimi, infatti, pur nell'incontro letterario di voci e punti di vista distinti, la scena non subisce trasformazioni rispetto alle consuetudini della lirica amorosa e appare talvolta perfino un po' statica. Il minore approfondimento in questi scambi ricorda in parte la dialogicità stereotipata delle pastorelle occitaniche²⁰, in cui la scena è fissa²¹, l'esito già previsto entro limitate opzioni²², le tappe del discorso sempre uguali, scandite dagli appellativi e dalle formule usate reciprocamente dai due personaggi nell'avvicinamento all'esito erotico. Anche nella corona guittoniana, lo si è detto, situazioni, motivi, singole immagini e lessico sono convenzionali, oltre che ripetitivi nella successione dei singoli sonetti; tuttavia, vi si coglie una maggiore forza drammatica e una raffigurazione più completa della scena. Attraverso una diversa impostazione discorsiva, perciò, il contrasto amoroso guittoniano, insieme a quelli toscani duecenteschi che da esso avrebbero preso spunto, arricchiscono la convenzione lirica di nuove sfumature, senza alterarla nei suoi elementi fondativi (la tipologia del rapporto amoroso e i suoi esiti), né nei dettagli retorici (immagini, lessico).

Come è stato argomentato dalla critica²³, i contributi di Chiaro Davanzati, Dante da Maiano e Monte Andrea allo sviluppo del contrasto amoroso sono strettamente connessi con il modello guittoniano. Si ritrova in questi componimenti il medesimo rapporto con le consuetudini liriche di origine cortese, per cui le convenzioni tematiche e il repertorio retorico-lessicale sono rispettati in pieno, ma il punto di vista risulta ampliato; è simile inoltre la curiosità nell'esplicitare, attraverso la drammatizzazione e la presenza femminile, aspetti della vicenda amorosa topici, ma d'abitudine lasciati impliciti, perché intuibili dai passaggi precedenti e successivi, e dunque trascurati nelle rappresentazioni liriche non dialogiche. Mancano tuttavia l'intento polemico rispetto all'ideologia cortese e soprattutto l'ampio respiro della corona di Guittone. I contrasti di Dante da Maiano (una tenzone in veste occitanica, ma innovativa nell'uso della ballata e non della canzone²⁴, e uno scambio di tre sonetti) e di Monte Andrea (due brevi successioni di distici e terzine, e una serie di quattro sonetti, che nel complesso l'editore identifica come prima e seconda tenzone) sono infatti molto brevi e di necessità si concentrano su un singolo aspetto della relazione amorosa. Ciò non impedisce che la particolarità strutturale dei componimenti, inclusi i sonetti, sia messa a frutto per porre in evidenza momenti significativi della vicenda sentimentale. Dante da Maiano sceglie ad esempio di illustrare la nascita di un nuovo amore, che in tanta lirica amorosa coeva è il

¹⁹ Ivi, pp. XXXVII-XXXIX.

²⁰ Non a caso spesso la critica ha fatto riferimento al genere della pastorella rispetto all'origine di contrasti e tenzoni fittizie; si leggano ad esempio FRANCO SUTNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, cit., e ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit.

²¹ In un giorno imprecisato il cavaliere incontra una giovane pastora al lavoro in campagna, come nel componimento di Gui d'Ussel: «L'autrier cavalcava / sus mon palafre, / ab clar temps sere, / e vi denan me / una pastorella» (vv. 1-5). Si cita dall'edizione *Les poesies des quatre troubadours d'Ussel publiees d'apres les manuscrits (Gui, Eble, Elias et Peire d'Ussel)*, a cura di Jean Audiau, Geneve, Slatkin Reprints, 1973.

²² Successo (come nel caso di Gui d'Ussel: «E ve·us m'en aizida, / que·us am a tota ma vida», *L'autrier cavalcava*, vv. 50-51), insuccesso o stupro.

²³ CHIARO DAVANZATI, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 284, sottolinea in particolare il legame tra Guittone e Monte Andrea, e cita ulteriori seguaci, come Ubertino di Giovanni del Bianco.

