



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia moderna
Classe LM-14

Tesi di laurea

IL 'RAGIONAR SEMPRE D'AMORE' TRA 'AMOR' E 'CARITAS': IL DIALOGO DI CAVALCANTI CON DANTE

Relatore

Prof. Elisabetta Selmi

Laureanda

Matilde Bottacin

N. matr. 2059863/LMFIM

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

**IL 'RAGIONAR SEMPRE D'AMORE' TRA
'AMOR' E 'CARITAS':
IL DIALOGO DI CAVALCANTI CON DANTE**

Quinci comprender puoi ch'esser convene
amor sementa in voi d'ogni virtute
e d'ogne operazion che merta pene.
Purgatorio, XVII, vv. 103-105

INDICE

Introduzione p. 3

CAPITOLO 1. Le *Rime* di Cavalcanti

1.1 Le rime di lode: la fase più serena e arcaica.....p. 5

1.2 Lo sbigottimento dell'io poetico e dei suoi spiriti vitali:
verso la concezione dell'amore doloroso.....p. 15

1.3 I motivi della corallità e dell'autocommiserazione.....p. 26

1.4 La rappresentazione mentale della donna: l'oggetto
d'amore nella poesia cavalcantiana.....p. 36

1.5 L'introspezione e il dolore d'amore:
Quando di morte mi convien trar vita.....p. 46

1.6 Lo scambio lirico con Dante.....p. 50

CAPITOLO 2. La *Vita Nova* e il dissenso di Guido

2.1 Amore sotto «lo fedele consiglio della Ragione».....p. 59

2.2 Un residuo dell'influenza del “primo amico”:
il trittico cavalcantiano.....p. 67

2.3 L'inizio del canto d'amore nella forma della *loda*.....p. 77

2.4 La morte di Beatrice e il traviamiento.....p. 87

2.5 *Donna me prega*: polemica risposta alla *Vita Nova*.....p. 100

2.6 Il sonetto *I' vegno 'l giorno a te nfinite volte*:
la disapprovazione di Cavalcanti.....p. 113

CAPITOLO 3. Continuazione del dialogo con il “primo amico” nella *Commedia*

3.1 Nell'Inferno per Amore: V canto di Paolo e Francesca.....p. 119

3.2 Il disdegno di Guido nel X canto dell'Inferno.....p. 133

3.3 Il XVIII Canto del Purgatorio: «l'error de' ciechi che si fanno duci».....	p. 140
4. Conclusioni.....	p. 146
5. Bibliografia.....	p. 148

INTRODUZIONE

Il presente lavoro si propone di approfondire la dialettica dapprima di confronto e poi di scontro tra Cavalcanti e Dante, di ripercorrere – per riprendere un’espressione utilizzata da Dante stesso all’interno del sonetto *Guido, i’ vorrei* – il loro «ragionar sempre d’amore» nei rispettivi esiti, attraverso l’analisi delle loro opere. Si è tentato di attuare un confronto integrale e una lettura comparata nel tentativo di restituire, in diretta, nel suo svolgersi, per quanto le incertezze cronologiche lo consentano, il dialogo sull’amore intercorso tra i due poeti. Cavalcanti e Dante, nel clima della poesia duecentesca, parteciparono al dibattito sull’origine e sulla natura della passione amorosa fornendo due visioni diverse, diametralmente opposte.

Il primo capitolo è dedicato alle *Rime* di Cavalcanti: i componimenti della raccolta ritenuti, in virtù di una scelta soggettiva, più esemplificativi, sono stati strutturati in sei sottoparagrafi. Tale organizzazione, che si rifà all’ordinamento ideato da Favati nella sua edizione del 1957, ha voluto dedicare i primi cinque paragrafi alle rime d’amore e il sesto e ultimo paragrafo alle rime di corrispondenza scambiate con Dante, in modo tale da mettere in luce prima le tematiche principali della poesia cavalcantiana e di dare poi conto del dialogo tra i due amici. Esclusi da questo primo capitolo sono stati i componimenti di Guido direttamente implicati nella *Vita Nova*, rinviati al capitolo successivo.

Nel secondo capitolo si sono volute ripercorrere le principali tappe del *libello* dantesco, prendendo in esame anche quella che è stata ritenuta da molti critici la reazione all’opera del dedicatario Cavalcanti. Effettuando un’analisi sia dei passi in prosa che delle liriche evocative dei punti fondamentali del prosimetro si ha inteso mettere in luce l’iter delineato da Dante nell’approdo all’amore beatifico per la gentilissima Beatrice, ispirato ai valori cristiani della *caritas*. Pertanto il capitolo è stato organizzato in cinque paragrafi iniziali delineanti il passaggio da una prima fase di sperimentazione, in parte ancora legata ai modelli dei predecessori, a una seconda fase di ispirazione cavalcantiana, fino alla fase della poesia di lode, terza, ma non ultima, in quanto seguita dalle rime elegiache per la morte della gentilissima e dall’episodio, quinto e ultimo, del traviamiento della donna gentile. A questi cinque paragrafi seguono gli ultimi due dedicati per l’appunto ai due

componimenti cavalcantiani considerati di risposta all'opera: la canzone *Donna me prega* e il sonetto *I' vengo 'l giorno a te*.

Il filo rosso del dialogo tra i due poeti prosegue, e giunge a termine, nel terzo capitolo, che prende in esame dei passi di tre canti della *Divina Commedia*. Si tratta di una trama sottile, impercettibile, ma onnipresente nella *Commedia*, di cui si è attuata l'analisi del percorso delle tappe principali del V e X canto dell'*Inferno* e del XVIII canto del *Purgatorio*. Nell'episodio di Paolo e Francesca, nel dialogo con il padre Cavalcante e nel discorso di Virgilio sull'amore e sulla sua relazione con il libero arbitrio, Dante torna a chiamare in causa il "primo amico", arrivando a condannare Cavalcanti per la sua concezione dell'amore peccaminosa.

CAPITOLO 1

LE RIME DI GUIDO CAVALCANTI

1.1 Le rime di lode alla donna: la fase più serena e arcaica

Di Cavalcanti ci sono giunti in totale 52 componimenti poetici, i quali, sulla base del metro, corrispondono a 36 sonetti, 11 ballate, 2 canzoni, 2 stanze isolate e un mottetto. Si tratta, come riscontrato da Contini, di «un canzoniere di non vaste proporzioni, dalla quasi ineccepibile costanza (tolte ovviamente alcune rime di corrispondenza) del linguaggio e del tono»¹. Questa costanza tonale e linguistica si traduce anche in una tendenziale unitarietà tematica: ne risulta una raccolta per lo più omogenea, al cui centro vi è l'esperienza dell'amore colta dal poeta nel suo carattere di passione travolgente e ottenebrante, attraverso la registrazione degli effetti che essa produce. La focalizzazione dell'io poetico sta quindi sulla sua stessa condizione di amante, prostrato e destabilizzato da una forza amorosa tanto irresistibile quanto dolorosa. L'assenza di materiali autografi e di testimonianze indirette che potessero permettere una ricostruzione cronologica dell'assetto delle rime – unita alla generale omogeneità tematica – ha reso difficile agli editori il compito di dare un ordinamento alla raccolta.

La disposizione dei componimenti di Cavalcanti qui accolta nella strutturazione dei paragrafi è quella che si deve all'edizione critica di Guido Favati (1957). Lo studioso, dell'insieme delle rime di Cavalcanti, nella sua edizione ha formulato un ordine che – riprendendo le sue parole – dovrebbe riflettere «le tappe ideali del suo sviluppo, non senza aver fatto una sezione a parte delle sue rime di corrispondenza»². Si è scelto di seguire l'ordinamento di Favati in quanto, seppur guidato da un criterio di giudizio soggettivo e perciò non fondato su una ricostruzione cronologica (che per altro sarebbe stata impossibile) dell'ordine autoriale, l'assetto da lui architettato è stato riconosciuto dalla maggior parte degli studiosi, eccetto rare eccezioni, sensato. Tra le più importanti edizioni

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 2001, p. 153.

² GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, Guido Favati (a cura di), Ricciardi, Milano-Napoli, 1957, p. 121.

critiche successive, che salvo lievi aggiustamenti, si rifanno all'ordinamento da lui seguito ricordiamo quelle di Contini (1966), Ciccuto (1978), De Robertis (1986) e Rea-Inglesè (2011), altrettanto consultate nel corso di questa ricerca. In opposizione con tale generale consenso è da ricordare il caso di Gorni³ che, sulla base di accorte simmetrie e corrispondenze, individuò una silloge d'autore formata da nove sonetti, opponendo così un nuovo ordinamento alla suddivisione di Favati.

La raccolta è quindi stata suddivisa in due macrosezioni: la prima costituita dalle rime d'amore e la seconda formata dalle rime di corrispondenza. La prima sezione delle rime d'amore è poi stata ulteriormente scomposta sulla base dei temi in cinque sottogruppi: il primo, di cui si è cercato di dare una visione d'insieme in tale primo paragrafo, seguendo la definizione che ne dà Favati, corrisponde alle rime «meno personali [...], per lo più serene e ispirate a motivi paesistici e freschi»⁴. Vi si trovano quei componimenti di lode alla donna ancora vicini alla tradizione, in cui si riscontrano motivi arcaizzanti di ascendenza sia trobadorica che siciliana, ma anche moduli di stampo guinizelliano (I-IV). Ad esso fa seguito un secondo gruppo di componimenti (V-IX) che, seppur legato ancora ai modelli siciliani, aretini e bolognesi, con il tema dello sbigottimento del poeta e dei suoi spiriti vitali, preannuncia la materia propriamente cavalcantiana dell'amore doloroso: lo si trova esposto nel paragrafo 2. Dalla ballata *Vedete ch'i' son un che vo' piangendo* incomincia il terzo sottogruppo – riassunto nel terzo paragrafo – in cui «i primi segni di una personalità cavalcantiana»⁵ compaiono definitivamente: esso incorpora quei sonetti e quelle ballate in cui l'esperienza amorosa è espressa attraverso i motivi dell'autocommiserazione, del bisogno di coralità e di compassione (X-XVIII). Con il quarto sottogruppo, al quale è dedicato il quarto paragrafo, il discorso poetico di Cavalcanti prende un'altra via, volgendosi all'indagine del *phantasma* amoroso, ovvero al tema della rappresentazione mentale della donna come oggetto d'amore: è il gruppo di componimenti che dà il via ad una serie di riflessioni teoretiche – il cui esito più alto è la canzone-manifesto *Donna me prega* – tese a comprendere come la donna possa innescare l'amore (XIX-XXVIII). Chiude la prima sezione il quinto gruppo (XXIX-XXXV), al cui interno sono presenti le rime tolosane,

³ Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Una silloge d'autore nelle rime del Cavalcanti*, in G. Gorni, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Aracne, Roma, 2009, pp. 31-45.

⁴ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

⁵ *Ibidem*.

nonché la conclusiva ballata d'esilio, liriche definite da Favati «complessamente dolenti», di cui si è cercato di dare un'idea complessiva riportandone l'esemplificativa ballata *Quando di morte mi convien trar vita*, analizzata nel quinto paragrafo. Allo scopo di dare una visione d'insieme della materia poetica cavalcantiana l'analisi qui effettuata delle *Rime* seguirà dunque l'appena esposta articolazione in sottogruppi elaborata da Favati attraverso la selezione e l'esame, per ognuno di essi, di alcune liriche esemplificative.

Per quanto riguarda invece la seconda sezione delle rime di corrispondenza, contenente i componimenti indirizzati ai vari personaggi coevi con cui Cavalcanti intrattenne un dialogo lirico, si è deciso di limitarsi all'analisi dello scambio di sonetti con Dante, a cui è dedicato un paragrafo, il sesto nonché ultimo.

Nell'ordinamento stabilito da Guido Favati i componimenti positivi e sereni di lode all'amata (I-IV) – in quanto si suppone costituiscano il grado zero di originalità e autoanalisi, la scaturigine insomma della poesia di Guido – sono chiamati a reggere la posizione d'esordio. Occupati da arcaismi e da moduli di scuola di derivazione occitanica, essi tengono a spensierata distanza il più maturo e compiuto Cavalcanti, malinconicamente oscurato da sbigottimento e insanabile angoscia d'amore, come emergerà nei paragrafi successivi. Si tratta infatti, come riscontra Roberto Rea nell'introduzione dell'edizione delle *Rime* da lui curata, di liriche di «vitale cedimento alla grazia dell'amore»⁶ appartenenti ad una fase più arcaica e per questo posizionate all'inizio.

In posizione liminare di apertura nelle moderne edizioni delle *Rime* cavalcantiane è collocata la ballata di lode *Fresca rosa novella* (I). La sua probabile anteriorità cronologica, che la disposizione iniziale vuole riflettere, sembra provata dal carattere arcaizzante che la contraddistingue, così come dalla sua presenza in uno dei tre grandi manoscritti della lirica prestilnovista, il codice Palatino 418. La lode della donna dispiegata nel componimento, infatti, pur assumendo quelle risonanze miracolose tipiche dello stilnovismo, rientra ancora pienamente all'interno dei canoni trobadorici e della scuola siciliana. Tuttavia, anche a fronte di questa prima giovanile adesione ai modelli, è sempre possibile riconoscere l'inconfondibile marchio cavalcantiano. Infatti, come ha messo in luce Ciccuto, nel componimento sono presenti «alcuni motivi che saranno tipici

⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) Roberto Rea e Giorgio Inglese, Carocci, Roma, 2016, p. 27.

del Cavalcanti più maturo: dall'incapacità conoscitiva dell'innamorato (vv. 29-31), al tentativo di razionalizzare il confronto tra piano reale e piano metafisico (vv. 32-44)»⁷.

Fresca rosa novella,
piacente primavera,
per prata e per rivera
gaiamente cantando
vostro fin pregio mando – a la verdura.

Lo vostro pregio fino
in gio' si rinovelli
da grandi e da zitelli
per ciascuno cammino;
e canti ne gli augelli
ciascuno in suo latino
da sera e da matino
su li verdi arbuscelli.
Tutto lo mondo canti,
po' che lo tempo vène,
sì come convene,
vostr' altezza pregiata:
ché siete angelicata – criatura.

Angelica sembianza
in voi, donna, riposa:
Dio, quanto avventurosa
fue la mia disianza!
Vostra cera gioiosa,
poi che passa e avanza
natura e costumanza,
ben è mirabil cosa.
Fra lor le donne dea
vi chiaman, come sète:
tanto adorna parete
ch'eo non saccio contare:
e chi poria pensare – oltra natura?

Oltre natura umana
vostra fina piagenza
fece Dio, per essenza
che voi foste sovrana:
per che vostra parvenza
ver' me non sia lontana:
or non mi sia villana
la dolce provedenza!
E se vi pare oltraggio
ch'ad amarvi sia dato,
non sia da voi blasmato:
ché solo Amor mi sforza,
contra cui non val forza – né misura.⁸

⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) Marcello Ciccutto, Introduzione di Maria Corti, Rizzoli, Milano, 2022, p. 67.

⁸ L'edizione delle *Rime* da qui in poi seguita per la citazione dei testi corrisponde a quella di Roberto Rea e Giorgio Inglese (edizione consultata: Guido Cavalcanti, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, Carocci, Roma, 2016) previo confronto con quella di Domenico De Robertis (edizione consultata: Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, Ledizioni, Milano, 2012).

L'elogio dell'amata si apre sotto il segno della tradizione: la rappresentazione della donna attraverso l'immagine della rosa al primo verso è un motivo tradizionale, come attesta il componimento *Rosa fresca aulentissima* e la canzonetta adespota *Rosa aulente*, sicuramente conosciuti da Cavalcanti. Ma una folgorante intuizione analogica al secondo verso rompe gli schemi della tradizione, prefigurando il carattere innovativo e originale che contraddistingue tutta la poesia cavalcantiana: l'identificazione dell'amata con la primavera. La stagione primaverile, che, come ricorda De Robertis nel suo commento, nella poesia cortese era tipicamente usata come sfondo e ambientazione della situazione amorosa, qui «diventa, originalissimamente, sostanza e ragione della celebrazione stessa in quanto apparizione di madonna e del suo avvento»⁹. Il poeta è anch'esso immerso nell'ambiente primaverile: nella «verdura» (v. 5), la verdeggiante campagna, egli va cantando il «fin pregio» dell'amata donna, intimando a tutti gli uomini, adulti e bambini, ma anche agli «augelli» (v. 8) sui verdi alberi, nonché al resto del mondo di aderire a questo suo canto, al fine di perpetuare nel tempo le lodi di tale creatura angelica, così come è opportuno per un essere così eccelso.

Il riconoscimento della natura angelica della donna è distesamente presentato nelle due ultime stanze della ballata. Il suo volto, dispensante gioia amorosa, esorbita da ogni natura o costume umano, ed è pertanto definito «mirabil cosa» (v. 26), ma la meravigliosa bellezza dell'amata, per la quale le donne la riconoscono come una dea, è tale da bloccare la capacità di espressione del poeta: egli dichiara di non saper «contare» (v. 30), di non riuscire a raccontare di lei a parole. È il topos dell'ineffabilità, che, seppur anticipi un motivo esemplare nella poesia cavalcantiana più matura (quello dell'inconoscibilità della passione amorosa, ritenuta per sua natura inspiegabile), qui, come afferma Rea: «rimane per il momento privo di implicazioni destabilizzanti, risolvendosi in soluzioni già collaudate dai predecessori cortesi»¹⁰. Nell'ultima stanza infatti la constatazione della parvenza trascendente della donna «oltre natura umana» (v. 32) si risolve nella richiesta tipicamente cortese di benevolenza. Tuttavia, nella resa ineluttabile del poeta d'innanzi all'intensità della passione amorosa, dinnanzi alla signoria esercitata da Amore, con cui termina il componimento) si intravede un motivo cardine della poesia cavalcantiana più

⁹ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) Domenico De Robertis, cit., p. 3.

