

*Guinizelli e Dante 'petroso'.
Nota su 'Amor, tu vedi ben che questa donna'*

PAOLO BORSA

Le lodi che Dante, nella sua opera, tributò a Guido Guinizelli testimoniano di una mai sopita ammirazione per il poeta bolognese: nella *Vita nova* Guinizelli è «il saggio» (XX 3, v. 2), nel *Convivio* «quel nobile Guido Guinizzelli» (IV xx 7), «maximus Guido Guinizelli» nel *De vulgari eloquentia* (I xv 6), addirittura «il padre» di un'intera generazione di poeti nel *Purgatorio* (XXVI 98).¹ L'influsso della poetica guinizelliana è particolarmente evidente nel prosimetro giovanile; la svolta delle rime della loda, con cui Dante supera l'esperienza del «primo amico» Cavalcanti, avviene infatti proprio nel nome di Guinizelli, della cui produzione Dante mette a frutto in particolare il motivo dell'elogio della donna e, nel sonetto-omaggio *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, la teoria dell'identità di amore e cuore nobile enunciata nella grande canzone *Al cor gentil rimpaira sempre amore*.²

¹ Edizioni di riferimento: Alighieri 2005 (*Rime*); Alighieri 2015 (*Vita nuova*); Alighieri 2014a (*Convivio*); Alighieri 2012 (*De vulgari eloquentia*); Alighieri 2011a (*Purgatorio*).

² L'edizione di riferimento per le rime del poeta bolognese è Guinizzelli 2002.

Tuttavia, nella produzione di Dante il magistero del poeta bolognese si esercita anche al di là della *Vita nova*; si pensi, ad esempio, alla canzone *Amor che movi tua vertù dal cielo*, e ai suoi evidenti legami con *Al cor gentil*; o all'allegorica *Amor che nella mente mi ragiona*, in cui la lode della donna, in continuità con il prosimetro e, in particolare, con *Donne ch'avete intelletto d'amore*, appare largamente debitrice della maniera di Guinizelli quale si realizza soprattutto nelle terzine del sonetto *Io voglio del ver la mia donna laudare*. Il suo influsso si manifesta anche nella *Commedia*: da un lato Dante menziona nel poema le tre canzoni che forse più richiamano la maniera di Guinizelli (oltre ad *Amor che nella mente* e *Donne ch'avete*, citate nei canti II e XXIV del *Purgatorio*, anche *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, richiamata nel canto VIII del *Paradiso*), dall'altro il profilo di storia letteraria e le dichiarazioni di poetica contenute nei canti XXIV e XXVI del *Purgatorio* dipendono manifestamente dalle due tenzoni di Guido con Bonagiunta Orbicciani da Lucca e Guittone d'Arezzo, leggibili in filigrana nel testo dantesco. Inoltre, come ha recentemente argomentato Martínez in un ampio saggio pubblicato su *Dante Studies*, la poesia di Guinizelli sembra avere influenzato in profondità anche il Dante dei canti XXVIII, XXIX e XXX del *Paradiso*, nei quali elementi di angelologia, politica e poetica sembrano stringersi – su base 'omologica', dunque proprio secondo il modello guinizelliano – in un unico nodo.³

In questa nota su *Amor, tu vedi ben che questa donna* vorrei provare a mostrare come l'esperienza poetica di Guinizelli paia riverberarsi nell'opera di Dante, in forma non meramente episodica, anche all'altezza della stagione delle petrose. Come si vedrà, la cosiddetta sestina doppia contiene diversi rimandi alle rime del primo Guido.⁴ Si tratta, però, di un Guinizelli

³ Martínez 2016. Sulle 'omologie strutturali' in *Al cor gentil*, cfr. Hartung 2004.