²⁴ ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, cit., p. 83.

presupposto delle emozioni descritte e dunque di frequente oggetto di riferimento nel ricordo, ma che di rado viene presentato in termini attuali e narrativi. Si leggano ad esempio le parole che Monna Nina rivolge al suo corteggiatore nel sonetto centrale della serie:

Qual sete voi, sì cara preferenza
 che fate a me senza voi dimostrare?
 Molto m'agenzia vostra parvenza
 perché meo cor podesse dichiarare.
 Vostro mandato aggrada a mia intenza:
 in gioia mi conteria d'udir nomare
 lo vostro nome, che fa profferenza
 d'essere sottoposto a me innorare.
 Lo core meo pensar non saveria
 nessuna cosa che sturbasse amanza:
 così affermo e voglio ognor che sia.
 D'udendo voi parlare è voglia mia
 se vostra penna ha bona consonanza
 col vostro core, od ha tra lor resia.

Soltanto il *corpus* di Chiaro Davanzati sembra avvicinarsi per la quantità di contrasti e tenzoni all'esempio guitoniano: al poeta si deve infatti la creazione di ben sette episodi di ampiezza diversificata, tra cui va tenuto in conto un certo grado di connessione, benché non sempre stringente (uno scambio di canzoni, una tenzone in forma trobadorica e cinque tenzoni di sonetti – che Menichetti identifica anche come contrasti in senso stretto –, tra i quali due contano rispettivamente quindici e sedici testi)²⁵. Ciò consente all'io lirico di rivolgere maggiore attenzione ai singoli episodi, che appaiono più approfonditi; un limite in tal senso si coglie nella consequenzialità a volte poco chiara e puntuale tra i gruppi di componimenti, poiché non mancano elementi contraddittori.

Il poeta mette in scena di volta in volta le fasi iniziali del rapporto amoroso e la richiesta da parte dell'amante di rassicurazioni in merito al coinvolgimento della dama, il desiderio di stare insieme (in questo caso, reciproco e chiaramente erotico), la necessità di abbandonare i costumi amorosi del passato dopo i rispettivi matrimoni, in favore di un affetto commisurato alla nuova situazione, l'incertezza sulle rispettive intenzioni, il rifiuto da parte di madonna, un riavvicinamento amichevole, anche se forse in chiave platonica o per lo più tale. Questi singoli nuclei tematici, anche grazie alla loro ragionata successione nell'edizione critica di Menichetti, che rispecchia quella del codice Vaticano Latino 3793, si dispongono secondo una tendenziale progressione narrativa: da una relazione amorosa felice a un momento di ridefinizione seguito ai matrimoni dei due personaggi, al tentativo di trovare una nuova armonia, fino a una fase di amara separazione, cui segue una possibile, ma più tiepida riappacificazione. La lettura di alcuni sonetti rappresentativi aiuta a chiarire gli snodi essenziali della vicenda.

Nella prima tenzone, la dama teme sia giunto il momento di rinunciare alla reciproca soddisfazione:

Vostra merzé, messere, se m'amate,

²⁵ ALDO MENICHETTI, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, cit., sottolinea come nel codice Vaticano Latino 3793 potrebbero essere nascoste altre tenzoni di questo genere, mascherate dalla perdita di una o più parti. Al medesimo contributo si rimanda, oltre che per una panoramica complessiva delle esatte vicende descritte nei singoli gruppi di testi, anche per alcune annotazioni sulla distribuzione dei testi nel manoscritto che li tramanda, in cui le serie non solo sono rispettate ma evidenziate.

ch'ï' amo voi a tutta mia possanza
ed aggio amato, e so che lo pensate,
e di questo son certa per leanza;
ma or convien che voi da ciò mutiate
la mente e 'l core e la vostra speranza,
e d'altra donna aggate libertate
ed ella in voi verace disianza:
e convien che sia amor senza partire.
Ed io non me ne doglio nulla guisa
e no lo conto vostro lo fallire:
ma nostra gioia convien che sia divisa,
ma non da la mia parte lo disire
del diletto laond'ï' era presa.

Nella terza, la dama esprime apprezzamento per un amore segreto, che non turberebbe il suo matrimonio:

Se rielato lungo tempo siete,
sire, di non mostrar vostro talento,
s'è contro a mio onor, certo facete
sì come saggio c'ha buon sentimento:
chi non teme nonn-ama, ben savete,
ond'è temenza d'amor fermamento:
però credo che ciò che i dicete
vegna da fino amor lo nascimento:
e perciò vostro dono adimandato
dòllovi da mia parte volentieri
quando aggia tempo e loco non blasmato:
e che guardiate de li mai parlieri,
che sovent'ore d'amore inarrato
procacciansi di dar tormenti ferì.