¹⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 43.

matura: quello della dolorosa rassegnazione di fronte ad Amore. Il poeta nella conclusione della ballata afferma infatti che «solo Amor mi sforza, / contra cui non val forza – né misura», ossia che contro Amore non è valido, non è d'aiuto, contrapporre forza né prudenza.

È inoltre da ricordare come la ballata rappresenti una tappa importante nella trama dei rapporti con Dante: essa costituisce il primo avvistamento, lungo la linea distante di un vasto orizzonte, di quell'affiancarsi della voce cavalcantiana a quella dantesca, di quella sistematica reazione dell'una all'insorgere dell'altra, che con l'avanzare del tempo e con l'affermarsi di entrambe sulla scena poetica darà adito ad una dialettica che terminerà nello scontro aperto. Come messo in luce da Giuseppe Marrani e da Natascia Tonelli:

Fresca rosa novella reca infatti il nome di Dante in rubrica *ab antiquo*, fino cioè dalla testimonianza del Palatino. Li dichiarato autore (*dante dalaghieri da firenze*) ma nell'altro capitale testimone della ballata e di tanta altra lirica italiana due-trecentesca, il Chigiano L.VIII.305, indicato all'opposto come dedicatario di quei versi: *Guido a Dante Alleghieri*. Un'aporia della tradizione che non è ripercorsa per riapprodare all'immediata soluzione attributiva [...] ma per cogliere in quella dedica una proiezione «verso il futuro»¹¹.

Perché, come si vedrà nel terzo paragrafo del secondo capitolo, la ballata è richiamata da Dante stesso nella *Vita Nova*, nel quindicesimo paragrafo dell'opera: lì l'appellativo Primavera, letto erroneamente come *senhal* di Giovanna, donna amata da Guido, sarà reinterpretato in relazione all'epifania di Beatrice.

Un altro componimento cavalcantiano appartenente alla fase della lode è il sonetto *Biltà di donna e di saccente core* (III). La sua attribuzione ad una fase iniziale dell'opera poetica cavalcantiana anche in questo caso sembra provata dalla sua presenza in un altro dei tre canzonieri prestilnovisti, il Laurenziano Rediano 9.

Biltà di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti;
cantar d'augelli e ragionar d'amore;
adorni legni 'n mar forte correnti;

aire serena quand' apar l'albore
e bianca neve scender senza venti;
riviera d'aigua e prato d'ogni fiore;
oro, argento, azzurro 'n ornamenti:

ciò passa la beltate e la piagenza

¹¹ GIUSEPPE MARRANI E NATASCIA TONELLI, *Postfazione*, in G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., pp. vii-viii.

de la mia donna e 'l su' gentil coraggio,
sì che rasembra vile a chi ciò sguarda;

e tanto più d'ogn'altr'ha canoscenza,
quanto lo cielo de la terra è maggio.
A simil di natura ben non tarda.

Qui i moduli cortesi provenzali e i moduli stilnovistici si compenetrano a vicenda: lo schema trobadorico del *plazer*, che corrisponde ad un'enumerazione di cose belle, piacevoli alla vista, si unisce al tema stilnovistico, di matrice guinizzelliana, della bellezza superiore della donna. Anzi, secondo l'interpretazione di Donato Pirovano, l'enumerazione di cose belle, essendo appunto funzionale al riconoscimento della superiorità dell'avvenenza della figura femminile rispetto a tali cose piacevoli:

Più che al modello provenzale del *plazer* [...] sembra rimandare alla struttura e alla funzione del *priamel* (cfr. per es., Properzio, *Elegie*, 114 1-8) cioè una serie di cose belle o considerate piacevoli, ma di minor valore rispetto all'elemento che chiude la serie: la bellezza e il valore della donna¹².

La prima quartina si rifà alla tradizione, ospitando l'elenco di aspetti e momenti della vita cortese: la bellezza di una donna e di un cuore sapiente, cavalieri armati dall'animo nobile, il canto degli uccelli, parole d'amore e vascelli (*legni*, per sineddoche) riccamente pavesati in corsa rapida sul mare. Nella seconda quartina l'enumerazione prosegue, ma agli elementi cortesi ora subentrano immagini indefinite di una natura lieta, dai contorni sfumati: l'aria serena quando appare il bagliore dell'alba, il candore della neve che cade senza venti, un ruscello ricco d'acqua, un prato adorno d'ogni fiore e una pura gioia di colori d'oro, d'argento e d'azzurro, data da gioielli usati come ornamenti. L'enumerazione di tali oggetti riprende la lista di metalli e di pietre preziose multicolori del sonetto guinizzelliano – di cui risente l'intero componimento cavalcantiano – *Io voglio del ver la mia donna laudare* vv. 6-7: «tutti color di fior', giano e vermiglio, / oro ed azzurro e ricche gioi per dare».

Da questa enumerazione passa, nelle due terzine, all'esaltazione della bellezza dell'amata: il poeta dichiara che ogni cosa elencata è superata dal fascino esteriore e dalla virtù della sua donna, dal suo «gentil coraggio» (v. 10), ovvero dal suo cuore gentile. Così tutto ciò che c'è di bello nel mondo sembra vile se raffrontato a lei. E, secondo un paragone iperbolico di origine scritturale, così come il cielo è più grande della terra, l'amata donna ha più «canoscenza» (v. 12), ovvero è dotata di saggezza, più di ogni altra

¹² *Poeti del dolce Stil Novo*, (a cura di) DONATO PIROVANO, Salerno editrice, Roma, 2012, p. 89.

donna. L'ultimo verso «A simil di natura ben non tarda», per la sua natura controversa ha dato luogo a diverse letture: secondo Contini significherebbe «Non c'è bene (dote o virtù) che manchi ad una creatura come questa». Invece, Roberto Rea, nella più nuova e recente edizione delle Rime da lui curata, ha inteso la parola «ben» (v. 14) nel suo significato tecnico provenzale di ricompensa amorosa e ha dato così origine ad un'interpretazione complessiva del verso molto diversa da quella continiana, ovvero: «(la donna) non indugia a ricambiare chi è di natura gentile come lei»¹³. Secondo quest'ultima lettura interpretativa, il poeta avrebbe voluto alludere alla possibilità di una felice corrispondenza da parte dell'amata, in ossequio al motivo cortese per cui la donna non indugerebbe a ricambiare colui il quale è simile a lei per animo nobile. Evidenti echi di questo componimento si ritrovano, come si vedrà in seguito, nel famoso sonetto dantesco *Guido, i' vorrei che tu, e Lapo ed io*, indirizzato proprio all'amico Cavalcanti.

Il presente sonetto venne citato anche da Italo Calvino all'interno delle sue *Lezioni americane*, in quella sulla leggerezza, come esempio della parità e intercambiabilità tra tutto ciò che esiste, tipica della poesia cavalcantiana e denominata da Contini «parificazione cavalcantiana dei reali». Perché infatti, nota il celebre scrittore: «In Cavalcanti il peso della materia si dissolve per il fatto che i materiali del simulacro umano possono essere tanti, intercambiabili».¹⁴ Interessante è come, a dimostrazione di ciò, prenda ad esempio il verso 6 del componimento «e bianca neve scender senza venti» e lo confronti con un verso di Dante «come di neve in alpe senza vento» dell'*Inferno* XIV, il girone dei sodomiti. In entrambi gli autori l'immagine veicola l'idea di un movimento lieve e silenzioso, ma Dante con la specificazione «in alpe» apporta delle connotazioni reali, visibili, alla scena descritta. Invece, Cavalcanti, denotando genericamente la neve come bianca e unendola al prevedibilmente associabile verbo «scender», cancella totalmente il paesaggio che c'è intorno trasmettendo così «un'atmosfera di sospesa astrazione»¹⁵. Peculiare nel verso cavalcantiano è anche la congiunzione «e» all'inizio del verso, che pone la neve sullo stesso piano delle altre immagini piacevoli dell'enumerazione, mentre in Dante l'avverbio «come», che annuncia l'immagine metaforica, ancora la metafora della neve alla realtà della narrazione. Il linguaggio di Cavalcanti, quindi, per Calvino, al contrario di quello di Dante, che comunica la realtà, la

¹³ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 55.

¹⁴ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, 1988, p. 14.

¹⁵ Ivi, p. 15.

«concretezza delle cose», è – al pari di quella neve bianca, che scende senza venti – un elemento senza peso, un «pulviscolo sottile», per rifarsi alla sua espressione.

Nel IV sonetto delle *Rime* cavalcantiane, *Chi è questa che ven ch'ognom la mira* (IV) prosegue l'entusiastica lode della donna già delineata nei precedenti componimenti. Rispetto ad essi però il presente sonetto segna un importante stacco: il poeta qui infatti abbandona quella dimensione cortese che ancora, almeno in parte, li contraddistingueva, collocando l'avvento della donna in un clima di miracolo. Si ha insomma uno scarto dei motivi cortesi che avevano ispirato le liriche precedenti e un avvicinamento totale ai moduli stilnovistici, come dimostra l'ipotesto, il sonetto *Io voglio del ver la mia donna laudare* di Guido Guinizzelli (la cui allusione risulta evidente per la presenza di ben quattro sue parole-rima: *are, pare, vertute, salute*). Ma il componimento non aderisce pienamente nemmeno al modello guinizzelliano e alla sua poetica d'amore, perché, come messo in evidenza da Domenico De Robertis «si giunge qui alla proclamazione d'inconoscibilità e ineffabilità, in termini senz'altro di teologia negativa»¹⁶. Proclamazione che è l'inconfondibile segno della penna cavalcantiana.

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'are
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira!
Dical' Amor, ch'i' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver di lei i' la chiam'ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin'ogni gentil vertute,
e la Beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
E non si pose 'n noi tanta salute,
che propriamente n'avian canoscenza.

Il primo verso è una chiara suggestione biblica, atta a calare l'apparizione dell'amata in un'atmosfera di miracolo, di aurea sacralità, che aleggia in tutto il sonetto. Infatti nel quesito «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira» riecheggia la domanda «Quae est ista quae progreditur», *leitmotiv* del Cantico dei cantici, nonché l'interrogativo «Qui esti iste qui venit» che si ritrova in Isaia. Il poeta si domanda chi sia tale donna che,

¹⁶ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 16.

ammirata con sospesa meraviglia da ogni essere umano, procede per via. La meraviglia che ella esercita non si limita a sconvolgere positivamente gli uomini, ma turba anche il flusso d'aria che la circonda, come specificato nel secondo verso, ella infatti «fa tremar di chiarezza l'are». In questo modo Cavalcanti, mediante la figura retorica dell'ipallage, attua una traslazione: trasferisce il tremore, da chi dovrebbe effettivamente esserne colto, ovvero dagli uomini che la vedono, all'aria chiara e luminosa. Per farlo si avvale di un fenomeno ottico studiato nel suo periodo: l'effetto luminescente di tremolio dell'aria che si registra quando uno splendore abbagliante di considerevole intensità si manifesta tutto d'un colpo. Infatti, rivela De Robertis nel suo commento:

[...] questa vibrazione e quasi eccitazione dell'aere [...] è una scoperta di Cavalcanti (e lascerà il suo specialissimo segno in Dante, *Inf.*, I 48, «sì che pareva che l'aere ne tremesse»), ma nel senso dell'appropriazione [...] poetica del fenomeno ottico della 'scintillazione'¹⁷.

La donna porta con sé Amore (*mena seco Amor*) e tra gli uomini – stupiti a tal punto dalla miracolosità della figura femminile da essere colti da una sorta di religioso silenzio – nessuno riesce a proferire delle parole, ma solo a sospirare.

Nemmeno il poeta riesce a farsi carico del compito di tessere verbalmente le lodi dell'amata, come risulta dalla seconda quartina: egli invoca Dio, perché non è in grado di esprimere «che sembra quando li occhi gira» (v. 5), ovvero come appare la donna quando volge lo sguardo, e delega ad Amore l'incarico, riuscendo ad attribuirle solamente un'unica connotazione elogiativa: quella dell'umiltà. Qui l'attribuito dell'umiltà, che per la tradizione cortese corrisponde alla mansuetudine e alla benevolenza, rileva Rea nel suo commento «[...] viene sublimato in termini di *humilitas mariana* [...] divenendo virtù amorosa assoluta, contrassegno di una condizione miracolosa»¹⁸. Difatti proprio questa qualità prodigiosa la differenzia da tutte le altre, oppositamente a lei identificate con l'ira, massimo grado di superbia, qualità che nella dottrina cristiana medievale è infatti contraria all'umiltà.

Le due terzine perseguono la strada della lode all'insegna dell'ineffabilità: nella prima terzina il poeta afferma l'impossibilità di verbalizzare la sua «piagenza» (v. 9), ovvero la sua bellezza intesa anche in senso morale, che è tale da far sì che ogni altra «gentil vertute» (v. 10), ogni qualità costitutiva di perfezione interiore si inchini a lei,

¹⁷ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 17.

¹⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 58.

rendendole omaggio e che la bellezza stessa la riconosca come sua dea. Nell'ultima terzina, commenta Ciccuto: «la presenza di madonna [...] lascia spazio ad un ripiegamento riflessivo»¹⁹. Questa riflessività, espressione del proprio mondo interiore, è indubbiamente il primo evidente segno del carattere peculiarmente introspettivo che contraddistingue tutta la poesia cavalcantiana. Il poeta infatti nell'ultima terzina esprime una riflessione che si spinge oltre la constatazione dell'assoluta ineffabilità dell'oggetto amato – che come si è visto, era stata già espressa nei componimenti precedenti. Egli giunge ad affermare la sua inconoscibilità: la mente, secondo la psicologia aristotelica e averroista, sede nell'anima sensitiva delle facoltà cognitive, essendo affetta dalla passione amorosa viene dichiarata priva delle capacità necessarie per portare a termine il processo di conoscenza razionale dell'immagine dell'amata.

1.2 Lo sbigottimento dell'io poetico e dei suoi spiriti vitali: verso la concezione dell'Amore doloroso

Nella sua edizione delle *Rime* Favati annunciava così il secondo sottogruppo: «Dopo di queste» – intendendo con il pronome dimostrativo le poesie più gioiose e probabilmente più arcaiche appena viste appartenenti al primo 'gruppo' – «[...] abbiamo collocato un gruppo in cui s'annuncia, e sia pure spesso in termini che denunciano l'esercizio di scuola e la dipendenza da modelli siciliani, aretini e bolognesi, una prima nota dolente di sbigottimento»²⁰. Infatti, nelle moderne edizioni delle *Rime*, il secondo gruppo di componimenti (V-IX), seppure sempre in parziale conformità con la tradizione precedente e i motivi stilnovistici, annuncia i caratteri peculiari e inconfondibili della poesia d'amore cavalcantiana. Essa si manifesta insomma nella sua cifra costitutiva: è tormentosa e ossessiva autoanalisi da parte dell'io poetico delle dolorose conseguenze dell'innamoramento. La passione amorosa comincia ad essere ritratta come pura esperienza di sofferenza, che precipita l'io in una condizione di 'sbigottimento', ovvero

¹⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 75.

²⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

di desolata alienazione. La donna amata, posta, come si è visto, al centro delle precedenti liriche di lode, a partire da questo secondo gruppo di componimenti viene invece confinata sullo sfondo, valendo solo per le reazioni drammatiche che il suo eccezionale fascino provoca nell'innamorato. A rappresentare questo 'sbigottimento', questo tragico stato di stravolgimento e di alienazione da cui il poeta, a causa di amore, è afflitto, intervengono altri protagonisti, ipostasi stesse del poeta: innanzitutto la mente, l'anima e il cuore, fedeli *dramatis personae* del dramma amoroso cavalcantiano, ma anche i suoi *spiriti*, figurazioni visibili della potenza vitale di cui l'io poetico, a causa di Amore, è privato. Per questa rappresentazione metaforica Cavalcanti si ispirò alla concezione filosofico-medica di matrice averroistica e di derivazione aristotelica in auge nella medicina e nella filosofia del Medioevo, secondo cui gli spiriti vitali erano corpi sottili, messi in moto da un unico organo fondamentale (il cuore, nel quale lo spirito vitale ha sede) e comunicanti alle membra le facoltà vitali. Dell'immagine poetica degli spiriti, sull'esempio del suo "primo amico", si avvale anche Dante nella *Vita Nova*, come emergerà nel paragrafo 2.1, ma in una modalità "correttiva" rispetto a quella di Cavalcanti, fondandola più specificatamente sulla dottrina di Galeno della tripartizione degli spiriti in spirito vitale, naturale e animale.

Nelle *Rime* però la metafora poetica degli spiriti è assiduamente pervasiva, tant'è che si potrebbe parlare addirittura – riprendendo il termine proposto da Maria Corti – di *spiritismo* cavalcantiano. La filologa e critica ne scrisse in questi termini:

Lo spiritismo di Guido, per cui ogni condizione psicologica si oggettiva in spiritelli che fuggono, che tremano, che si radunano, che si disperdono, è fatto nuovo per la sua ampiezza e organicità, di fronte a sporadiche apparizioni di spiriti nella poesia precedente²¹.