⁴ Come osserva Giunta, il nome di "sestina doppia" assegnato a questa canzone dal Quadrio è in parte fuorviante, perché Dante adatta il principio della retrogradazione delle rime «a una compagine metrica molto diversa» da quella della sestina (Alighieri 2011c: 487).

per certi aspetti differente da quello dei testi menzionati in precedenza: non tanto il Guinizelli della 'laude' e della 'salute', piuttosto il Guinizelli – spesso chiamato in causa nel commento alle rime di Cavalcanti – per il quale la donna si manifesta come straordinaria epifania luminosa, distruttiva e insostenibile e che presenta il proprio amore e il proprio servizio come ineluttabili, a fronte di un'amata indifferente, «disdegnosa» e micidiale, per nulla disposta a concedere all'amante il proprio «guiderdone».

È bene avvertire subito che in *Amor, tu vedi ben*, e più in generale nelle petrose, tanto lo stile quanto la fenomenologia amorosa presentano, nei loro tratti principali, un numero limitato di contatti diretti con la produzione guinizelliana; il grande modello di riferimento per Dante nelle rime per la donna pietra è infatti, come è noto, il *trobar car* di Arnaut Daniel. I riferimenti alla poesia di Guido, pertanto, andranno ricercati più nei dettagli che nell'impianto complessivo del testo. Sicché, prima di analizzare i possibili punti di contatto, occorrerà soffermarsi brevemente su alcune delle differenze tra i testi presi in considerazione.

Nel *corpus* di Guinizelli, anzitutto, occorrono due soli brevi accenni al motivo dell'*immoderata cogitatio*, ossia dell'anomala fissazione del pensiero da parte dell'amante sull'immagine fantasmatica dell'amata, dalla quale – a norma del *De amore* di Andrea Capellano – origina la passione d'amore.⁵ Si tratta del riferimento al «profondo pensare» del sonetto *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare* («ché subit'ore me fa isvariare / di ghiaccio in foco e d'ardente geloso; / tanto m'angoscia 'l profondo pensare / che sembro vivo e morte v'ho nascoso», vv. 5-8) e di quello all'amore «for misura» dell'altro sonetto *Lamentomi di mia disavventura* («Lamentomi di mia disavventura / e d'un contrarïoso destinato, / di me medesimo ch'amo for misura / una donna da cui non sono amato», vv. 1-4). In nessun caso, però, Guinizelli utilizza in modo esplicito né il motivo della figura dell'amata conservata nel cuore dell'amante, sviluppato ad esempio nella canzone del Notaro *Meravigliosa-mente*, né quello

⁵ «*Quid sit amor. Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus...*» (Andrea Cappellano 1980: 6).

della figura custodita nella mente, quale sarà svolto in primo luogo da Guido Cavalcanti secondo una più precisa localizzazione del processo di astrazione, conservazione e rielaborazione del *phantasma* di madonna nel senso interno.⁶ Al contrario, in *Amor, tu vedi ben*, come pure in *Io son venuto al punto della rota* (ma anche, già prima, nella *Vita nova*), Dante assume il motivo dell'immagine nella mente a fondamento del proprio amore per la donna pietra. Si vedano i vv. 10-13 di *Io son venuto*:

e però non disombra
 un sol penser d'amore ond'io son carico
 la mente mia, ch'è più dura che pietra
 in tener forte imagine di pietra,

e i primi versi del congedo di *Amor, tu vedi ben* (vv. 61-62):

Canzone, io porto nella mente donna
 tal che con tutto ch'ella mi sia pietra...

Strettamente legato al motivo dell'immagine mentale è, in Dante, quello della trasformazione dell'amante nella forma dell'amata, sul quale in questa sede mi limiterò a un rapido cenno. Posto che l'operazione del trattenere l'immagine dell'amata nella memoria è del tutto assimilabile, a norma già del Notaro, a quella del pittore che dipinge una figura ponendo mente al modello originale («Com'omo che ten mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura, / così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura»: *Meravigliosa-mente*, vv. 4-9),⁷ se, come Dante spiega nell'altra canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, per poter raffigurare un oggetto occorre “farsi” quell'oggetto («poi chi pinge figura, / se non può esser lei, no' lla può porre», vv. 52-53), cioè divenire quell'oggetto, identificarsi «intenzionalmente» con lui, per dirla con il *Con-*

⁶ Sui motivi dell'immagine nel cuore e nella mente, dai Siciliani agli stilnovisti, mi permetto di rimandare a Borsa 2016.