La quarta tenzone segna per Madonna il ritorno a un tono duro e poco disponibile, nell'impossibilità di trovare un accordo sul destino del proprio rapporto:

Foll'è chi follemente si procaccia
e chi pensiero mette in suo danaggio,
e se ben sede, s'elli imprende caccia
la qual non crede giungere a passaggio;
e' perde quanto s'impronta ed avaccia
e de la spene nonn-ha signoraggio;
per te lo dico: poi se' tratto i'llaccia
per un guardar, dimora al suo servaggio,
ché non facesti come saggio amante
che pone spene i'loco d'iguaglianza
ed ivi impronta quanto puote avante;
ma tu non seguitasti quella usanza,
volesti in grande altura esser posante:
ragion'è che ne senti malenanza.

La voce femminile chiude l'ultima tenzone nel segno della disponibilità a un amore platonico:

Assai mi piace, sire, tua acotanza
Ed amola e disio fortemente;
sì porgi lo tuo dir con gran pietanza,
che m'hai del tuo voler fatta vogliente:
e vo' che tu ne prende sicuranza

ch'io ti diletto ed amo per servente
 ed ameraggio con pura leanza,
 sol che tu guardi al biasmo de la gente:
 ché sovente ore vanno indovinando
 l'altrui talento, per noi donare
 a quei che s'aman di verace amore;
 quel che nonn-è vertà vanno parlando:
 ond'io ti priego deggeti guardare,
 sì ch'io veggia avanzar lo tuo valore.

I singoli blocchi di testi non si richiamano esplicitamente tra loro, in particolare la conclusione non rimanda in modo specifico o rilevato ai momenti precedenti, nemmeno a quelle difficoltà che rendono tanto importante il raggiungimento di un esito armonioso. È dunque in primo luogo la disposizione complessiva dei testi a rafforzare nel lettore l'impressione che il poeta abbia concertato un'evoluzione narrativa logica. Non influisce in modo negativo il permanere di passaggi oscuri, come il cambiamento del punto di vista della dama da una parziale apertura alla totale chiusura rispetto all'ipotesi di mantenere viva una relazione amorosa tra la terza e la quarta tenzone; tra la quarta e la quinta si nota l'inversione opposta.

L'ampia serie dei sonetti e il coinvolgimento della voce femminile consentono a Chiaro – come già era successo nella corona guttoniana – di concedere spazio da una parte a avvenimenti di norma non esplicitati, come il matrimonio e il conseguente ridimensionamento della disponibilità dell'amata verso l'amante; dall'altra di insistere su concetti fondamentali dell'ideologia amorosa di origine cortese, di regola tuttavia non sono sviluppati con ampiezza o in modo autonomo. In particolare, sono posti in evidenza i temi della legittimità, della reciprocità e della diversa natura dell'amore in stagioni differenti della vita. Tali concetti sono tutti essenziali nella logica amorosa cortese, tanto negli antecedenti occitanici, quanto negli epigoni italiani: si pensi alla frequenza con cui l'io lirico si dichiara leale. D'abitudine però tali spunti si inseriscono in un più ampio quadro di dichiarazioni amorose, invocazioni, richieste d'aiuto e non sono sviluppati autonomamente e nel loro potenziale problematico e teorico. Nei contrasti di Chiaro invece tali motivi sono centrali non solo nel singolo componimento, ma in interi gruppi di testi, e determinano il principio dirimente nel disaccordo tra i due amanti. Lirica, narrativa (drammatizzata) e teoria d'amore si incontrano: quest'ultima non a caso già in ambito occitanico costituiva l'argomento più tipico per il genere della tenzone, cui la struttura dialogica dei sonetti in esame rimanda sia per impostazione discorsiva, sia per la contrapposizione di concezioni e necessità diverse da parte dei due personaggi.

Nel complesso, l'occasione di far parlare direttamente gli amanti influenza in modo significativo l'intonazione del testo lirico. Richieste, desideri, ma anche rimproveri e ripulse sono proposti con minori timidezza e ritrosia, e anzi con veemenza. Lo si coglie chiaramente leggendo il gioco guttoniano sulle probabili intenzioni lubriche del personaggio maschile; tra i contrasti di Chiaro Davanzati è rivelatore soprattutto lo scambio di canzoni, per quanto anche nei sonetti si insista con particolare frequenza sui concetti di "gioia", "dono" e "compimento". Le canzoni, che identificano la prima fase della vicenda amorosa, idealmente anteriore al matrimonio e alla conseguente ritrosia della dama, alludono a vivide ammissioni sul reciproco desiderio dei due amanti. «Dunque lo vostro fu dolze aportato, / quando d'amor mi faceste lo 'nvito; e poi nel mezzo avetelo seguito, / lo bon fenir vi de' essere in grato: / ch'io già per me nonn-aggio altro disio, / se non ch'io atendo lo bon compimento» e «s'è tempo, per Dio fatemi gaudere» (*Io non posso celare né covrire*, vv. 69-75 e 80); «se non ch'io atendo l'ora / com'io vi possa alegra gioia donare» e «se non solo di pervenire a l'ore / com'io vi possa sodisfar, gaudendo» e ancora «che solamente è questo il voler mio, / di perseguire