Un'innovazione esemplare insomma, che all'interno del corpus delle *Rime* fa la sua prima apparizione nel VI componimento, il sonetto *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*. Infatti, come afferma Ciccuto nel suo commento al componimento «Troviamo in questo sonetto, per la prima volta, gli *spiriti*, una delle figurazioni-chiave della poesia cavalcantiana: termine di origine filosofica, lo spirito indica l'oggettivazione visibile e il veicolo delle reazioni biologiche dell'uomo»²².

Deh, spiriti miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate

²¹ M. CORTI, *Introduzione*, in Guido Cavalcanti, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 10.

²² G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, op. cit., p. 79.

fuor dalla mente parole adornate
di pianto, dolorose e sbigottite?

Deh, voi vedete che 'l core ha ferite
di sguardo e di piacer e d'umiltate:
deh, i' vi priego che vol 'l consoliate
che son da lui le sue virtù partite.

I' veggo a lui spirito apparire
alto e gentile e di tanto valore,
che fa le sue virtù tutte fuggire.

Deh, i' vi priego che deggiate dire
l'alma trista che parli 'n dolore
com'ella fu e fie sempre d'Amore.

L'esperienza amorosa è qui teatralizzata come una condizione interiore morbosa: il sovrumano valore della donna getta l'io poetico in uno stato di annichilimento e di disgregazione nel quale sono coinvolte tutte le sue ipostasi: la mente (v. 3), il cuore (v. 5) e l'anima (v. 13), soggetti che Maria Corti ritiene «Attori primi dell'azione drammatica [...] soltanto in Guido ben tipici e distinti»²³. Ma, oltre a questi tre attori, nella teatralizzazione poetica di questo dramma amoroso sono presenti anche degli interlocutori: gli spiriti vitali per l'appunto, a cui l'io disgregato rivolge una disperata richiesta di aiuto. L'interiezione *Deh* (v.1), apre il dialogo del poeta con gli spiriti e viene replicata in anafora altre tre volte (al v. 5, al v. 7 e al v. 12), configurando l'intero componimento come una sorta di litania, di supplichevole commiserazione insistentemente rivolta agli spiriti vitali. Riscontra infatti ancora Maria Corti: «nel sonetto VI, indirizzato agli spiriti [...], l'interiezione *deh*, iterata, assume la funzione di appello insistito, cioè diviene, col supplemento di un'interrogativa diretta agli spiriti stessi, un elemento costruttivo amplificante dell'azione drammatica»²⁴. Con l'interrogativa retorica seguente (vv. 2-4), che appunto intensifica ulteriormente l'atmosfera di supplica, il poeta chiede ai suoi spiriti come mai, dal momento che lo percepiscono vessato da «tanta pena» (v. 2), cioè colmo di un intenso dolore, non facciano uscire dalla sua mente parole dolenti, dette ornate «di pianto, dolorose e sbigottite» (v. 4). Il poeta descrive così il suo canto poetico con un climax ascendente che muove dalla manifestazione esteriore del dolore per giungere alla sua essenza e infine alla sua ripercussione psicologica. Il primo dei tre attori della tragedia amorosa teatralizzata nel sonetto, la mente, luogo in cui la passione

²³ M. CORTI, *Introduzione*, in Guido Cavalcanti, *Rime*, (a cura di) M. Ciccutto, cit., p. 8.

²⁴ Ivi, p. 21.

amorosa ha origine, fa dunque la sua comparsa in quanto sede oppressa da parole permeate dello stesso dolore che esprimono. Ritenere che queste ultime rimangano “incastrate” all’interno della mente proprio perché è di una sofferenza inesprimibile come quella amorosa che si tratta, è un’ipotesi, se non probabile, per lo meno valida.

Viene poi introdotto nella seconda quartina il secondo attore: il cuore, oggetto della seconda richiesta di soccorso rivolta agli spiriti. Il poeta, a fronte del fatto che esso è ferito a causa dello sguardo, dell’avvenenza e dell’umiltà della donna, invoca i suoi spiriti nella strofa per altre due volte a consolarlo, per il fatto che il cuore stesso, abbandonato da ogni facoltà, non è più in grado di svolgere le sue funzioni vitali. Interessante è quanto fa notare De Robertis nel suo commento: «L’integrazione di *sguardo*, causa ordinaria di ferita d’amore, con *piacere* e *umiltate*, ossia “benevolenza” (Contini), ‘benignità’, significa fin d’ora che assalto e morte d’amore sono lo sbocco drammatico della stessa fonte della gioia»²⁵. Che lo sguardo dell’amata fosse consuetamente annoverato tra le cause della ferita d’amore è confermato dall’ampia tradizione, che va dalle sacre scritture alla poesia cortese, del topos del cuore ferito dallo sguardo della donna. Ma l’aggiunta alle cause della ferita del cuore di due qualità di per sé positive, ovvero «piacere e umiltate» (v. 6), solitamente innescenti risvolti gioiosi nel processo amoroso, è un’innovazione cavalcantiana, che configura una sorta di equivalenza implicita: il piacere e la benignità della passione corrispondono allo sguardo che ferisce, così come all’amore corrisponde la morte. L’esperienza d’amore traluce come priva di alcuno spiraglio di felicità, e dunque volta inevitabilmente ad esiti drammatici.

Nella prima terzina l’io poetico dichiara poi di vedere nel suo cuore uno spirito che fa fuggire tutte le sue facoltà vitali. Tale spirito, seppur qualificato come «alto e gentile e di tanto valore», ovvero eccelso, nobile e dotato di una tale potenza da far fuggire tutte le «vertù» (v. 11), rimane indeterminato. Proprio questa terna di qualità offre un indizio che svela l’indeterminatezza dello spirito, da identificarsi con quello della donna amata. Come fa notare Roberto Rea, infatti: «la triplice scansione delle qualità spirituali rispecchia quella dei fatali attributi alla donna del v. 6»²⁶. Che il poeta in questa terzina abbia voluto riferirsi con la parola spirito a quello dell’amata è ritenuto anche da De

²⁵ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 23.

²⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 72.

Robertis, che nel suo commento per l'appunto scrive: «Può intendersi come 'spirito d'amore', anche incarnato nella donna [...]»²⁷.

Un'ulteriore nonché terminale supplica agli spiriti, enunciata nell'ultima terzina, chiude il sonetto: il poeta li prega affinché dicano all'anima afflitta, nel suo stato di dolore, che «fu e fie sempre d'Amore» (v. 14), ovvero che ella è stata e sempre sarà fedele ad Amore. Terzo e ultimo attore del dramma amoroso cavalcantiano è qui l'anima: ella, chiamata a sua volta, allo stesso modo della mente e del cuore, a rendere estrema testimonianza della propria tragedia, professa persino *in articulo mortis* la sua irremovibile ed eterna lealtà ad Amore.

Il frazionamento degli effetti distruttivi della passione amorosa tra la mente, l'anima e il cuore prosegue nell'VIII sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*. Qui però lo stato di sbigottimento delle tre facoltà vitali protagoniste del dramma cavalcantiano è tale da ridurre ogni manifestazione fisica dell'io poetico a quella di un automa semovente. La comparazione con l'automata, anche se già attuata da Guinizelli in *Lo vostro bel saluto*, è utilizzata da Cavalcanti in questo componimento in maniera del tutto diversa e rinnovata, infatti, attraverso tale paragone il poeta giunge a reclamare uno stato di irreversibile alienazione da sé, di morte intellettuale, in linea con la teoria averroista per cui l'amore è per definizione una passione irrazionale che stravolge l'equilibrio psicofisico di chi la prova.

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,
che l'anima si briga di partire,
e li sospir' che manda 'l cor dolente
mostrano agli occhi ch'e' non può soffrire.

Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice «E' mi duol che ti convien morire
per questa bella donna, ché niente
par che Pietate di te voglia udire».

I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo guarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno,

che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
che sia, com'egli è morto, aperto segno.

²⁷ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 24.

Nella prima quartina la seconda persona singolare «Tu» (v. 1), formula allocutiva che si rivolge direttamente alla donna, carica il sonetto di un'impellente e drammatica atmosfera d'accusa: il poeta incolpa l'amata di avergli invaso la mente con talmente tanto dolore da aver fatto affrettare l'anima ad andarsene e da aver condotto il cuore dolente ad emettere sospiri, prova tangibile alla vista altrui della sua incapacità di resistere oltre. Il poeta rappresenta scenicamente il suo dolore attraverso le due ipostasi dell'anima «che si briga di partire» (v.2), la cui fuoriuscita dal corpo è un'immagine che vanta una remota origine scritturale²⁸ e del cuore, i cui sospiri sono espressione della lacerante impotenza del poeta d'innanzi alla forza dell'amore.

Nella seconda quartina subentra alla voce dell'io poetico la testimonianza di Amore in persona, che, sentendo «il grande valor» (v. 5), la grande potenza esercitata dalla donna, si rivolge direttamente all'automa del poeta dicendogli: «Io mi dolgo che tu debba morire per la bellezza letale di questa donna, poiché la pietà non vuole saperne di te, rifiutando di farsi mediatrice presso la tua amata». Come commenta De Robertis: «La condizione di sbigottimento e di morte [...] è qui motivata esplicitamente (ossia per bocca d'Amore) con la mancanza di pietà di madonna»²⁹. Ma di madonna, oltre alla vaga indicazione del suo «grande valor» e al generico qualificativo «bella», non è data alcuna descrizione precisa. Ella viene relegata a proiezione fantasmatica del desiderio, a interlocutrice crudele e impietosa e a indiscussa responsabile dello stato di sgomento che affligge il poeta. Nel quadro poetico del presente sonetto, come nella maggior parte della lirica cavalcantiana, ella rimane insomma sullo sfondo, mentre al centro si staglia la condizione del poeta medesimo, che ossessivamente si analizza.

Nelle ultime due terzine infatti il poeta porta l'attenzione sulla sua situazione, dichiarando di avanzare come «colui ch'è fuor di vita» (v. 9), ossia come colui che è privo di ogni facoltà vitale, come un morto che cammina. Difatti, continua il poeta, a chi lo osserva da fuori parrà che sia un uomo «fatto di rame o di pietra o di legno» (v. 11), mosso solo per forza di un artificio meccanico, con impressa nel cuore una ferita d'amore, marchio evidente di come egli sia stato ucciso.

Abbiamo qui, come rileva Fenzi uno «[...] sdoppiamento in virtù del quale l'autore si descrive quale 'personaggio' che non è più in grado di descriversi da sé, fatto

²⁸ Come evidenziato in G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p.72: «cfr. Gn 35, 18 "egrediente autem anima prae dolore"».

²⁹ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 28.

com'è “fuor di vita”»³⁰. È proprio per rendere questa condizione di alienazione dal sé e di morte intellettuale che il poeta ricorre all'ingegnosa intuizione dell'automa semovente. Il modello, è da riconoscere, oltre che, come precedentemente accennato, in Guinizzelli, anche in Guittone, ma se in questi due poeti le figure rispettivamente della «statua d'ottone» (in *Lo vostro bel saluto*, VI, v. 12) e del «corpo quasi morto» che «par che viva come legno torto» (in *Doglioso e lasso rimase 'l meo core*, CXXXIV, vv. 9-12) erano state usate per mettere in scena uno sbigottimento ancora di impronta cortese, in Cavalcanti, fa notare De Robertis: «La condizione dell'automa cancella [...] ogni traccia di vita effettiva, la ferita è un “segno”. In realtà dall'immagine guinizzelliana si sta passando a quella della statua del martire»³¹. Quello che Cavalcanti configura mediante la metafora dell'automa è insomma non solo uno smarrimento, ma una vera e propria condizione di morte intellettuale, uno stato vegetativo, o un martirio d'amore: l'idea averroista del collasso intellettuale provocato dalla passione amorosa non poteva trovare una rappresentazione figurale più efficace.

Il concetto della morte per amore si trova espresso ancora più approfonditamente nel componimento seguente, il IX, la canzone *Io non pensava che lo cor giammai*, che non a caso De Robertis definisce «Canzone ‘storica della propria “morte”»³². Qui la concezione dolorosa dell'amore, già presente – ma in modo meno sistematico – nelle liriche precedenti, viene sancita in maniera esplicitamente programmatica: è l'approdo netto e definitivo al riconoscimento della passione come ineluttabile processo di disfacimento, una canzone a tutto tondo insomma, che, come ha avvedutamente riconosciuto Marcello Ciccutto:

[...] raccoglie tutti i motivi della produzione cavalcantiana, dalla sentenza di morte pronunciata da Amore (vv. 7-8), alla fuga degli spiriti, dall'ineffabilità dell'amore (nei suoi risvolti sia mistici, sia fisiologici), alla richiesta di conforto di cui il componimento si fa portavoce³³.

Io non pensava che lo cor giammai
 avesse di sospir' tormento tanto,
 che dell'anima mia nascesse pianto
 mostrando per lo viso agli occhi morte.
 Non sentio pace né riposo alquanto

³⁰ E. FENZI, *Guido Cavalcanti, o della perdita*, in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti: mourir d'amer et autres ruptures*, Marina Gagliano, Philippe Guérin et Raffaella Zanni, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2016, p. 243.

³¹ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 30.

³² *Ibidem*.

³³ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccutto, cit., p. 84.

Poscia ch'Amore e madonna trovai,
lo qual mi disse «Tu non camperai,
ché troppo è lo valor di costei forte».
La mia virtù si partio sconsolata
poi che lassò lo core
a la battaglia ove madonna è stata:
la qual degli occhi suoi venne a ferire
in tal guisa, ch'Amore
ruppe tutti miei spiriti a fuggire.

Di questa donna non si può contare:
ché di tante bellezze adorna vène,
che mente di qua giù no la sostiene
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro.
Tant'è gentil, che, quand'eo penso bene,
l'anima sento per lo cor tremare,
sì come quella che non po' durare
davanti al gran valor ch'è i llei dimostro.
Per gli occhi fere la sua claritate,
sì che quale mi vede
dice: «Non guardi tu? Quest'è Pietate,
ch'è posta invece di persona morta
per dimandar merzede».
E non si n'è madonna ancor accorta!

Quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire
a gentil core de la sua vertute,
i' trovo me di sì poca salute,
ch'i' non ardisco di star nel pensiero.
Amor, c'ha le bellezze sue vedute,
mi sbigottisce sì, che sofferire
non può lo cor sentendola venire,
ché sospirando dice: «Io ti dispero,
però che trasse del su' dolce riso
una saetta aguta,
c'ha passato 'l tuo core e 'l mio diviso.
Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi,
poi che l'avéi veduta,
per forza convenia che tu morissi».

Canzon, tu sai che de' libri d'Amore,
io t'asemplai quando madonna vidi:
ora ti piaccia ch'io di te mi fidi
e vada 'n guis' a lei ch'ella t'ascolti;
e prego umilmente a lei tu guidi
li spiriti fuggiti del mio core,
che per soverchio de lo su' valore
eran distrutti, se non fosser vòliti,
e vanno soli, senza compagnia,
e son pien' di paura.
Però li mena per fidata via
e poi le di', quando le sé presente
«Questi sono in figura
d'un che si more sbigottitamente».

Nella prima stanza il poeta-amante si dichiara incredulo e sconcertato per il suo stato psicofisico di sgomento: egli non avrebbe mai creduto che il suo cuore avrebbe

potuto essere così sconvolto dalla 'battaglia dei sospiri' da portare la sua stessa anima a cedere al pianto, che rende manifesti agli occhi altrui, sul volto del poeta, i segni della morte. Fa seguito la rievocazione della fatale scintilla del devastante fuoco passionale che lo avvince, ossia l'incontro funesto con l'amata, dalla cui sciagura l'innamorato poeta era stato avvisato da Amore. Il poeta afferma di non conoscere più né «pace né riposo alquanto» (v. 5), ovvero né tranquillità né un po' di quiete proprio sin dal momento dell'apparizione di madonna accompagnata dal dio Amore, nonostante quest'ultimo lo avesse subito avvertito dicendogli: «Tu non sopravvivrà perché il valore di costei è sovrabbondantemente potente». A fronte di tale infausta profezia di Amore e della letale visione dell'amata, la forza vitale dell'io poetico «sconsolata» (v. 9), cioè affranta in quanto profondamente cosciente della propria impotenza, se ne andò, abbandonandolo e lasciando il cuore solo, inerte e indifeso, a combattere la battaglia provocata da madonna. Durante tale 'battaglia' – metafora tradizionalmente usata per rappresentare la violenza della passione – ella, per mezzo del suo sguardo ha trafitto il cuore in una maniera tale da condurre Amore a sbaragliare tutti i suoi spiriti vitali, costringendoli così alla fuga.

Nella seconda stanza la lode della donna amata prende le mosse dalla sottomessa constatazione della sua ineffabilità e inconoscibilità: il poeta dichiara che di lei non si può proferire adeguatamente, perché incede per via così colma di ogni tipo di bellezze che la «mente di qua giù» (v. 17), la mente terrena, proprio per la trascendenza che la contraddistingue, non è in grado di portare a termine il processo cognitivo indispensabile a raggiungere la piena conoscenza razionale della donna e a farla 'vedere' cioè concepire, dall'intelletto. In questa specificazione è forse da vedere un'allusione all'impossibilità di attingere all'intelletto possibile, in linea con il dogma averroista per cui l'amore, essendo una passione dell'anima sensitiva, è capace di oscurare la ragione umana, e conseguentemente di impedire l'accesso all'intelletto possibile.