⁷ Testo Giacomo da Lentini 2009: 47-49.

vivio (IV x 11),⁸ allora, dal momento che la donna è pietra e «sembiante freddo», l'*immoderata cogitatio* della sua figura – o, meglio, della sua “intenzione”, cioè della sua forma e insieme del significato che essa ha per il soggetto che la pensa attraverso la facoltà estimativa – condanna l'amante a trasformarsi egli stesso in pietra (si richiami l'«uom di marmo» di *Io son venuto*, v. 71) o in ghiaccio, a partire dal centro di irradiazione del sangue. In *Amor; tu vedi ben* l'esito di questo processo è piuttosto originale sul piano poetico, ma rimane tradizionale su quello fisiologico: la pressione angosciosa (l'*angustia circa cor* dei trattati medico-filosofici)⁹ esercitata dal «pensiero» della donna-ghiaccio si sfoga attraverso la conversione degli umori raggelati in «corpo freddo», ossia per mezzo della loro liquefazione in pianto (vv. 31-36):

così dinanzi dal sembiante freddo
 mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,
 e quel pensiero che m'accorcia il tempo
 mi si converte tutto in corpo freddo,
 che m'esce poi per mezzo della luce
 là onde entrò la dispietata luce.

Nulla di tutto ciò si trova in Guinizelli. Nelle sue rime, anzitutto, non occorre alcuna manifestazione del pianto come forma di sfogo dell'angoscia/*angustia*; troviamo, piuttosto, i sospiri, che si associano all'affanno («rancura», v. 2) nel sonetto *Si sono angostioso e pien di doglia* (forse di materia non solo amorosa) e che in *Vedut'ò la lucente stella diana* danno origine a una «fera battaglia» (v. 10) che riduce il poeta all'afasia dinanzi a madonna. Nessuna assimilazione formale si realizza, inoltre, tra l'amante e l'amata, la quale mantiene nei confronti del poeta un'alterità spesso disdegnosa e ostile. Se continuità vi è tra i due, essa non si pone come trasformazione dell'uno nell'altra, ma al limite in forma di “tra-

⁸ Cfr. Alighieri 2014a: 446-47.

⁹ L'espressione compare nel commento di Dino del Garbo alla canzone *Donna me prega* di Cavalcanti: cfr. Fenzi 1999: 122. Si veda anche Tonelli 2015: 30 e 98 (e 31 per un concetto simile in Arnaldo da Villanova).

vaso" dall'una all'altro, come nella canzone *Madonna, il fino amore ch'io vi porto*: madonna 'riempie' di «valore» il proprio amante, il quale però, in presenza dell'amata, perde «ogni vertute» acquisita, perché ciascuna virtù fa ritorno alla donna come alla propria origine (vv. 38-39).

Purtuttavia, la sestina doppia contiene alcuni chiari riferimenti alla poesia di Guinizelli. Di là dal sintagma «bella donna» del v. 59, che ha due occorrenze nel *corpus* superstite del bolognese (*Tegno·l di folle 'mpres', a lo ver dire*, vv. 22; *Al cor gentil*, v. 48), al v. 49 di *Madonna, il fino amore* «In quella parte sotto tramontana» rimandano i vv. 27 e 30 di *Amor, tu vedi ben* «là sotto tramontana ov'è 'l gran freddo» e «in quella parte per cagion del freddo». ¹⁰ Il rapporto tra i due componimenti non si limita al prelievo puntuale da parte di Dante dell'espressione guinizelliana, ma sembra riguardare anche l'istituzione di una relazione omologica tra gli effetti esercitati dalla donna sull'amante e i fenomeni naturali descritti nel testo poetico. Spia di un tale legame potrebbe essere la presenza in entrambe le canzoni, a breve distanza dal riferimento all'estremo nord, da un lato dell'elemento dell'aria («aire» in Guinizelli, v. 51; «aere» in Dante, v. 28) e dall'altro, soprattutto, della pietra («simil petra», v. 53; «cristallina pietra», v. 26). In *Madonna, il fino amore* l'amata, che ha in sé i «monti del valore» (v. 57), è messa in relazione con «li monti de la calamita» (v. 50) collocati presso il polo artico, mentre in *Amor, tu vedi ben* madonna è assimilata al «gran freddo» (v. 27) che domina in quella regione e che trasforma l'aria in acqua e l'acqua in cristallo. Tanto la donna di Guido quanto quella di Dante, insomma, vengono associate sia all'elemento minerale sia al freddo dell'estremo settentrione.