lo vostro piacere / e non tardar già lungo temporale» (*Orato di valor, dolze meo sire*, vv. 31-32, 53-54, 76-78). Tali aspetti sono tanto rilevanti che Menichetti ha parlato di una sorta di *ars amandi* ricondotta alla forma di brevi *exempla* dialogici²⁶.

*

L'osservazione del linguaggio e dell'intonazione offre un risultato coerente con quella delle tematiche. In primo luogo le consuetudini più riconoscibili della tradizione lirica sono non solo confermate, ma anzi rafforzate dalla ripetizione, a livello di lessico, immagini, motivi, situazioni in serie coese di testi, spesso anche prolungate. Secondariamente, l'impostazione dialogica e l'introduzione di una seconda voce con un proprio punto di vista contribuiscono a ampliare lo spettro delle situazioni oggetto dell'espressione lirica, pur rimanendo nell'alveo della tradizionale vicenda amorosa di stampo cortese, che dunque non è tradita, ma rinnovata dall'interno. Infine, la reinterpretazione delle convenzioni in forma drammatizzata comporta di necessità un'innovazione nella forma e negli strumenti retorici, che lascia uno spazio seppur attenuato alla dimensione mimetica. La maggiore concessione all'espressione più diretta e esplicita di desideri e ripulse sul piano fisico si adatta infatti alla finzione di un dialogo privato e diretto tra i due interessati. D'altro canto, le immagini e il lessico sfruttati nei contrasti toscani del Duecento non appartengono alla tradizione comica o giocosa e colgono solo in minima parte le influenze provenienti dalla tradizione popolare²⁷; sono al contrario legati alla produzione poetica colta. Appare perciò essenziale il riferimento ai modelli occitanici, in cui le allusioni alla dimensione erotica o anche al semplice desiderio inteso in senso terreno sono piuttosto frequenti e ben riconoscibili, così come toni più schietti e diretti laddove il poeta si riferisce o rivolge all'amata: non a caso, proprio in ambito trobadorico sottogeneri lirici come l'alba e la pastorella conoscono notevole apprezzamento. È ben noto che tali antecedenti sono stati riletti nella Toscana del Duecento anche senza la mediazione siciliana, benché in quest'ultima figura un testo come il contrasto di Cielo d'Alcamo²⁸. A simili sviluppi nella lirica toscana anteriore allo Stilnovo può aver contribuito anche il diffuso gusto per il gioco sul linguaggio, sul doppio senso, sull'efficacia retorica, tratti dell'espressione lirica evidenti e ampiamente condivisi per lo meno sulla scorta dell'esempio guittoniano, nella cui corona l'attenzione per il linguaggio è addirittura tematizzata, grazie alle accuse che la dama rivolge all'amante menzognero²⁹. I contrasti amorosi mostrano in effetti di essere terreno fertile sotto questo profilo, grazie al dinamico scambio tra le due voci e alla drammatizzazione dei due punti di vista: ciascun personaggio, prendendo la parola, richiama le battute dell'altro e risponde, creando rimandi, ripetizioni, variazioni, sottintesi e reinterpretazioni delle parole altrui. Ciò è tanto più notevole in quanto proprio il gioco sugli elementi retorici e espressivi costituisce un fattore essenziale di rinnovamento rispetto alle tematiche e alle vicende narrate.

²⁶ ALDO MENICHETTI, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, cit.

²⁷ Qualche rilievo in tal senso per alcune tra le tenzoni fittizie di Chiaro si legge in ALDO MENICHETTI, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, cit.

²⁸ Sul contrasto per eccellenza si vedano, in riferimento alle problematiche trattate nel presente contributo, VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924, pp. 53 sgg., e FRANCO SUTNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, cit.

²⁹ GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, cit.