La canzone procede nella direzione della lode: la donna viene definita così «gentile» (v. 19) che al poeta il solo pensiero di una tale nobiltà d'animo fa tremare l'anima dentro al cuore, poiché non può reggere dinnanzi all'enorme perfezione che è in lei manifesta. Con l'attributo della gentilezza, in conformità ai canoni stilnovistici dettati dal modello guinizzelliano di *Al cor gentil rempaira sempre amore*, il poeta individua nella nobiltà d'animo la qualità indispensabile a suscitare il sentimento amoroso: infatti è proprio il pensiero di questa virtù insostenibile la causa del tremore da cui è colto

l'amante-poeta, primo sintomo manifesto del disordine fisico e psichico arrecatogli dall'amore. La «claritate» (v. 23) della donna, ovvero il suo splendore, insomma, la radiazione di luce emanata dalla sua perfezione (l'immagine denuncia il debito con la metafora guinizzelliana della donna-luce), colpisce gli occhi del poeta, penetrando al loro interno, cosicché chiunque lo vede ridotto in queste condizioni dice: «Non guardi tu questa figura pietosa che ha rimpiazzato allo scopo di domandare mercede (v. 27) la persona morta, ovvero l'annichilita sembianza di Guido?». Eppure nemmeno la commiserazione pietosa di chi lo guarda, che trapela da questo interrogativo, riesce a risvegliare la pietà di madonna, anzi, ella rimane indifferente, non rendendosi nemmeno conto del suo innamorato, come rivela al v. 28 l'angosciosa esclamazione: «E non si n'è madonna ancor accorta!». In questi versi la descrizione della fenomenologia del processo di innamoramento prosegue, ma viene affidata – non senza una logica precisa – alla voce di testimoni esterni. Infatti, come ha avvedutamente riscontrato Fenzi: «è il tema profondo dell'indicibilità che detta quel modo tutto cavalcantiano di invocare i testimoni esterni affinché si rendano conto di quanto gli sta avvenendo»³⁴. Una specificazione va fatta anche sul lemma «mercede» (v. 27), che nella poesia cortese corrisponde al termine tecnico indicante la ricompensa amorosa, ma che in Cavalcanti smette di fare riferimento alla corrispondenza amorosa e diviene richiesta di pietà.

Nella terza stanza vengono ripresi e ampliati due motivi presentati nelle stanze precedenti: innanzitutto quello dell'ineffabilità e dell'inconcepibilità della donna amata (enunciato ai vv. 15-22) e successivamente quello della personificazione di Amore, che recupera e motiva la fatale profezia annunciata ai vv. 5-8. Il poeta infatti ribadisce che, quando gli sovviene attraverso il pensiero il proposito di raccontare ai cuori che siano nobili il valore dell'amata, trova sé stesso «di sì poca salute» (v. 31), ovvero talmente privo di ogni virtù, o perfezione da non osare persistere nel solo atto intellettuale di concepirla. Amore poi, il quale è stato a sua volta testimone delle bellezze di cui la donna è adorna «sbigottisce» (v. 34), quindi dà uno sgomento così forte al poeta innamorato, che il suo cuore, sentendo avvicinarsi l'amata, non può resistere oltre. Tant'è che Amore, sospirando, proferisce le seguenti parole: «Io non vedo alcuna speranza per te, poiché ella estrasse dal suo dolce sorriso una saetta appuntita, tagliente, con la quale ha trafitto il tuo

³⁴ E. FENZI, *Guido Cavalcanti, o della perdita*, in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti: mourir d'amer et autres ruptures*, cit., p. 243.

cuore e spezzato in due il mio. Tu lo sai, che quando venisti alla prova, io ti dissi che, dopo che tu l'avevi vista, sarebbe stato inevitabile che ne saresti morto». Qui il dardo amoroso, metafora di derivazione guinizzelliana (presente nel sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*), – con un'innovazione del tutto fuori dagli schemi della poesia precedente – colpisce non solo il cuore del poeta, ma anche lo stesso dio Amore. Infatti, come riscontra Donato Pirovano: «La drammatica sorte del poeta è condivisa da Amore stesso, che in questa proiezione passa dall'abituale ruolo di feritore a quello di ferito»³⁵. La «saetta aguta» (v. 38) però, anche se ferisce anche Amore, colpisce il poeta in maniera molto più seria, ferendolo mortalmente, infatti, il dio Amore, in questa teatralizzazione scenica, è ancora in grado di rivolgere delle parole di pietà e di ammonimento al suo innamorato morente, rammentandogli l'avvertimento «Tu non camperai» (v. 7) che già gli aveva offerto durante il primo incontro, per cui sarebbe inevitabilmente morto («per forza convenia che tu morissi», v. 42). La constatazione dell'inevitabilità del decesso – che si è già vista espressa sempre da Amore anche al verso 6 del VIII sonetto precedentemente analizzato («E' mi duol che ti convien morire») – è un motivo cardinale della lirica cavalcantiana, che si risconterà anche nei successivi componimenti.

Con la quarta nonché ultima stanza, il poeta si rivolge per mezzo del congedo alla canzone stessa, secondo un uso non così frequente tra i trovatori: egli le ricorda di averla fedelmente copiata (“esemplata”, espressione specifica che indica il procedimento di copiatura da un originale) dai libri d'Amore, nel momento in cui posò per la prima volta il suo sguardo su madonna. Questo riferimento alla copiatura diretta dai manoscritti d'Amore è un'esplicita rivendicazione da parte dell'autore (che in tal modo presenta sé stesso nei panni di scriba Amoris) dell'originale autenticità sia dell'evento narrato che del suo sentimento d'amore. La canzone è dunque configurata come fedele interprete di quel dettato d'Amore, di quel marchio imprescindibile ed essenza distintiva della poesia del Dolce stil novo che Dante, nel XXIV canto del Purgatorio, con le seguenti parole rivendicherà dinnanzi a Bonagiunta Orbicciani da Lucca: «Quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando» (vv. 53-54).

Confidando nella canzone, il poeta la indirizza quindi a recarsi dall'amata, di modo che quest'ultima ascolti le parole in essa contenute. Prega poi umilmente la canzone affinché porti con sé alla donna, oltre che le sue parole, anche i suoi «spiriti fuggiti» (v.

³⁵ *Poeti del dolce stil novo*, (a cura di) D. PIROVANO, cit., p. 103.

48) dal cuore, i quali, se non fossero scappati, sarebbero stati annientati per l'eccesso della sua perfezione. Essi ora, – per uno strano processo di antropomorfizzazione – pieni di spavento, vagabondano da soli, senza compagnia.

Secondo Maria Corti questa frammentazione antropomorfizzata dell'interiorità autoriale in spiriti vagabondi, questa diffrazione dell'io in particelle volatili ma pur sempre connotate umanamente, non è nient'altro che una modalità attuata dal poeta al fine di introdurre, in maniera teatralizzata, il motivo della morte per amore. Ella infatti commenta:

La scomposizione dell'unità interiore [...] consente al poeta di trasformare ciascuno degli elementi dell'io, cioè ciascuna delle *dramatis personae* in simbolo di morte: così gli spiritelli che, fuggiti dal cuore in IX, 51, «e vanno soli, senza compagnia, / e son pien' di paura» potranno in tal modo essere presentati dalla Canzone a madonna: «Questi sono in figura / d'un che si more sbigottitamente» (v. 55); Questi sono l'immagine, la figura, la metafora messaggera della morte d'amore³⁶.

Negli ultimi due versi difatti, il fatto che alla canzone venga affidato il compito di presentare dinnanzi all'amata gli spiriti fuggiti dal cuore del poeta come unica immagine percepibile di un uomo che muore «sbigottitamente», per stravolgimento d'amore, rivela la consustanzialità tra amore e morte.

1.3 I motivi della coralità e dell'autocommiserazione

Il terzo sottogruppo delle poesie d'amore cavalcantiane, che comprende i componimenti che vanno dal X al XVIII, raccoglie quelle liriche che si contraddistinguono per il tema della coralità e dell'autocompianto. Guido Favati lo descrisse così:

Vien poi un gruppo di ballate e di sonetti in cui compaiono elementi nuovi: quello del coro e il motivo dell'autocommiserazione, che sono i primi segni di una personalità cavalcantiana, e le consentono di raggiungere toni drammatici e l'avviano a riflessioni di indole morale³⁷.

³⁶ M. CORTI, *Introduzione*, in Guido Cavalcanti, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 18.

³⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

Primo componimento di questo terzo gruppo, e di esso altamente esemplificativo, è la ballata *Vedete ch'i son un che vo piangendo* (X). Al suo interno si ritrovano infatti entrambi i motivi peculiari del sottogruppo designati da Favati: sia l'elemento dell'autocommiserazione che quello della coralità. All'inizio del componimento lirico, nella ripresa, il poeta compiangere la sua condizione, lamentando, con amara e stupita incredulità, l'assenza di qualsivoglia compassione altrui alla propria pena. Alla sofferenza d'amore che avvince il poeta – motivo costante, nonché incessante cifra costitutiva della poesia cavalcantiana – dà voce non solo il poeta stesso, ma anche, secondo il moto compatto e unanime tipico del coro, gli esterni spettatori («le persone accorte» del v. 9) del suo dolore. Compianto e coralità in tal modo si uniscono e si fondono vicendevolmente, come due componenti inscindibili. In effetti entrambi i motivi si rivelano elementi funzionali all'espressione di un dolore amoroso opprimente e straziante, che culmina nell'immagine metaforica conclusiva del «romore» (v. 18) che passa nella mente del poeta, feroce grido di vittoria degli assalitori di Amore.

Vedete ch'i' son un che vo piangendo
 e dimostrando – il giudizio d'Amore,
 e già non trovo sì pietoso core
 che, me guardando, – una volta sospiri.

Novella doglia m'è nel cor venuta,
 la qual mi fa doler e pianger forte;
 e spesse volte avèn che mi saluta
 tanto di presso l'angosciosa Morte,
 che fa 'n quel punto le persone accorte,
 che dicono infra lor: «Quest'ha dolore,
 e già, secondo che ne par de fòre,
 dovrebbe dentro aver novi martiri».

Questa pesanza ch'è nel cor discesa
 ha certi spirite' già consumati,
 i quali eran venuti per difesa
 del cor dolente che gli avea chiamati.
 Questi lasciaro gli occhi abbandonati
 quando passò nella mente un romore
 il qual dicea: «Dentro, Biltà, ch'e' more;
 ma guarda che Pietà non vi si miri!».

Nei quattro versi iniziali della ripresa, il poeta, compiangendo la sua condizione, rivolge le seguenti parole ad un uditorio immaginario, formato da chi non ha avuto pietà del suo dolore (uditorio che, tristemente, comprende tutti coloro che l'hanno visto): «Non vi accorgete forse che io vado piangendo e dando evidente dimostrazione del giudizio d'Amore? Eppure non trovo alcuna persona, per quanto pietosa («pietoso core»; v. 3),

che, vedendomi, sospiri anche solo una volta». In queste parole, dietro all'evidente rivendicazione della mancata compassione altrui al proprio dolore espressa con incredulità e con amarezza dall'io poetico nel tono di un lamentoso autocompianto, si nasconde un'implicita richiesta di consolazione: Ciccuto, infatti, nel suo commento riconosce nei seguenti versi una «aspirazione ad un conforto»³⁸. Il bisogno di commiserazione è così forte che supera i confini dell'ego trasformandosi in estrema necessità di compassione esterna. Nonostante l'evidenza del «giudicio d'Amore» (v. 2), ovvero della condanna subita da Amore, (palese allusione all'immagine della corte di giustizia di Amore, messa in scena distesamente da Cavalcanti nel sonetto *Li mie' foll' occhi*) di cui il poeta è prova vivente, la pietà stranamente non arriva e anche le persone più pietose, vedendolo in quello stato, non sospirano. De Robertis spiega così questa generale assenza di compassione: «Nel fero loco ove si patisce la pena d'amore la pietà non ha luogo [...] tant'è palese che sta scontando una pena meritata»³⁹.

Da precisare è anche che il primo verso contiene un'allusione all'incipit delle *Lamentationes* geremiane, esibita dal predicato *Vedete* («O vos qui transitis per viam, attendite et *videte* si est dolor sicut dolor meus»; Lam 1, 12) e dal verbo *piangendo* («plorans, ploravit in nocte et lachrimae eius in maxillis eius»; Lam 1, 2), atta a caricare l'intera ballata di un'assoluta drammaticità.⁴⁰

Quest'atmosfera drammatica si infittisce e trapela con trasparenza nella seconda stanza. Essa ospita infatti la messa in scena della «novella doglia» (v. 5), cioè del nuovo dolore angoscioso che affligge il poeta innamorato. Egli riscontra che tale sofferenza – definita «novella» in quanto rinnovata, mai esperita – si sia manifestata in maniera incontrollata nel suo cuore, facendolo dolere e piangere molto. Spesse volte poi, continua il poeta, accade che l'angosciosa Morte lo saluti con una straordinaria vicinanza, rendendo così in quel momento consapevoli dell'afflizione da lui provata le persone che lo guardano da fuori, le quali commentano tra di loro: «Costui, da ciò che si può constatare dall'esterno deve provare dentro di sé «novi martiri» (v. 12)!». Cavalcanti qui descrive teatralmente l'approssimarsi della sua morte come un incontro faccia a faccia. Tuttavia questa vicinanza fisica alla morte, sottolineata con vigorosa insistenza, oltre che costituire

³⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 88.

³⁹ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 37.

⁴⁰ Il richiamo dei versetti geremiani è stato tratto da G. CAVALCANTI *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 85.

il segno (o meglio, la premonizione) del suo incombente arrivo, è funzionale a rendere un sentimento preciso, quello di morte. Infatti, il poeta, come fa notare Rea nel suo commento, mediante la clausola «tanto di presso» (v. 8) che connota l'incontro, rappresenta «l'intensità del sentimento di morte [...] in termini di vicinanza fisica»⁴¹. La presenza ravvicinata della Morte rende anche manifesto agli occhi altrui lo stato interno del poeta. Questo «accorgersi» degli altri (reso dall'espressione «fa [...] le persone accorte», v. 9), come si vedrà nel secondo paragrafo del secondo capitolo, è sfruttato da Dante nella *Vita Nova* proprio nella narrazione dell'episodio più "cavalcantiano" del libello, quello del gabbo, al fine di mettere in scena la struggente evidenza dell'aspetto sconvolto da lui assunto e di richiamare così in maniera ancora più palese la poesia del "primo amico". Nell'episodio Dante riprende più o meno intenzionalmente Cavalcanti scrivendo: «Io dico che molte di queste donne, accorgendosi de la mia transfiguratione, si cominciaro a maravigliare [...]»⁴².

Ritornando alla ballata cavalcantiana, è quindi la vicinanza alla Morte, che rende consapevole chiunque veda il poeta, ad introdurre il motivo del coro: gli osservatori constatano dall'esterno che egli sta soffrendo «novi martiri» (v. 12), ovvero dei dolori inauditi. In tal modo tali spettatori si uniscono alla voce dell'io poetico, facendogli da eco e, non a caso, essi denunciano il suo dolore con i suoi stessi termini, configurando così una litania oltre che unanime, anche univoca e uniforme: difatti l'espressione «novi martiri», attribuita agli osservatori, ricalca il «Novella doglia» (v. 5) proferito dal poeta ad inizio strofa.

Nell'ultima stanza è analizzata l'implicazione catastrofica che la «pesanza» (v. 13) presente nel cuore porta con sé, ovvero la battaglia d'amore, teatralizzazione esasperata dell'annichilimento fisico e psichico del poeta. L'io poetico riferisce infatti che la dolorosa l'oppressione, la «pesanza» appunto, che è penetrata profondamente all'interno del suo cuore, ha ormai già annientato alcuni spiritelli, giunti in difesa di quello stesso cuore tormentato, che li aveva chiamati. Nello stesso momento in cui avevano lasciato (a causa del loro soccorso verso il cuore) gli occhi abbandonati, cioè, sguarniti di ogni difesa, penetrava all'interno della mente un «romore» (v. 18), un grido d'assalto, che diceva le seguenti parole: «Entra dentro, Bellezza, giacché ormai sta morendo, ma fa

⁴¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 87.

⁴² Tale eco cavalcantiano è stato avvedutamente riscontrato da De Robertis in G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 37.

attenzione a non farvi insinuare Pietà!». Il poeta si ritrae in questa stanza nel suo momento estremo, quando quel sentimento di morte annunciato nella precedente strofa con l'immagine della morte che lo saluta da vicino gli si è ormai insinuato nel cuore, e gli spiriti sono «consumati» (v. 14). Il tutto è descritto, in ossequio a quella metafora guerresca dell'assedio così ricorrente nella poesia cavalcantiana, come una battaglia tra gli spiriti, ipostasi della vita del poeta, e gli assalitori d'amore (dei quali il grido d'assalto è espressione), simbolo di amore-morte. Alcuni degli spiriti, allegoria della vita del poeta (designati, al fine di rendere l'atmosfera patetica del loro sacrificio, con il diminutivo affettivo «spirite'») si dirigono in soccorso del cuore. Questo loro intervento di difesa, configurazione poetica in controtendenza rispetto alla tipica messa in scena della fuga e della dispersione degli spiriti, però, nella finzione della metafora bellica, comporta una conseguenza ancora più disastrosa, ovvero, come fa notare De Robertis, quella di «lasciare sguarnita la porta d'accesso esterna, dove si poteva fare la prima difesa»⁴³, ossia quella dello sguardo, infatti gli spiriti soccorritori si rivelano essere stati situati negli occhi. Interessante è anche notare il fatto che all'interno della *Vita Nova* (par. 7), sempre nell'episodio 'cavalcantiano' del gabbo, questo abbandono degli occhi da parte degli spiriti verrà delineato da Dante, più sottilmente, come espulsione attuata da Amore, che assume il luogo degli spiriti del viso, sostituendosi a loro per guardare madonna, come si vedrà nel paragrafo tre del secondo capitolo.