Degna di interesse è anche la corrispondenza tra l'espressione di Guinizelli «corpo morto» («ch'ogni parola che a ciò fòri porto / pare uno corpo morto / feruto a la sconfitta del mio core, / che fugge la battaglia u' vince Amore», vv. 69-72) e quella dantesca «corpo freddo» («e quel pen-

¹⁰ Per il riscontro si vedano i commenti *ad locum* di Foster e Boyde (Alighieri 1967: 271) e di Giunta, il quale segnala anche il passo di Brunetto, *Tresor* I civ 1 «en septentrion, c'est soz tramontaine» (Alighieri 2011c: 491-92).

siero che m'accorcìa il tempo / mi si converte tutto in corpo freddo, / che m'esce poi per mezzo della luce / là onde entrò la dispietata luce», vv. 33-36), tanto più che in entrambi i casi il sostantivo sembra identificare una delle due forme – il pianto o il sospiro – con cui il poeta-amante prova a sfogare l'*angustia circa cor*. Abbiamo già visto come in *Amor, tu vedi ben* l'espressione 'corpo freddo' indichi le lacrime che dal cuore ascendono agli occhi, compiendo il tragitto opposto a quello dell'immagine della donna-luce; nel caso di Guinizelli le parole, paragonate a cadaveri (forse perché si spengono appena pronunciate, o più probabilmente perché non arrivano a presentarsi come suoni articolati), sembrano invece corrispondere ai tradizionali sospiri, anche alla luce del fatto che la 'battaglia' che si svolge nel cuore, nella quale Amore trionfa, può essere messa in relazione con la citata «fera battaglia di sospiri» del sonetto *Vedut'ò la lucente stella diana*.

Proprio un passaggio di quest'ultimo testo di Guinizelli, nel quale la donna si manifesta come incarnazione della stella del mattino, sembra echeggiare nei versi finali della quarta stanza della canzone dantesca. Si tratta dell'ultima terzina (vv. 12-14):

Così conoscess'ella i miei disiri!
ché, senza dir, de lei seria *servito*
per la *pietà* ch'avrebbe de' martiri.

Ai vv. 45-47 Dante non riprende solo la formula ottativa *così* + congiungivo imperfetto + soggetto (che è in entrambi i casi il pronome *ella*), ma chiama in causa i medesimi temi del sonetto di Guido, vale a dire il servizio d'amore e la speranza di ottenere la pietà di madonna, dalla quale dovrebbe discendere una qualche forma di contraccambio:¹¹

così foss'ella più pietosa donna
ver me, che chiamo di notte e di luce,
solo per lei *servire*, e luogo e tempo!

¹¹ Ha sottolineato il rilievo in *Amor, tu vedi ben* del motivo della «aspiration au service permanent» Guérin 2009: 18.