Ritornando al componimento di Cavalcanti, dunque, fuggiti gli spiriti dagli occhi, sede d'accesso dell'immagine d'amore e strada iniziale per il suo deposito in memoria, la via principale dell'assedio di amore rimane libera. Irrompe così infine nella mente, lasciata priva di presidi, il grido, misterioso e folgorante, degli assalitori d'Amore, simbolo di amore-morte, i quali, vittoriosi, gridano alla Bellezza, personificazione aggressiva e terribile della donna, nonché fonte di morte, di prendere possesso del campo ormai libero, guardandosi soltanto dall'unico pericolo di uno sguardo pietoso. La vittoria della Morte è ormai assicurata.

Nel celebre sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* (XIII) il motivo della compassione, caratteristico di questo terzo sottogruppo, si realizza nell'apertura del componimento, nel disperato tentativo attuato dal poeta di condividere il proprio straziante dolore alla donna. Ma questa ricerca di condivisione, sintomo implicito del

⁴³G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 38.

bisogno di commiserazione, diviene funzionale all'esposizione – dispiegata nelle ultime tre strofe – delle condizioni di prostrazione da cui, a causa di Amore, è afflitto e quindi, di conseguenza, alla rivelazione della natura feroce della «vertù d'amor» che lo ha, come al solito, «disfatto» (v. 9).

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.

E' vèn tagliando di sì gran valore,
che' deboletti spiriti van via:
riman figura sol en signoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa vertù d'amor che m'ha disfatto
da' vostr'occhi gentil' presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto 'l cor nel lato manco.

Nella prima strofa, con l'allocutivo «Voi» iniziale, calco della solita formula geremiana delle Lamentazioni «O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus» (*Lam*, I, 12) il poeta si rivolge alla responsabile stessa della sua pena, la donna. Riferendole di avergli trafitto il cuore per mezzo dello sguardo, avendo così risvegliato i processi mentali assopiti in uno stato simile al sonno («la mente che dormia»), la esorta a prendere coscienza dell'«angosciosa vita» (v. 2) a cui ora è costretto, distrutta da amore a furia di sospiri.

Con questa quartina, nella speranza di richiamare l'attenzione della donna e di poter beneficiare, di conseguenza, della sua compassione, il poeta quindi condivide all'amata gli effetti devastanti e alienanti da cui è stato colpito attraverso lo sguardo. Gli occhi, configurati già da Giacomo da Lentini come tradizionale uscio e varco dell'innamoramento (come risulta dal sonetto interamente dedicato al 'passaggio' degli occhi *Or come pote sì gran donna entrare / Per gli occhi miei...?*) divengono in questo componimento (così come è già emerso nell'epilogo ballata *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* sopra esaminata) varchi dell'aggressione amorosa al cuore: il cuore infatti rimane trafitto proprio perché trapassato dallo sguardo di madonna. Ma il processo sensoriale nonché distruttivo dell'innamoramento non si ferma alla facoltà vitale del cuore, arrivando anche a coinvolgere la facoltà intellettuale della mente (e poi, al v. 13,

anche quella dell'anima). La mente, difatti – secondo un'interpretazione non isolata in Cavalcanti – viene configurata come 'destata' dal sonno proprio in virtù del passaggio di amore da potenza ad atto. Come messo in luce da Donato Pirovano: «Il risveglio della mente assopita è il principio dell'innamoramento che si manifesta nel sorgere dell'ossessiva immagine mentale»⁴⁴. Il modello di riferimento di tale assunto secondo cui la fase iniziale dell'innamoramento sarebbe caratterizzata da un rimuginio ossessivo è naturalmente l'*immoderata cogitatio* del *De Amore* di Andrea Cappellano, che si trova precisata scientificamente, come fa notare sempre Pirovano, da Arnaldo da Villanova nel seguente passo del suo trattato *De amore heroico*: «amor talis (videlicet qui dicitur hereos) est vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam ('questo amore cioè quello che è detto *hereos* è un pensiero ossessivo e continuo sulla cosa desiderata')⁴⁵».

Con la seconda quartina nella narrazione della drammatica vicenda amorosa si registra un passaggio dal piano reale al piano allegorico: il poeta asserisce che Amore «vèn tagliando» (v. 5) con così tanta forza da far fuggire gli spiriti «deboletti» (v. 6), ovvero debilitati, spossati. Rimane in sé («Riman [...] en signoria», v. 7), in tal modo, soltanto l'aspetto esteriore, la sembianza esterna di una persona viva e un filo di voce, che emette parole dolorose. Con queste parole nella presente strofa l'allegoria amorosa assume le forme di una vicenda bellica: Amore appare come un guerriero che con il ferro della sua saetta «vèn tagliando», ovvero abbatte, qualunque nemico, massacrando cioè ogni spirito vitale che gli si contrappone, aprendosi la strada. E di contro a quest'inarrestabile avanzata gli spiriti non possono nulla, vedendosi costretti alla fuga: alla furia del conquistatore vittorioso sopravvivono solamente la «figura» (v. 7) del poeta, ovvero il suo aspetto esteriore, e la sua fioca voce, quindi, come indica Roberto Rea «la testimonianza resa della poesia»⁴⁶. Un'ulteriore precisazione va fatta sul predicato «tagliando» (v. 5), che Ciccuto, nell'edizione delle *Rime* da lui curata ritiene di dubbia interpretazione, infatti a riguardo scrive: «Difficile rendere il valore di *tagliare*, che può essere il «ferire dell'arma bianca» (in questo caso con una freccia), operazione da paladini ariosteschi; oppure il «ridurre all'essenziale», cioè alla figura del v. 7»⁴⁷. Non univocamente interpretata è anche proprio l'espressione del v. 7 «riman [...] en signoria»,

⁴⁴ *Poeti del dolce Stil Novo*, (a cura di) D. PIROVANO, cit., p. 111.

⁴⁵ La citazione è stata tratta da *Ibidem*.

⁴⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 57.

⁴⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 93.

che ha dato luogo a due diverse e opposte letture: secondo quella di Ercole sarebbe da intendere come «resta in potere di Amore», mentre secondo l'interpretazione più recente di Roberto Rea (ed è a quest'ultima che ci si attiene) significherebbe «rimane in sé, sopravvive».

Nelle due terzine il poeta comunica alla donna amata che la «vertù d'amor» (v. 9), la potenza innamorante che lo ha «disfatto», cioè annientato, si mosse veloce dai suoi occhi «gentili», scagliandogli dentro, dal lato sinistro del petto, un dardo. Esso è giunto così dritto al bersaglio al primo tiro, che l'anima si svegliò tremando, vedendo il cuore trafitto a morte, nella parte sinistra del petto. In queste due strofe conclusive, come risulta evidente, la vicenda esposta nelle due quartine viene ripresa e raccontata nuovamente, con qualche variazione, ma seguendo fasi analoghe: la forza della passione amorosa che esce dagli occhi della donna portando il poeta-amante al disfacimento era stata già messa in scena nel primo verso del componimento, il motivo del dardo amoroso, poi, solamente accennato sempre al primo verso, tramite il verbo «passaste», ai vv. 11-12 viene dispiegato degnamente, infine i due versi finali (vv. 13-14) del risveglio dell'anima tremante, rievocano l'immagine del destarsi della mente, rappresentata al v. 2. Si configura così un perfetto movimento circolare, o, per così dire, 'ad anello', tra l'incipit e l'explicit del sonetto, evidente prova della raffinata abilità poetica di Cavalcanti. Da aggiungere, poiché importante per la ricostruzione del dialogo con Dante, è quanto riscontra De Robertis nel suo commento, in merito all'identificazione del lato sinistro quale luogo tradizionale e fisiologico del cuore, nonché del bersaglio d'Amore, ovvero che da tale «[...] sinistra parte comincia il tremore di Dante nel cap. XIV della Vita Nuova»⁴⁸, capitolo nel quale il poeta non a caso si avvicina di più ai moduli poetici del "primo amico", come si vedrà ancora una volta nel paragrafo tre del secondo capitolo.

Un deciso impeto di autocompassione trapela dal sonetto *A me stesso di me pietate vene*, XVI componimento nell'ordinamento di Favati. Anzi, sarebbe meglio dire che tale lirica corrisponde proprio all'esemplare più emblematico del motivo dell'autocommiserazione, caratteristico di questo terzo sottogruppo. Il moto del compianto, già presente in altre liriche in maniera oggettivata, mediante il tipico straniamento realizzato per mezzo della personificazione delle facoltà interiori (emerso già all'interno del VI componimento) o di Amore, si trova qui espresso finalmente dal

⁴⁸ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 48.

poeta in persona. Tuttavia, come afferma Donato Pirovano «L'autocompassione iniziale diviene un modo d'enfatizzare lo stato di sofferenza amorosa»⁴⁹: l'autocompassione che l'io lirico dichiara di provare per sé stesso infatti si configura come un espediente che permette al poeta di esprimere la sua «dolente angoscia», perno attorno al quale ruota il componimento, come testimonia la ripetuta insistenza sul termine, ribadito doppiamente, sia al v. 2 che al v. 6, nonché tema centrale nella poesia cavalcantiana, in quanto condizione connaturata alla passione d'amore. Il poeta nel sonetto, partendo proprio dal compianto per la sua «dolente angoscia» (v. 2), finisce per mettere in scena la causa primaria della sua sofferenza, ovvero la «nova donna» (v. 7), che con il suo sguardo crudelmente disdegnoso gli distrugge il cuore.

A me stesso di me pietate vène
per la dolente angoscia ch'i' mi veggio:
di molta debolezza quand'io seggio,
l'anima sento ricoprir di pene.

Tutto mi struggo, perch'io sento bene
che d'ogni angoscia la mia vita è peggio.
La nova donna cu' merzede cheggio
questa battaglia di dolor mantene:

però che, quand'i' guardo verso lei,
rizzami gli occhi dello su' disdegno
sì feramente, che distrugge l'core.

Allor si parte ogni virtù da' miei
e 'l cor si ferma per veduto segno
dove si lancia crudeltà d'amore.

Nella prima quartina il poeta riferisce di provare pietà nei confronti di sé stesso per la dolorosa angoscia che vede in sé e, quando giace seduto dalla debolezza, sente l'anima sopraffatta da tale pena.

I quattro pronomi personali da cui la strofa è composta («a me» v. 1; «i'» v. 2; «mi» v. 2; «io» v. 3) sono l'inconfutabile prova del mesto, nonché ossessivo, tono di autocommiserazione all'insegna del quale il sonetto si apre. A far suscitare all'io poetico pietà per sé stesso è la sua condizione di «dolente angoscia» (v. 2): l'espressione, richiama il termine latino *angustia*, che identifica lo stringimento di cuore, ma il lemma è usato qui in ossequio al provenzale *angoissa* per designare specificatamente la sofferenza d'amore. L'angoscia, che corrisponde all'affezione della paura, in Cavalcanti, lungi dall'essere

⁴⁹ *Poeti del dolce Stil Novo*, (a cura di) D. PIROVANO, cit., p. 116.

legata ad una situazione esterna e suscettibile di cambiamento, come nel caso del *timor* ovidiano, suscitato o da una sensazione di riverenza o di gelosia, appare quindi come una condizione intrinseca all'amore, una sensazione di oppressivo impedimento che inevitabilmente la passione amorosa porta con sé. Sintomatica di questa angoscia amorosa è l'intensa «debolezza» del v. 3, uno stato di debilitazione fisica che, rivela Rea, seppur «inedito nella lirica precedente, riflette l'uso del corrispondente aggettivo *feblezitz*, *febles* 'indebolito, debole' presso i trovatori»⁵⁰.

Nella seconda quartina il poeta prosegue la denuncia dell'immensa sofferenza che lo affligge, introducendo al contempo la consueta immagine della battaglia. Egli dichiara perentoriamente di tormentarsi, di struggersi completamente, fino al totale disfacimento, poiché avverte fino in fondo che la sua vita ha raggiunto l'apice di ogni angoscia. La «nova donna» (v. 7) a cui invoca pietà (si ricorda che infatti, come è già stato segnalato, la «merzede» in Cavalcanti non è corresponsione amorosa, bensì pietà) continua a procurargli una battaglia di dolore. Fa così la sua comparsa, indissolubilmente legata al dolore del poeta, la donna amata. Ella, come al solito priva di una dimensione personale e individuale, viene soltanto designata con il qualificativo «nova». Tale termine è stato variamente interpretato dai critici: secondo Ciccuto varrebbe come 'giovane', ma più probabile è la lettura «mirabile, straordinaria» che De Robertis e Rea hanno dato al lemma, poiché in linea con la spersonalizzazione a cui la donna nella poesia cavalcantiana è sottoposta, riconosciuta com'è peraltro proprio unicamente per la mirabilità e la straordinarietà che la contraddistingue.

Nella prima terzina il poeta prosegue la narrazione dell'estrema sofferenza provocatagli dalla «nova donna», metaforizzata nella strofa precedente nell'immagine della battaglia di dolore, oscillando tra l'oggettiva verosimiglianza e linguaggio metaforico. Egli racconta infatti che quando egli guarda verso di lei, ella gli punta addosso i suoi occhi in cui vi è solo disdegno (gli «occhi dello su' disdegno», v. 10), con così tanta crudeltà da distruggergli il cuore. Cavalcanti in tale strofa, pur rappresentando nella chiusura la consueta figurazione metaforica del cuore distrutto, mette in scena l'incontro con la donna principalmente secondo parametri oggettivi, come un episodio 'storico' e verosimile, come uno scambio di sguardi, atto comunicativo non verbale, visivo tra la «nova donna» e l'innamorato poeta, attesa speranzosa da parte di quest'ultimo di un

⁵⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 108.

cenno di pietà all'interno dello sguardo indignato di lei. Insomma, appare evidente, come dichiara Roberto Rea che: «tale situazione “storica”, per quanto convenzionale, configura nella poesia cavalcantiana un *unicum*»⁵¹.

Nella seconda terzina, conclusiva del sonetto, con la metafora del dardo amoroso rinnovata nell'immagine del cuore ridotto a bersaglio, la rappresentazione della passione amorosa è ricondotta agli ordinari “parametri metaforici”: il poeta asserisce che ogni facoltà o potenza dell'anima abbandona i suoi occhi e il cuore si ferma, rimanendo immobile come un bersaglio visibile, esposto, in cui si scaglia la crudele saetta d'amore.

1.4 L'oggetto d'amore della poesia cavalcantiana: la rappresentazione mentale della donna

Nell'avvertenza sull'ordine dato alle rime, Favati presentò il quarto gruppo, comprensivo dei componimenti dal XIX al XXVII, con tali parole: «Con il XIX [componimento] inizia un altro ordine di ricerche: quello della rappresentazione mentale della donna come oggetto d'amore»⁵². Infatti, nei primi tre componimenti del gruppo (XIX, XX e XXI) la donna – richiamata indirettamente dal poeta nel suo resoconto agli amanti nella ballata XIX e interpellata come diretta interlocutrice nei sonetti XX e XXI – compare, sempre spersonalizzata, come phantasma mentale. In questa sua natura inconsistente di immagine mentale, priva di caratteristiche individuali reali, come di prassi, attraverso gli occhi, ella conduce in tutte e tre le liriche il poeta alla morte. Dopo questi primi tre componimenti si trova un insieme di cinque liriche (i sonetti e le ballate che vanno dal XXII al XXVI) che configura un temporaneo cambio di rotta all'interno delle *Rime* cavalcantiane, un momento di rottura nella coerente e lineare omogeneità della

⁵¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 107.

⁵² G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

poesia amorosa di Cavalcanti. Non a caso Favati prosegue così la sua presentazione del sottogruppo:

[...] s'avvia quella serie di sondaggi ch'è intesa a giustificare teoreticamente come possa la donna apparirci un così affascinante oggetto da suscitare in noi l'amore e il conseguente desiderio di raggiungerne il possesso; come s'ingeneri in noi quell'ingannevole illusione per cui, nel momento in cui la si vede e ci se ne innamora, ci può pur apparire come oggetto di perfezione. È questo il gruppo di composizioni in cui il tema prescelto appare meno lineare⁵³.