Anche se privi di puntuali corrispondenze testuali, altri elementi tematici riscontrabili in *Amor, tu vedi ben* sembrano rimandare all'esperienza poetica di Guinizelli. In primo luogo la presentazione di madonna (donna-luce, come si è detto sopra) come epifania luminosa, che chiude la stanza terza e sulla quale è costruita l'intera stanza quarta. Nelle rime di Guido la donna si manifesta ora come lampo (son. *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*), ora come «luce che rendé splendore» (son. *Dolente lasso, già non m'asecuro*), ora come stella del mattino (son. *Vedut'ò*), ora come sole (son. *Io voglio del ver, canz. Tegno'l de folle 'mpresa*); la stessa «sembianza» d'angelo riconosciuta a madonna nel dialogo con Dio, immaginato nel congedo di *Al cor gentil*, parrebbe da interpretare nel senso che ella non è apparsa al poeta in una forma che potesse essere ritratta nella mente in forma iconica, bensì nell'unica forma con la quale può manifestarsi agli occhi umani un angelo, ossia come fulgore abbacinante. Similmente, in *Amor, tu vedi ben* madonna è «luce» (v. 36) penetrata attraverso gli occhi. In lei si concentra ogni luce di bellezza («d'ogni bieltà luce», v. 37): in altre parole, ella costituisce la somma e il fiore di ogni bellezza visibile. La sua apparizione è tale da abbagliare l'organo visivo dell'amante, nel quale la figura di madonna rimane impressa come in forma di durevole barbaglio. Proprio in ragione di tale «effetto di persistenza retinica»,¹² più che per una vera ossessione mentale (che, al limite, di quella potrà essere conseguenza), il poeta che contempla la propria donna continua a vederla anche negli oggetti circostanti, allorché distoglie da lei lo sguardo; anche per questo non può «avere occhi» per le altre donne (vv. 40-44):

per che negli occhi si bella mi luce
 quando la miro, ch'io la veggio in pietra
 o in ogn'altro ov'io volga la luce.
 Degli occhi suoi mi vien la dolce luce
 che mi fa non caler d'ogn'altra donna...

¹² L'espressione è di De Robertis, in Alighieri 2005: 116.

La donna di *Amor, tu vedi ben* è, però, luce «dispietata»: non è dunque solo splendente, ma anche crudele, essendosi fatta «d'ogne crudelità [...] donna» (v. 6). Ugualmente «dispietosa» è la donna di Guinizelli nella già più volte citata canzone *Madonna, il fino amore*; ella è, inoltre, indifferente e «disdegnosa» in *Tegno-l de folle 'mpresa* («ella non mette cura di neente, / ma vassen disdegnosa, / ché si vede alta, bella e avenente», vv. 18-20), mentre nell'altra canzone *Donna, l'amor mi sforza* mostra di sgradire l'amore e il servizio del poeta, al quale non lascia speranza alcuna di ottenere mai una qualche forma di contraccambio («Grave cos'è servire / signor contra talento / e sperar guiderdone, / e mostrare 'n parere / che sia gioia 'l tormento / contra su' oppinione», vv. 36-41).¹³

A fronte della durezza di madonna, entrambi i poeti conservano un'incrollabile fedeltà ad Amore e all'amata: Dante si dice «costante più che pietra» nell'obbedire alla volontà di Amore, suscitato in lui dalla bellezza muliebre (vv. 13-14); Guinizelli riconosce a se stesso un ineluttabile destino d'amore,¹⁴ che ne soverchia la volontà e lo spinge a servire madonna con lealtà e costanza anche nella più disperata delle condizioni – che è, appunto, quella in cui non è possibile attendersi alcun guiderdone. Del resto, il principio della fedeltà al servizio d'amore è anche uno dei temi principali della grande canzone *Al cor gentil*, in cui, dopo aver istituito un'ardita omologia con le sostanze separate, Guinizelli afferma che la donna, una volta che si è manifestata agli occhi dell'amante in tutto il suo straordina-

¹³ Meno tragica appare la situazione nel sonetto *Lamentomi di mia disavventura*, in cui il poeta continua a nutrire la speranza di poter essere un giorno rimeritato per il proprio leale servizio: «Donqua creder vogl' io a la Speranza: / credo che mi consigli lealmente / ch'eo serva a la mia donna con leianza. / Guigliardonato serò grandemente: / ben mi rasembra reina di Franza, / poi che de l'altre mi pare la più gente» (vv. 9-14).

¹⁴ *Tegno-l de folle 'mpresa*: «Amor m'ha dato a madonna servire: / o vogl' i' o non voglia, cosi este», vv. 41-42; *Donna, l'amor mi sforza*: «O signor Geso Cristo, / fu' i' però sol nato / di stare innamorato?», vv. 55-57; son. *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*: «ch'Amore e stella fermaron volere / ch'io fosse vostro, ed ànlo giudicato; / e se da stella è dato, non crediate / ch'altra cosa mi possa mai piacere, / se Dio non rompe in ciel ciò c'è firmato», vv. 10-14.

rio splendore, dovrebbe instillargli il desiderio e la volontà di non venir mai meno alla sua obbedienza («così dor dovria, al vero, / la bella donna, poi che [’n] gli occhi splende / del suo gentil, talento / che mai di lei obedir non si disprende», vv. 47-50). Anche in *Amor, tu vedi ben* la vicenda del poeta è inserita in una prospettiva universale: Dante si rivolge infatti all’Amore chiamandolo «Vertù che se’ prima che tempo, / prima che moto o che sensibil luce» (vv. 49-50), ossia identificandolo come principio cosmico operante *ab aeterno* – in ciò, quindi, ponendo la sestina doppiata in ideale continuità con *Amor, che movi tua virtù da cielo*.¹⁵

L’insensibilità di madonna e la sua spietatezza, addirittura la sua «scanoscenza» nella canzone *Madonna, il fino amore* di Guinizelli, non sciolgono il poeta dal vincolo d’amore, come sarebbe invece lecito secondo la norma cortese. Al contrario, tanto Guido quanto Dante affrontano i tormenti della passione non corrisposta con una disposizione d’animo paradossalmente euforica, che l’uno esprime con il termine «allegrezza» (*Madonna, il fino amore*, v. 2) e l’altro con il sostantivo «baldanza» (*Amor, che movi*, v. 63).¹⁶ La ragione di ciò risiede essenzialmente nel fatto che, benché ambo i poeti soffrano per l’assenza del contraccambio, tuttavia per entrambi l’amore è principio di affinamento spirituale, motore di virtù e segno di nobiltà interiore, che in Dante si traduce nella consapevolezza della propria eccellenza poetica. Di qui il senso di fiduciosa euforia e vitale energia manifestata da entrambi, pur in una situazione generale che, ponendo i due poeti in prossimità della morte, presenta una forte connotazione disforica.

Per Guinizelli madonna è fonte del ‘valore’ dell’amante, come è detto in *Madonna, il fino amore*, oppure è causa attiva della sua potenziale

¹⁵ Si vedano a questo proposito le considerazioni di Giunta nell’introduzione alla canzone in Alighieri 2011c: 488. Segnalo anche l’introduzione di Zembrino in Alighieri 2014b: 259-60.

¹⁶ Nei testi antichi ‘allegrezza’ e ‘baldanza’ partecipano del medesimo campo semantico, tanto da comparire spesso in stretta associazione; si pensi, a titolo d’esempio, all’*incipit* di Don Arrigo *Alegramente e con grande baldanza*. Cfr. le relative voci nel *TLIO* (ultima consultazione: settembre 2018).

«gentilezza», come è spiegato (secondo una prospettiva che appare più matura) in *Al cor gentil*. Nel processo che conduce al proprio affinamento attraverso l'amore, il poeta può fare a meno non solo del guiderdone dell'amata, ma anche del primo grado previsto dalla teoria d'amore, ossia la speranza¹⁷ (e non occorre certo sottolineare quanto tale prospettiva abbia influenzato il Dante della *Vita nova*, che perde prima il saluto e poi la presenza stessa di Beatrice nel mondo). Anche se nelle canzoni non compare un esplicito riferimento all'*immoderata cogitatio*, la prima stanza di *Madonna, il fino amor* suggerisce che anche per Guinizelli l'amore che affina passi attraverso le virtù del senso interno, in particolare la memoria (v. 1-12):

Madonna, il fino amor ched eo vo porto
 mi dona sì gran gioia ed allegranza,
 ch'aver mi par d'Amore,
 che d'ogni parte m'aduce conforto,
 quando mi membra di voi la 'ntendenza,
 a farmi di valore,
 a ciò che la natura mia me mina
 ad esser di voi, fina,
 così distrettamente innamorato
 che mai in altro lato
 Amor non mi pò dar fin piagimento:
 anzi d'aver m'allegra ogni tormento.