Difatti Cavalcanti con questi cinque componimenti infrange la regolare uniformità che caratterizza la sua poesia ed esce dai suoi schemi nel modo più inimmaginabile, presentando un aspetto inedito di benevolenza della donna. Prima, nei tre sonetti posti all'inizio di questo quintuplice insieme, la donna amata, riuscendo ad interrompere per mezzo del suo sguardo (questa volta non distruttivo, ma salvifico) lo stato di disgregazione organica del poeta, viene rappresentata come redentrice, poi, nel sorprendente apogeo delle ultime due ballate (XXV e XXVI), ella diviene addirittura fonte esclusiva di effetti positivi, se non persino beatificanti. Un amore così doloroso come quello configurato da Cavalcanti non potrebbe sopravvivere senza essere alimentato da un barlume di speranza. Questo insieme di liriche rappresenta proprio un breve ma intenso bagliore che risplende indisturbato nell'orizzonte tetro della poesia cavalcantiana, come una luce in fondo al tunnel che incoraggia il sopraffatto innamorato ad andare avanti nell'oscurità del cunicolo amoroso. De Robertis ne parla in questi termini: «[...] nella generale disposizione alla morte trova luogo, come momento decisivo, l'incanto che ad essa ci avvia e ci affianca»⁵⁴.

A chiudere questo quarto sottogruppo si ritrova, infine in XXVII posizione, la grande canzone-manifesto del 'canzoniere' cavalcantiano, quella che Favati, sempre nell'avvertenza sull'ordine da lui dato alle Rime, definisce: «[...] la meno poetica ma la più importante delle composizioni cavalcantiane»⁵⁵. Si tratta naturalmente di *Donna me prega*. L'analisi di questo magistrale componimento, alla luce del legame da esso intrattenuto con la *Vita Nova*, è stata esclusa da questo paragrafo, per essere rinviata, in maniera più pertinente, al prossimo capitolo, dedicato al libello dantesco.

⁵³ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

⁵⁴ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 71.

⁵⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

Come è già stato detto, il presente sottogruppo ha inizio con il XIX componimento, ovvero con la ballata *I' prego voi che di dolor parlate*. Qui l'oggetto d'amore, «madonna» (v. 7), è introdotto dal poeta per spiegare a coloro che hanno sperimentato in prima persona la sofferenza d'amore quale sia il motivo della sua pena. Ella infatti, o meglio, la sua vista letale, determina inevitabilmente la morte del poeta, come al solito ipostatizzata nelle facoltà del cuore e dell'anima che sono uccise da Amore. All'interno del componimento, nella drammatizzazione dell'ultima stanza, viene presentata anche la natura 'fantasmatica' della passione amorosa: l'oggetto d'amore non è veramente madonna, bensì il suo *phantasma*, la sua immagine mentale che si imprime nella mente. Ma la «mente» è «sì debil» (v. 22) che «l'maginar» (v. 24), il processo immaginativo attraverso cui si compie la sedimentazione di tale immagine fantasmatica della donna, è soggetto a fallimento.

I' prego voi che di dolor parlate
che, per vertute di nova pietate,
non disdegniate – la mia pena udire.

Davante agli occhi miei vegg' io lo core
e l'anima dolente che s'ancide,
che mor d'un colpo che li diede Amore
ed in quel punto che madonna vide.
Lo su' gentile spirito che ride,
questi è colui che mi si fa sentire,
lo qual mi dice: «E' ti convien morire».

Se voi sentiste come 'l cor si dole,
dentro dal vostro cor voi tremereste:
ch'elli mi dice sì dolci parole,
che sospirando pietà chiamereste.
E solamente voi lo 'ntendereste:
ch'altro cor non poria pensar né dire
quant'è dolor che mi conven soffrire.

Lagrima ascendon de la mente mia,
sì tosto come questa donna sente,
che van facendo per li occhi una via
per la qual passa spirito dolente,
che entra per la mia sì debil mente
ch'oltra non puote color discovrire
che 'l 'maginar vi si possa finire.

Nei tre versi iniziali, che costituiscono la ripresa, con il solito spunto delle *Lamentationes* geremiane (Lam I, 12 «O vos omnes...») il poeta invoca la partecipazione di chi ha esperienza del dolore amoroso: egli prega infatti coloro che parlano «di dolor» (v. 1), ovvero chiunque ha dimestichezza con la sofferenza amorosa, in grazia di una

straordinaria pietà, di non rifiutare di ascoltare la sua pena. Questa allocuzione iniziale a coloro i quali ‘parlano dolore’ si configura come un restringimento del pubblico dei destinatari, che comprende solo coloro che vivono o hanno vissuto la dolorosa esperienza dell’amore.

Nella prima strofa viene messo in scena il motivo che sta alla base di questo quarto sottogruppo di componenti: la donna, oggetto d’amore, presentata, come di consueto, come fonte di sofferenza e di morte. Il tutto è sempre oggettivato e teatralizzato dal poeta. Egli infatti afferma che dinnanzi ai suoi occhi vede il cuore e l’anima sofferente, che è uccisa a morte per il colpo datole da Amore proprio nel momento in cui scorse madonna. Il poeta dichiara poi che il «gentile spirito che ride» (v. 8) che sente dentro di sé, ovvero quello di madonna, gli dice: «è inevitabile che tu muoia».

La scena presentata vede l’Io poetico dematerializzarsi fino a scomparire: per la condizione di alienazione che lo affligge egli si pone come depersonalizzato, esterno e distaccato testimone della sua morte, attribuendo ai suoi organi vitali il ruolo di attori protagonisti degli accadimenti interiori che la passione gli determina. Infatti, la morte dell’io, in linea con l’ipostatizzazione tipica della poesia cavalcantiana, viene fatta vivere al cuore e all’anima per mano di Amore, o, più precisamente, per il «colpo» (v. 6) da questo scagliato, secondo il tradizionale motivo del dardo di derivazione guinizzelliana. Con la connotazione temporale del v. 7 «in quel punto che madonna vide» viene svelata la causa ‘storica’, reale e oggettiva della morte del poeta: la vista fatale della donna. Ma poi ritorna subito la consueta messa in scena teatrale e metaforica: il misterioso «gentile spirito che ride» (v. 8) che annuncia al poeta la fatale necessità della sua morte è proprio l’ipostatizzazione del sorriso emanato dalla donna. Il riferimento ad ella risulta comprovato dal fatto che lo spirito venga designato proprio con l’attributo ‘gentile’, generalmente connotativo della donna. In questi termini nel presente componimento fa la sua prima comparsa la donna in qualità di oggetto amato che, come fa notare Enrico Fenzi: «colpisce e fugge, scomparendo dietro gli effetti disastrosi del colpo da lui medesimo inferto e abbandonando il poeta in balia di un mero fantasma interiore e di una immedicabile e assurda ferita»⁵⁶.

⁵⁶ E. FENZI, *Guido Cavalcanti, o della perdita*, in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti: mourir d’amer et autres ruptures*, cit., p. 240.

Dopo aver dato conto in tal modo della sua esperienza, nella seconda strofa il poeta torna a rivolgersi direttamente all'uditorio designato nella ripresa, formato da coloro che hanno avuto diretta esperienza della sofferenza d'amore. A costoro egli dichiara che se potessero provare dentro al loro stesso cuore come il cuore del poeta patisce ne tremerebbero, e, poiché il cuore pronuncia dinnanzi a lui «sì dolci parole» (v. 13) finirebbero, sospirando, per invocare pietà. Riferendosi sempre alla sua ristretta ed elitaria cerchia di destinatari dichiara poi che solamente loro – in quanto intendenti di dolore – comprenderebbero ciò che sta narrando, l'entità del dolore che egli deve patire. Di ciò gli altri non sarebbero in grado di parlare né tantomeno di pensare.

Emblematici sono i due versi di apertura di questa seconda strofa «Se voi sentiste come 'l cor si dole, / dentro dal vostro cor voi tremereste» (vv. 11-12): chiunque provasse la vastità del carico di dolore che, a causa di Amore, il cuore del poeta deve sopportare, sarebbe colpito dalla stessa manifestazione somatica che affligge l'io poetico: ne tremerebbe. Una reazione uguale a quella del poeta si riscontrerebbe anche se qualcuno fosse messo d'innanzi alle dolci parole proferite dal cuore: infatti, tra un sospiro e l'altro, finirebbe per invocare la stessa pietà così costantemente implorata nei componimenti cavalcantiani. In questo modo, l'esperienza del patimento amoroso del poeta, pur essendo individuale, diviene un avvenimento d'innanzi al quale ogni individuo si può riconoscere come universale, come uguale agli altri e dunque come trascendente la specie empirica. In due parole, l'esperienza della sofferenza d'amore si configura come un 'universale condiviso': per questo tutti coloro che a loro volta abbiano sperimentato questo carico di dolore possono comprendere quanto espresso dal poeta.

Nella terza e ultima stanza, come commenta Ciccuto «le *lagrime* iniziali [...] riportano la voce all'esperienza introspettiva, alla continuità degli effetti diruttori di madonna (vv. 19-21), all'incapacità conoscitiva»⁵⁷. Il poeta, infatti, dichiara che non appena percepisce la presenza di madonna, le lacrime salgono dalla sua mente, aprendosi una strada attraverso gli occhi, per la quale poi si insinua uno «spirito dolente» (v. 21). Tale spirito entra così nella sua mente, la quale però è così debilitata da non riuscire a rendere percepibili i colori, elemento indispensabile affinché il processo immaginativo («'l 'maginar», v. 24) possa essere portato a termine. In questa strofa viene messo in scena il processo – tuttavia destinato a fallire – di acquisizione dell'immagine mentale della

⁵⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 102.

donna, del suo *phantasma*, ossia del vero oggetto d'amore della poesia cavalcantiana. Nella cultura medievale, in conformità con i modelli della psicologia aristotelica, si credeva che l'immagine percepibile della donna, acquisita attraverso l'organo visivo, si imprimesse direttamente nella facoltà immaginativa, che ha sede nella mente, dando così vita al desiderio ossessivo alla base della passione amorosa. E in effetti anche in questo componimento lo spirito visivo della donna, ossia il misterioso «spirito dolente» (v. 21), attraverso la strada aperta dalle lacrime, penetra dagli occhi fino alla mente. A questo punto però, la mente si rivela così debilitata e menomata dal dolore che essa non può rivelarne propriamente il colore («non puote color discovrire» v. 23). In altri termini l'immagine della donna (ovvero lo spirito visivo) non riesce ad essere astratta dalle sue qualità sensibili (e il colore per la scienza medievale è proprio una percezione sensibile, nonché una delle basi della conoscenza empirica), step fondamentale perché il processo immaginativo possa completarsi. Così la facoltà immaginativa, debilitata anch'essa poiché componente della mente del poeta, non è in grado di portare a termine l'astrazione della forma della donna e il processo amoroso si arresta bruscamente prima che possa compiersi in toto: la passione d'amore risulta talmente dirompente e letale da far sì che a collassare non siano solo, come di consueto, le facoltà psichiche dell'innamorato, ma, paradossalmente, anche il processo d'amore stesso. Cavalcanti sancisce così nel componimento la natura fantasmatica della passione amorosa, per cui il vero oggetto d'amore non è la donna reale, ma la sua rappresentazione mentale, il suo *phantasma* appunto, che, imprimendosi nella mente, diviene oggetto di un desiderio ossessivo. Elemento rilevante è anche il fatto che la passione nella concezione cavalcantiana nasca e si sviluppi proprio nella mente, in contrordine con la poesia trobadorica e siciliana, in cui l'immagine della donna, pur essendo sempre acquisita tramite la vista, prende posto nel cuore, convenzionale sede del sentimento.

Come scrisse Donato Pirovano in relazione alla poesia di Cavalcanti «A volte la benevolenza della donna e la corrispondenza del sentimento possono modificare la situazione, e allora rinasce la speranza [...]»⁵⁸. È, come prima accennato, ciò che avviene nella serie di componimenti che vanno dal XXII al XXVI. Ad aprire questa serie è il sonetto *Veder poteste, quando v'inscontrai*. Al suo interno seppur, secondo la tipica situazione di sbigottimento, sull'«anima trista» (v. 8) incomba già la morte, il percepito

⁵⁸ *Poeti del dolce Stil Novo*, (a cura di) D. PIROVANO, op. cit., p. 76.

«lume di merzede» (v. 10) emanato dagli occhi della donna arresta il processo di annientamento del poeta, configurandosi come un barlume di rianimazione interiore.

Veder poteste, quando v'inscontrai,
quel pauroso spirito d'amore
lo qual sòl apparir quand'om si more,
e 'n altra guisa non si vede mai.

Elli mi fu sì presso, ch'i' pensai
ch'ell' uccidesse lo dolente core:
allor si mise nel morto colore
l'anima trista per voler trar guai;

ma po' sostenne, quando vide uscire
degli occhi vostri un lume di merzede,
che porse dentr' al cor nova dolcezza;

e quel sottile spirito che vede
soccorse gli altri, che credean morire,
gravati d'angosciosa debolezza.

Nella prima quartina il poeta si rivolge alla donna amata dicendole che ha potuto vedere, nel momento del loro primo incontro, quel «pauroso spirito d'amore» (v. 2) che appare solitamente solo quando l'uomo muore, e che non si vede mai in altro modo, delineando così l'amore come una facoltà interiore che è un tutt'uno con la paura e con la morte. Il rapporto temporale tra l'amore e la morte è così presentato in modalità rovesciata: prima dovrebbe apparire lo spirito d'amore e solo dopo, di conseguenza, la morte. Come rileva infatti De Robertis: «[...] è quando si vede il pauroso spirito d'amore che uno muore, ossia perde le sue facoltà. In una situazione sconcertante com'è l'amore, non vigono precisi rapporti di causa ed effetto»⁵⁹.

Il poeta prosegue il resoconto alla donna relativo al suo stato di sbigottimento nella seconda quartina: egli le riferisce che lo spirito di Amore gli fu così vicino da fargli pensare che potesse uccidere il suo cuore sofferente, allora, l'anima afflitta («anima trista», v. 8) si rivelò nel suo colore pallido e mortale, in quanto stava per scoppiare in lacrime, emettendo forti lamenti. Come di consueto, lo sconvolgimento determinato dalla passione amorosa è ipostatizzato attraverso le facoltà del cuore e dell'anima: il primo, mediante l'immagine dell'incombente vicinanza di Amore, viene rappresentato come angosciosamente minacciato di morte, l'anima invece traspare in lacrime nel viso pallido perché smorto.

⁵⁹ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 72.

A quest'avanzata della morte, solitamente inarrestabile, viene inaspettatamente messo un freno, come emerge dalle due strofe conclusive. Il poeta infatti asserisce alla donna che la triste anima poi si trattenne, non appena vide uscire dai suoi occhi un «lume di merzede» (v. 10), ossia un barlume di misericordia, che infuse dentro al cuore una nuova gioia amorosa. Così quel «sottile spirito che vede» (v. 12), lo spirito visivo, rianimò gli altri spiriti vitali, che volevano morire, sopraffatti com'erano da un doloroso abbattimento. Appare paradossale che a mettere un freno alla funesta avanzata della morte sia proprio lo sguardo della donna, quello stesso sguardo che in così tante altre liriche è il motore della morte, la causa scatenante dello sbigottimento del poeta. Ma qui, a differenza delle altre liriche, lo sguardo, identificato con l'organo visivo, gli «occhi» del v. 10, emana una luce di misericordia, di pietà, che è il massimo della corrispondenza amorosa concessa nella poesia di Cavalcanti: così la luce si fa vitale occasione salvifica. Il cuore del poeta, a tal punto, è pervaso da una dolcezza «nova» (v. 11) in quanto inaudita, mai provata e pertanto ineffabile. In tal modo il «sottile spirito che vede» (v. 12) che solitamente è messaggero di afflizione e di morte, risollewa, restituendo energie e potenze, tutti gli spiriti sensitivi.

Anche se in questo sonetto Cavalcanti mette in scena un aspetto inedito di benevolenza insito nello sguardo della donna, il punto di partenza rimane pur sempre quello canonico, del doloroso sconvolgimento psicofisico che amore comporta, e infatti la scena e il linguaggio conservano spiccati tratti di drammaticità.

Invece, nella ballata *Veggio negli occhi de la donna mia* (XXVI), quinta nonché finale lirica di questo enclave positivo, ogni elemento di negatività scompare: non vi è più traccia né di sgomento, né di dolore, né tantomeno di morte. La potenza beatificante e vitalistica dello sguardo dell'amata domina definitivamente incontrastata, portando «uno piacer novo nel core / sì che vi desta d'allegrezza vita» (vv. 3-4). Nulla di più inconsueto da parte di Cavalcanti, contando che la carica vitale, positiva e miracolosa attribuita alla donna non si limita nemmeno al suo sguardo, ma arriva persino ad investire la sua rappresentazione mentale. Infatti qui l'immagine intellettuale della donna, il suo *phantasma* amoroso, esito del processo di astrazione mentale attuato nella facoltà immaginativa, solitamente fonte di disfacimento, si fa immagine metafisica, inconcepibile per la mente umana, «di bellezza nova»: da essa si sprigiona una «stella» (v. 11), una emanazione luminosa, simbolo di salvezza e del massimo grado di conoscenza

intellettuale. Nessun altro componimento cavalcantiano risulta così in sintonia con la concezione amorosa espressa da Dante nel libello come questo. Infatti, scrive De Robertis: «[...] qui si assiste all'atto stesso della conoscenza [...] come all'atto d'amore per eccellenza. Non per nulla la ballata avrà tanta parte nella scoperta dantesca dei termini della lode e della "beatitudine"»⁶⁰. L'opinione di De Robertis risulta condivisa anche da Contini, che nel suo saggio *Cavalcanti in Dante* si esprime così:

Si può dire che Dante abbia preso Cavalcanti in parola [...] là dove Guido esperisce, al suo estremo, moltiplicazioni di entità connesse all'avvento della salute e alla sublimazione dell'amante in cielo. Nella ballata *Veggio negli occhi*, con svolgimento confessatamente irrazionale («Cosa... / ch'i' n la posso a lo 'ntelletto dire»), dalla donna visibile e reale («la sua labbia») esce un'immagine sottratta appunto alla ragione («una sì bella donna, che la mente / comprender no la può» [...]), e poi «un'altra di bellezza nova», si dica pure la donna ideale atta a salvare l'uomo («La salute tua è apparita») e a trascendere il registro mondano («vedra' la sua virtù nel ciel salita») ⁶¹.

È un isolato trionfo dell'amore beatificante e trascendente sull'amore doloroso.

Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sì che vi desta d'allegrezza vita.

Cosa m'aven quand'i' le son presente,
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica «La salute tua è apparita».

Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su' nome canti
sì dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,
sento che 'l su' valor mi fa tremare;
e movonsi nell'anima sospiri
che dicono: «Guarda; se tu coste' miri,
vedra' la sua virtù nel ciel salita».

Sin dall'attacco traspare la sublimazione dello sguardo dell'amata, difatti nei primi quattro versi della ripresa il poeta dice di vedere negli occhi della sua donna un lume pieno di spiriti d'amore, che porta nel cuore una nuova felicità, da generare gioia di vivere. Tutto è avvolto in un'atmosfera luminosa e vitalistica: il «lume» (v. 2) che

⁶⁰ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 85.

⁶¹ G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, op. cit., p. 152.

risplende nello sguardo della figura femminile, ovvero la virtù d'amore, manifestata in animazione di spiriti, determina gioia di vivere, «d'allegrezza vita» (v. 4). Sull'ultima parola – così rara in Cavalcanti – di quest'ultima espressione, si sofferma De Robertis nel suo commento, scrivendo: «si consideri l'importanza di questa parola *vita*, con connotazione insolitamente positiva, di contro alla generale prospettiva di morte e alla connotazione normalmente negativa o riduttiva»⁶².

Con la prima strofa il poeta passa poi alla descrizione del processo di astrazione intellettuale, che dà vita alla rappresentazione mentale dell'amata, innescato dalla sua visione. Egli dichiara così che stando in presenza di lei avviene in lui qualcosa che non può tradurre in termini razionali, intellegibili, a sé stesso: gli sembra di veder provenire dal suo volto («de la sua labbia» v. 7) un'immagine femminile così bella che la mente umana non è in grado di concepire, dalla quale subito nasce un'altra rappresentazione mentale di straordinaria bellezza, da cui pare che si muova una «stella», una luce, che dice: «La tua salvezza è apparsa». Quanto avviene in questi versi è inaudito: per quanto riguarda il procedimento di astrazione mentale delle qualità della donna distaccate dalla materia (simboleggiate qui da quella suprema, e inconcepibile, della bellezza) nulla di nuovo, ma ciò che è veramente eccezionale, come rileva Roberto Rea, è: «la messa in scena dell'intellezione finale del fantasma amoroso, di norma preclusa alla mente ottenebrata dalla passione, che consiste nella ricezione degli intellegibili universali grazie all'azione dell'intelletto possibile»⁶³. Infatti, non a caso, il culmine del processo intellettuale viene qui fatto corrispondere con l'immagine della stella: anche le dottrine aristoteliche presentavano l'ultima fase del processo intellettuale, coinvolgente l'intelletto possibile, nei termini di una radiazione luminosa. Come avvedutamente riscontrato da De Robertis, evidenti sono nella presente strofa le convergenze lessicali con *Tanto gentile e tanto onesta pare*, sonetto dantesco di lode inserito nella Vita Nova: il v. 7 «veder mi par de la sua labbia uscire», risuona nel v. 12 di *Tanto gentile* «par che de la sua labbia si mova» e anche «comprender no la può» del v. 9 si ritrova nel sonetto dantesco, al v. 11. La vicinanza tra i due amici in questi due componimenti è tale da essere non solo 'ideologica', ma anche lessicale.

⁶² G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 86.

⁶³ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 144.

La citazione del versetto paolino (di *Tt 2, 11* «Apparuit gratia Dei salvatoris nostri») su cui si fonda la dichiarazione dell'ultimo verso della prima stanza («La salute tua è apparsa») dà vita ad un'atmosfera celestiale che si propaga in tutta la seconda strofa, nella quale il poeta torna alla donna, oggetto primo, 'reale' della visione. Egli riferisce che laddove ella appare si sente una voce che la precede, e pare celebri con il canto il suo nome d'umiltà con così tanta dolcezza, che se volesse esprimerlo a parole, il suo «valor» (v. 16), la sua eccelsa virtù, lo farebbe tremare. Nell'anima del poeta si muovono sospiri, che dicono: «Guarda, se tu osservi questa donna, vedrai che la sua somma perfezione è ascesa al cielo». Sia la voce celestiale che anticipa la donna celebrandone il nome, che il nome, che si contraddistingue per la caratteristica dell'umiltà, connotano l'amata in senso miracoloso. Infatti, la voce, immagine frequente nelle sacre scritture, richiamando soprattutto quella evocata da Cristo sulla croce, che magnifica il nome del Padre, inserisce l'arrivo di madonna in un clima celestiale, mentre l'attributo dell'umiltà, mariano per eccellenza, investe la donna della stessa trascendenza di Maria. Ancora una volta la vicinanza con l'amore *caritas* proclamato da Dante nella *Vita Nova* per la gentilissima Beatrice si fa evidente.

1.5 L'introspezione e il dolore d'amore: *Quando di morte mi convien trar vita*

Se l'amore, dunque, è estrema sofferenza interiore, allora perché siamo portati ad amare? È questa la domanda che, riportando le parole di Donato Pirovano: «potrebbe essere inserita a epigrafe dell'intero *corpus* delle rime di Guido Cavalcanti»⁶⁴. In effetti, si ritiene che tale quesito sia a buon diritto da riportare a conclusione di questa prima sezione delle rime d'amore cavalcantiane stabilita da Favati, di cui finora si è cercato di ripercorrere le tappe principali, ma giunta ormai al termine.

Quindi a suggellare l'insieme delle liriche amorose di Guido si propone proprio il componimento in cui questo interrogativo viene insistentemente ripetuto, la ballata *Quando di morte mi convien trar vita*, tanto più per il fatto che tale lirica, essendo la

⁶⁴ *Poeti del dolce Stil Novo*, (a cura di) D. PIROVANO, cit., p. 73.

XXXII nell'ordine di Favati, è emblematica anche del quinto e ultimo sottogruppo, formato da ballate e sonetti che Favati stesso definì «complessamente dolenti»⁶⁵.

Dunque, si chiede il poeta tra sé e sé, se dalla passione amorosa si ricava solo afflizione e tormento, se non persino morte, che senso ha amare? Al di là di questo martellante chiodo fisso, di questa assillante perplessità ripetutamente espressa in questa ballata si cela la drammatica denuncia da cui la maggior parte dei componimenti cavalcantiani è percorsa: quella della natura incomprensibilmente paradossale di una passione come l'amore, che, aspirazione vitalistica per antonomasia, procura invece solo dolori mortali.

Quando di morte mi conven trar vita
e di pesanza gioia,
come di tanta noia
lo spirito d'amore d'amar m'invita?

Come m'invita lo meo cor d'amare
lasso, ch'è pien di doglia
e di sospir' sì d'ogni part'è priso,
che quasi sol merzé non pò chiamare,
e di virtù lo spoglia
l'afanno che m'ha già quasi conquiso?
Canto, piacere, beninanza e riso
me 'n son dogli e sospiri:
guardi ciascuno e miri
che Morte m'è nel viso già salita!

Amor, che nasce di simil piacere,
dentro lo cor si posa
formando di disio nova persona;
ma fa la sua virtù in vizio cadere,
si ch'amar già non osa
qual sente come servir guiderdona.
Dunque d'amar perché meco ragiona?
Credo sol perché vede
ch'io domando mercede
a Morte, ch'a ciascun dolor m'adita.

I' mi posso blasmar di gran pesanza
più che nessuno giammai:
ché Morte d'entro 'l cor me tragge un core
che va parlando di crudele amanza,
che ne' mie' forti guai
m'affanna là ond'ì prendo ogni valore.
Quel punto maledetto sia, ch'Amore
nacque di tal maniera
che la mia vita fera
li fue, di tal piacere, a lui gradita.

⁶⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) G. Favati, cit., p. 121.

Ad aprire la ballata, nella ripresa, si pone subito l'interrogativo già accennato. Il poeta infatti si chiede: «Poiché sono costretto a trarre le mie ragioni di vita dalla morte e a ricavare gioia dall'opprimente angoscia, com'è possibile, sulla base di tanta afflizione, che il sentimento d'amore (come al solito, ipostatizzato nello «spirito d'amor» del v. 4) mi spinga ad amare?». La domanda è retorica e più che rappresentare un vero e proprio quesito, come rivela la serie di antitesi («morte» vs «vita», «pesanza» vs «gioia», «noia» vs «amore») che pervadono l'intero interrogativo, costituisce lo smascheramento della vera natura dell'amore in quanto passione contraddittoria, assurda e paradossale. Se l'amore, passione che per eccellenza dovrebbe essere pulsione alla vita, nonché fonte di gioia, porta con sé morte, angoscia («pesanza») e tormento («noia») appare incredibilmente insensato che si ami. Fondamentalmente, come commenta De Robertis «Il dolore essenziale all'amore rende incredibile che ci si innamorì»⁶⁶.

L'incredulità non si arresta e continua nella prima strofa, dove infatti il poeta reitera sostanzialmente la stessa domanda, seppur esprimendola con parole diverse. Egli si chiede nuovamente come possa indurlo ad amare il suo cuore (in cui ha sede lo spirito d'amore), che è pieno di dolore e completamente oppresso dai sospiri. La sofferenza è tale da non farlo riuscire nemmeno ad invocare pietà e l'angoscia («l'afanno» del v. 10), che lo ha quasi interamente vinto, lo priva di ogni «vertù» (v. 9), ossia di ogni forza vitale. Perciò canto, piacere, «beninanza» (v. 11) – termine che sta ad indicare uno stato lieto, di serenità – e riso sono nel caso del poeta, in virtù del fatto che è innamorato, dolore e sospiri. Egli esorta ciascuno a riscontrarlo in prima persona, guardando e 'mirando' – quindi contemplando con attenzione – la Morte che gli è «nel viso già salita» (v. 14), ossia che, in forma di pallore, gli è già apparsa nel volto. Così, in questa strofa, lo strazio a cui è sottoposto il cuore si rivela incommensurabilmente travolgente, tant'è che addirittura impedisce al poeta – oppresso com'è dall'angoscia che si palesa in «afanno», in difficoltà di respiro – di domandare pietà. E neppure alcun diletto o passatempo, quale può essere dato da «canto, piacere, beninanza e riso» (v. 11) può distogliere dal soffocante e oppressivo dolore il poeta, che si risolve nel persistente senso di morte, la cui presenza diventa, come di consueto, oggetto della richiesta di attenzione rivolta a chi gli sta attorno.

Con la seconda stanza, afferma De Robertis:

⁶⁶ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 125.

La sequenza drammatica delle interrogazioni ed esclamazioni appare interrotta da considerazioni in forma definitoria, ma solo per contrapporgli il *ma* del v. 18, e per dar luogo a una nuova interrogazione. La questione della nascita d'amore è in relazione alla prima domanda: perché amore?⁶⁷.

In effetti, in questa strofa viene chiamata in causa la fenomenologia della passione amorosa: così il poeta, dando conto innanzitutto dell'origine di Amore, dichiara, con un'espressione enigmatica che ha dato luogo a diverse interpretazioni, che esso «nasce di simil piacere» (v. 15). Secondo De Robertis, attraverso il termine «simil» Cavalcanti avrebbe voluto sancire l'origine della passione amorosa dall'identificazione dell'oggetto amato come 'amoroso' pertanto, usando le parole del critico, «da piacere di somiglianza»⁶⁸. Roberto Rea, invece, riguardo tale termine sostiene: «Non è tuttavia da escludere la possibilità di intendere *simile* 'tale, siffatto' [...], con riferimento alla paradossale natura dolorosa del piacere amoroso descritta nei versi precedenti»⁶⁹. Nei versi seguenti il poeta prosegue la sua disincantata riflessione sulla passione amorosa con un linguaggio più limpido, e ne dichiara la collocazione: Amore «dentro lo cor si posa» (v. 16), prende posto nel cuore dell'innamorato e forma, per mezzo del desiderio, «nova persona» (v. 17), ovvero un'immagine ideale nuova. Al verso 18 il *ma* avversativo accennato da De Robertis rompe il fluido raziocinare del poeta: Cavalcanti afferma che tuttavia la potenza dell'amore fa cadere nel vizio, cosicché non osa più amare chi esperisce le modalità con cui amore «guiderdona» (v. 20), ovvero con cui ricompensa la sua devozione. «Dunque», si chiede ancora una volta il poeta, «d'amar perché meco ragiona?». Come mai, cioè, dopo tutto questo dolore, Amore continua a farlo ragionare d'amore? Emblematico è il fatto che il "sintomo" principale della passione amorosa consista per Guido proprio nel ragionare d'amore, nell'*immoderata cogitatio*, in quel pensiero ossessivo e pertanto logorante che ha già in sé il seme della morte. E difatti, si auto risponde il poeta: «Credo sol perché vede / ch'io domando mercede / a Morte, ch'a ciascun dolor m'adita» (vv. 22-24). In questi tre versi è racchiuso tutto il cuore del dramma: ciò avviene, secondo il poeta, perché Amore nota che egli domanda pietà («mercede») alla Morte, la quale lo rende bersaglio di ogni dolore. Amore e Morte vengono sostanzialmente a coincidere, come due pezzi combacianti di uno stesso insieme, come due sostanze indistinguibili di una stessa soluzione: così, «morte» e «vita»,

⁶⁷ Ivi, p. 126.

⁶⁸ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 126.

⁶⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 183.

«pesanza» e «gioia», «noia» e «amore», antitetici sostantivi della ripresa, definitivamente si rivelano parte di un tutt'uno, non più due estremi scindibili e contrapposti, ma due lati della stessa medaglia indissociabili e sovrapposti. Perché, una volta che l'amore è accaduto – spinto alla vita per eccellenza, gioia, nonché piacere – lasciarsene invadere, cedere alla «nova persona» (v. 17), cioè al fantasma mentale che esso genera e al 'ragionare d'amore' significa angosciarsi, soffrire e infine morire.

Non a caso, è la stessa Morte, che, personificata in quanto padrona ormai assoluta della vita del poeta, con un perfetto ribaltamento che la rende coprotagonista assieme ad Amore (e non sua controparte), domina incontrastata nella terza e ultima stanza. L'io poetico dichiara di potersi lamentare per l'opprimente angoscia più di chiunque altro, poiché la Morte estrae dal suo corpo un cuore «che va parlando di crudele amanza» (v. 28), ovvero che va ragionando di un amore crudele. Così, nei suoi acuti lamenti ella gli procura affanno, proprio in quello stesso cuore laddove egli trae ogni forza vitale. Al poeta non rimane altro che condannare Amore: Maledetto sia, esclama, il momento in cui Amore «nacque di tal maniera / che la mia vita fera / li fue, di tal piacere, a lui gradita» (vv. 32-34), ovvero, come commenta De Robertis, maledetto sia quel momento in cui Amore «volle [...] che un siffatto *piacere* quale è descritto ai vv. 15-17 si capovolgesse ('cadesse in') in una vita di morte»⁷⁰.

1.6 Lo scambio lirico con Dante

Con il quinto sottogruppo di componimenti «complessamente dolenti» – di cui la ballata appena analizzata è altamente rappresentativa – si chiude, nelle edizioni delle Rime cavalcantiane che seguono la via già tracciata da Favati, la prima sezione dei componimenti di Guido, quella delle 'rime d'amore'.

Ha inizio così, a partire dal componimento XXXVI, la seconda sezione delle rime di corrispondenza, di fondamentale importanza nella ricostruzione dei rapporti tra Cavalcanti e Dante, perché reca in apertura i sonetti che testimoniano lo scambio lirico

⁷⁰ G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 128.

tra i due poeti. In prima posizione vi si trova il componimento *Certe mie rime a te mandar vogliendo*. La sua destinazione a Dante, probabile, ma non certa, è lasciata presupporre dalla collocazione del sonetto nei due manoscritti principali delle rime di Guido, il Chigiano L.VIII.305 e il Vaticano Latino 3214, entro la sequenza delle liriche scambiate con Dante. Dal suo desiderio di mettere al corrente l'amico «del greve stato che lo meo cor porta» (v. 2), ovvero dell'angosciosa infelicità in cui versa il suo cuore inviandogli delle rime, dichiarata intenzione iniziale del sonetto, il poeta è dissuaso da Amore. Quest'ultimo, infatti, apparso a lui con il consueto aspetto di morte «in figura morta» (v. 3), gli rivolge un consiglio che ha più le sembianze di un monito: quello di non inviare le sue poesie all'amico, poiché non ha una mente così «accorta» (v. 6), ovvero sufficientemente pronta e preparata, da reggere al racconto della sua sofferenza. Ma l'implicita fragilità psicologica così imputata all'amico si spinge oltre, rivelandosi nella sua vera natura di ironica derisione. Tant'è che Guido fa dichiarare alla personificazione di Amore, sempre in riferimento al fragile e misterioso destinatario delle sue rime, le seguenti parole (vv. 9-11):

temo non prenda sì gran smarrimento
ch'avante ch'udit'aggia tua pesanza
non si diparta da la vita il core

Impossibile non avvertire, tra le righe di questi versi, quanto riscontrato da Roberto Rea, ovvero: «un'ironica allusione allo *smarrimento* che fa perdere i sensi a Dante alla notizia della prossima morte di Beatrice»⁷¹, come emergerà nel paragrafo quattro del prossimo capitolo.