Particolarmente interessante appare il v. 5 «quando mi membra di voi la 'ntendenza», che Rossi ben parafrasa «ogni volta che richiamo alla mente l'affetto che nutro per Voi» (in Guinizelli 2002: 11), ma che forse potrebbe alludere anche al fatto che il poeta prova un forte sentimento di

¹⁷ «Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primo in speidatione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur» (Andrea Cappellano 1980: 30).

«allegrezza» allorché richiama alla mente la figura di madonna, che costituisce l'oggetto del suo amore.¹⁸

Come è detto nel congedo di *Amor, tu vedi ben*, per Dante l'amore per madonna, generato dalla vista, è garanzia dell'eccellenza della propria «mente», la quale è in grado di ritrarre l'immagine di una bellezza tanto splendida e straordinaria. Sicché la «forma» mai tentata della canzone, che «costituisce il rilancio della già notevole impresa del trapianto della sestina arnaldiana in volgare di *sì*»,¹⁹ rappresenta da un lato il frutto dell'ardimento e della «baldanza» del suo autore, dall'altro una sorta di riflesso letterario della figura eccezionale di madonna conservata nella «mente» del poeta (vv. 61-66):

Canzone, io porto ne la mente donna
tal, che con tutto ch'ella mi sia pietra,
mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo;
sì ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce,
che non fu mai pensata in alcun tempo.

In conclusione, benché sia evidente che il principale modello delle pe-trose resti Arnaut Daniel, diversi elementi emersi dall'indagine sembrano mostrare come la canzone *Amor, tu vedi ben* porti traccia di alcuni debiti, più o meno espliciti, nei confronti dell'esperienza poetica di Guido Guinizelli. Il che collocherebbe anche l'arnaldiana sestina doppia, almeno in parte, nel solco del 'guinizellismo' dantesco che segna, in modo diverso

¹⁸ Si tenga presente che il termine 'intendenza', oltre a indicare primariamente 'il desiderio amoroso e la devozione al servizio d'amore che ne risulta nell'amante', ha anche il significato di 'oggetto dell'amore' e 'oggetto del desiderio', come ad esempio nei seguenti passi: «e a done e dongelle ponete mente: / qual plu ve place / prenda per soa intendenza» (*Memoriali bolognesi*; si noti l'associazione con la *mente*), «La sua entendaça si fo Iesu Cristo...» (*Laude cortonesi*). Cfr. i punti 1 e 1.1 della relativa voce nel *TLIO* (ultima consultazione: settembre 2018).

¹⁹ La frase è tratta dal cappello alla canzone di De Robertis in Alighieri 2005: 111.

e in diversa proporzione, la svolta poetica della *Vita nova*, le rime allegoriche, *Le dolci rime* con la sua trattazione del tema della nobiltà, *Amor che movi* con la sua riscrittura di *Al cor gentil* «e l'inveramento delle sue similitudini» (Fenzi 2011: 26).

Manuali e commenti talora liquidano i due incontri di Dante con Guinizelli e Arnaut, alla sommità della montagna del Purgatorio, come altrettanti momenti di superamento di due stagioni poetiche distinte: quella delle rime stilnoviste e quella delle rime petrose. Nella cornice del «foco che li affina», tuttavia, è verosimile che la presenza simultanea dei due rimatori implichi per Dante la necessità di confrontarsi una volta per tutte con l'intera propria esperienza poetica compresa tra la morte di Beatrice e la data del viaggio oltremondano: un'esperienza nella quale le linee di demarcazione e frattura contano meno delle zone di continuità e sovrapposizione.