A tale componimento di derisione probabilmente dedicato a Dante fanno seguito nel 'canzoniere' cavalcantiano, in XXXVII posizione, *A ciascun'alma presa e gentil core e Vedeste, al mio parere, ogni valore* due liriche di corrispondenza tra Dante e Guido – rispettivamente, la proposta del primo, e la risposta del secondo – che costituiscono «quasi lo principio de l'amistà» tra i due poeti, come rivela Dante stesso nella *Vita Nova*. Si tratta di un'importante tappa del libello, rifunzionalizzata alla luce della storia d'amore e morte ivi raccontata e proprio per questo se ne rinvia l'analisi al primo paragrafo del prossimo capitolo.

⁷¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 201.

La più felice e forse ancor più celebre espressione del sodalizio tra Dante e il suo «primo amico» è senza ombra di dubbio il sonetto successivo (XXXVIII) *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, considerato una delle prime prove di un Dante non ancora ventenne. Non a caso De Robertis lo definì «celeberrimo tra i sonetti di Dante e in ispecie tra quelli a Guido, e rappresentativo della loro amicizia [...]»⁷². L'antiorità e l'appartenenza ad una fase iniziale della carriera poetica di Dante, nonché del dialogo tra i due poeti risulta provata dalla cifra ancora cortese dello stesso componimento, tipica dei romanzi in lingua d'oil, che emerge dall'immagine del vascello magico («vasel», v. 3) e dalla figura del «buono incantatore» (v. 11), ovvero del mago.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di star insieme crescesse il disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta
sì come credo che sarémo noi.

La lirica proietta in un orizzonte fantastico la ristretta compagnia dei tre poeti, formata da Guido, Lapo e Dante stesso, tant' è che Dante vagheggia che «per incantamento» (v. 2), ovvero per incantesimo, per magia, essi siano posti su una nave incantata (il «vasel» del v. 3, che richiama la «nef joie et de deport» del Mago merlino di arturiana memoria) mossa nel mare, con qualsiasi vento, solo per mezzo della comune e unanime volontà dei tre. Nell'agognata fantasia il poeta auspica che nemmeno il fortunale, tempesta di mare caratterizzata da violente raffiche di vento, od ogni altra possibile avversità metereologica («od altro tempo rio», v. 5), li possa ostacolare, ma che anzi, vivendo «in un talento» (v. 7), in piena comunanza di intenti, in unità di desiderio, crescesse la voglia di stare insieme.

⁷² G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) D. De Robertis, cit., p. 148.

Ma la *sodalitas* qui proclamata, in quanto fondata sull'ideale classico sallustiano e ciceroniano dell'amicizia intesa come intima concordia di valori e aspirazioni, lungi dall'essere spontanea, 'gratuita', o frutto di ineluttabili coincidenze, di prescritte fatalità, prevede un presupposto ben preciso. Infatti, Dante nelle terzine chiude il componimento immaginando che, in compagnia delle rispettive donne, condotte dal «valente incantatore», ossia dal buon mago, i tre possano «ragionar sempre d'amore» (v. 12), con unanime contentezza di tutti. È insomma il ragionare d'amore ad essere propiziatore d'amicizia, un ragionare che, in quanto unico fondamento su cui poggia il legame dei tre, si presuppone, per forza di cose, condiviso e non divergente. «La comune concezione d'amore resta il fondamento [...] del sodalizio poetico»⁷³ commenta difatti Rea.

Di tale condivisione di ideali lo stesso Dante sembra essere solo in parte persuaso, come rivela nella chiusura del sonetto, con il verso finale: «sì come credo che sarémo noi» (v. 14), con cui il poeta dichiara che di *credere* che, così come le loro dame, anche loro saranno contenti di ragionare assieme. L'attenuazione retorica del «credo» tradisce il vacillare del suo giudizio, che in realtà attende la conferma e l'adesione del destinatario.

L'adesione tuttavia non arriva, e infatti Cavalcanti nel suo assai meno noto e ancor meno felice sonetto di risposta *S'io fosse quelli che d'amor fu degno*, con un tono cortese, ma fermo e malinconico, declina il gioioso invito dantesco: il rifiuto di Guido muove proprio dal venire meno del presupposto dantesco dell'amicizia, rappresentato dal comune «ragionar d'amore» e reso nel sonetto cavalcantiano attraverso la metafora dell'essere degni sudditi di Amore.

S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno,
del qual non trovo sol che rimembranza,
e la donna tenesse altra sembianza,
assai mi piacereia sì fatto legno.

E tu che sè de l'amoroso regno
là onde di merzé nasce speranza,
riguarda se 'l mi' spirito ha pesanza,
ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno,

e tragge l'arco che li tese Amore
sì lietamente, che la sua persona
par che di gioco porti signoria.

Or odi maraviglia che d'el sia:
lo spirito fedito li perdona,

⁷³ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 211.

vedendo che li strugge il suo valore.

L'esordio fa subito diminuire le possibilità di un riscontro positivo: infatti l'insistita protasi di tipo irrealista con cui si apre il sonetto è il primo timido ma lampante indizio linguistico dell'opposizione cavalcantiana al vagheggiamento dantesco. «Se io fossi colui che ebbe l'onore di essere suddito di amore, di cui non mi è rimasto altro che il ricordo, e se la donna da me amata «tenesse altra sembianza» (v. 3), mi piacerebbe assai il tuo vascello» dichiara Guido nella prima quartina, con una disincantata lucidità che rompe il meraviglioso incanto del sogno dell'amico. Sono due quindi le argomentazioni che il poeta adduce a sostegno del suo primo, per ora ancora alluso, rifiuto al ragionare d'amore agognato da Dante nella proposta: il non essere «degno d'Amore», metafora con cui intende l'aver dignità di amante (riferendosi quindi alla possibilità di sperimentare l'incanto dell'amore) e la «sembianza» dell'amata. Questa seconda condizione è da leggere, più probabilmente che come se «avesse un atteggiamento benigno», ipotesi interpretativa formulata da Contini, come, secondo quanto ipotizzato da Rea, «se fosse un'altra». Perché, come spiega Rea: «ai vv. 9-11 si dice che comunque la donna ha un'attitudine lieta [...]: la bellezza è dolorosa di per sé, indipendentemente dall'atteggiamento dell'amata»⁷⁴. Se non fosse per questi due fattori, il poeta apprezzerrebbe dunque di buon grado l'invito dell'amico a salire su quel legno. Si tratta però di due fattori irrimediabili e la possibilità così accennata di salire sul vascello non si tramuta in una reale probabilità, ma rimane mera cortesia: il periodo ipotetico usato dal poeta è quello dell'irrealtà e il sogno dantesco ne esce sfumato.

La fantasia di Dante viene però infranta definitivamente solo a partire dalla seconda quartina, in cui Cavalcanti, spostando l'attenzione sull'amico, rimarca la divergenza delle loro situazioni e rivela l'incompatibilità delle loro attitudini, invitando Dante a guardare bene quale sia il suo doloroso stato e la sua tragica vicenda. Il poeta infatti in questa seconda strofa dice a Dante: «Tu che sei parte della corte di Amore, là dove nasce speranza dalla corresponsione, guarda se è vero che il mio spirito è oppresso dall'angoscia, poiché un lesto arciere lo ha scelto come bersaglio e tira l'arco consegnatogli da Amore, così lietamente che la sua persona pare sia dispensatrice di gioia amorosa». Ben diverse si rivelano quindi le circostanze in cui si trovano i due poeti, tant'è

⁷⁴ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 213.

che le si potrebbe collocare ai poli opposti di due estremità. Dante, essendo «de l'amoroso regno» (v. 5), è ancora nella positiva e ottimistica condizione di speranza, di chi, in linea con i codici cortesi, crede che, in virtù della felice corresponsione offerta dall'amata a seguito del fedele servizio amoroso, l'esperienza dell'amore avrebbe un esito positivo. Lo spirito di Cavalcanti, al contrario, si ritrova dolorosamente oppresso da «pesanza» (v. 7), ovvero dall'angoscia amorosa – così forte da poter essere riscontrata dall'amico stesso a occhio nudo – messa in scena con la metafora del dardo amoroso scagliatogli addosso da un agile arciere: la donna amata. Con una straordinaria precocità rispetto ai successivi esiti danteschi del libello, quasi configurandosi come un'avveduta premonizione, questi versi di Cavalcanti fanno emergere il discrimine principale che separa, oppone e infine scinde irrimediabilmente il «ragionar d'amore» suo e di Dante: una fiduciosa posizione di «speranza» (v. 6) dantesca, inconcepibile per Guido, poi estrinsecata nella *Vita Nova* nella forma di un amore *caritas* dispensatore di felice beatitudine, a cui il Cavalcanti risponderà nuovamente con un deciso rifiuto.

Per il malinconico Cavalcanti l'amore, lungi dall'essere un'esperienza serena e beatificante resta inesorabilmente un processo di annientamento dell'io: di qui l'invito finale rivolto all'amico a prendere atto addirittura della sua rassegnata accettazione nei confronti di un amore come fonte di dolore, che si pone come ulteriore, nonché estremo segnale di una diversità di vedute ormai troppo avanzata per essere arrestata. In tal modo, il poeta chiude il sonetto intimando a Dante di stare a sentire la «maraviglia» (v. 12) che accade al suo spirito ferito: esso perdona la donna pur vedendo che «strugge il suo valore» (v. 14), ovvero che gli distrugge le facoltà vitali. L'acquiescenza dell'io poetico a un siffatto amore si spinge così fino all'assurdo perdono della donna che scagliò il dardo. Come commenta Donato Pirovano: «In questo doloroso ripiegamento sull'io non c'è spazio per nessuna positiva evasione né per alcuna condivisione»⁷⁵.

Nel sonetto successivo, il XXXIX, così come in quello ancora seguente, il XL, che chiude la silloge dei componimenti scambiati tra i due amici, il clima è invece di nuovo di cordiale amicizia e di serena armonia: la comunanza di intenti trapela netta ed evidente dai versi di entrambi i componimenti, ambedue scritti da Guido. Come scrive Roberto Rea nell'introduzione della sua edizione delle *Rime*: «Una profonda e solida

⁷⁵ *Poeti del dolce Stil Novo*, (a cura di) D. PIROVANO, cit., p. 184.

intesa emerge infatti dai due sonetti che coinvolgono il terzo componente della società poetica, il discusso [...] Lapo»⁷⁶.

Cavalcanti, nel primo dei due, il XXXIX, *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*, si rivolge a Dante facendo infatti pieno affidamento in lui affinché verifichi presso Amore che il terzo componente del loro sodalizio poetico – il già menzionato Lapo del sonetto dantesco *Guido, i' vorrei* – sia effettivamente un sincero servitore della corte d'Amore, cioè, al di là della finzione metaforica, che la sua ispirazione poetica sia realmente pura, condizione indispensabile perché possa far parte del «ragionar sempre d'Amore» dei due.

Se vedi Amore, assai ti priego, Dante,
in parte là 've Lapo sia presente,
che non ti gravi di por sì la mente
che mi riscrivi s'e' lo chiama amante,

e se la donna li sembra avenante,
ch'e' si le mostra vinto fortemente,
ché molte fiata così fatta gente
suol per gravezza d'amor far sembante.

Tu sai che nella corte là v'è regna
non vi può om che sia vile servire
a donna che là entro sia renduta

Se la sofferenza lo servente aiuta
può di leggier cognoscer nostro sire,
lo quale porta di merzede insegna.

«Se noti Amore in compagnia di Lapo, ti prego fortemente, Dante, che non ti dispiaccia di prestare attenzione («di por sì la mente» v.3), così da potermi riscrivere se Amore si rivolge a lui chiamandolo amante (ossia riconoscendolo come parte della sua corte di fedeli d'Amore)» scrive Guido a Dante nella prima quartina, con un tono cortese e con una colloquialità che, come indica Rea nel suo commento «Suggerisce un'assidua frequentazione, una certa familiarità dell'amico con Amore»⁷⁷ e di conseguenza, indirettamente, una comune appartenenza alla signoria d'Amore. Nella seconda quartina Cavalcanti prosegue la sua richiesta articolandola più dettagliatamente, infatti si rivolge a Dante dicendo: «e (presta attenzione) se la sua donna, alla quale il poeta si dimostra «vinto fortemente» (v. 6) pare a lui (ad Amore) avvenente, poiché spesse volte persone di

⁷⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 20.

⁷⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 215.

questo genere sono solite farsi passare per innamorate attraverso il loro aspetto sofferente».

Nelle ultime due terzine il poeta chiude il componimento aggiungendo delle raccomandazioni relative all'amore, come una sorta di promemoria per l'amico più giovane, destinatario della missione appena esposta nelle due quartine: «Tu sai» – dice Cavalcanti all'amico – «che nella corte in cui regna Amore un uomo che sia «vile» (v. 10), ossia non virtuoso, indegno di amore, non può servire una donna che all'interno di quella stessa corte sia devota («renduta», v. 11), quindi una donna gentile. Se la «soffrenza» (v. 12), ovvero la capacità di paziente sopportazione, giova l'amante-servitore, il nostro signore (Amore) può facilmente saperlo, il quale regge l'insegna della mercé». Evidenti calchi provenzali recano le terzine appena parafrasate: il termine «renduta» deriva dal provenzale *rendutz*, per l'appunto devoto, votato e «soffrenza» è proveniente da *sufrensa*, lemma che nella lingua dei trovatori stava ad indicare appunto la tolleranza. Ma in primis anche il tema principale del sonetto muove da una tradizionale denuncia cortese, quella dei falsi amanti.

Proprio la comune adesione a motivi di origine cortese, di cui i termini provenienti dal provenzale, lingua in cui l'amor cortese era stato per eccellenza cantato, sono un lampante indizio, sembra stare alla base del clima di fiducia e di serena concordia che trapela nel componimento. In altri termini, erano proprio quei motivi cortesi, quella comune adesione a una stessa prospettiva dell'amore, di derivazione trobadorica, il fondamento della fiducia che Cavalcanti esprime nei confronti di Dante, affidandogli il compito di 'sorvegliante'. L'assegnamento del compito di sorvegliare Lapo, però, come riscontra lucidamente Ciccuto, è anche «come rivelano le terzine, [...] pretesto per esporre all'amico qualche dogma della sua poesia»⁷⁸. Guido quindi sembra ritenere sì Dante un amico totalmente fidato, un degno componente della compagnia poetica, trasmettendogli in totale buona fede la mansione di appurarsi della lealtà di Lapo, ma non si esime dal rinfrescargli la memoria circa i retti principi d'Amore su cui si fonda la sua poesia. Fiducia dunque, ma non senza le dovute raccomandazioni e i necessari avvertimenti, peraltro di derivazione cortese. Infatti Guido nelle terzine finali sopra riportate termina il componimento fornendo all'amico più giovane alcune nozioni fondanti la dottrina cortese dell'amore, ponendosi quasi come suo maestro. Cavalcanti

⁷⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) M. Ciccuto, cit., p. 144.

insomma si manifesta qui rispetto a Dante, riprendendo un'espressione coniata da Contini, effettivamente come «patrono della sua giovinezza poetica»⁷⁹.

Discordante e opposta rispetto a questa chiave di lettura – secondo la quale il sonetto costituirebbe un valido documento del clima di fiducia e di patrocinio, di quella comunione d'intenti che, proprio in virtù della comune adesione ai moduli cortesi e della tradizione, caratterizzò in un primo periodo il dialogo poetico-ideologico sull'amore di Dante e Guido – è la recente interpretazione elaborata da Fenzi, che ha sostenuto in *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*. Lo studioso infatti ritiene che «nell'invito a verificare presso Amore se Lapo meriti appieno il titolo di amante, è di nuovo evidente un intento liquidatorio, una presa netta di distanza che finisce per coinvolgere lo stesso Dante»⁸⁰. Più in specifico, secondo Fenzi nel componimento Cavalcanti darebbe insegnamento ai due poeti, Lapo innanzitutto, ma anche Dante, che per poter vantare il titolo di vero amante non è sufficiente apparire sofferenti, ma che è necessario che l'essere «avenante» (v. 5) della donna, cioè la bellezza da lei esercitata, agisca, che l'amante ancori stabilmente in lei il suo desiderio, dando infine prova di non essere «vile» (v. 10), sopportando la «soffrenza» che lo «servente aiuta» (v. 12).

In *Dante, un sospiro messenger del core*, ultimo sonetto di corrispondenza indirizzato da Guido all'amico più giovane, come accennato, l'atmosfera di unanime concordia di valori prosegue. Cavalcanti, infatti, al suo interno si rivolge a Dante raccontandogli di un sospiro che, in quanto messaggero del cuore, lo assale nel sonno con la richiesta d'aiuto di Lapo. Si tratta di una messa in scena di origine cortese, che ancora una volta suggerisce l'ipotesi che tale sonetto appartenga ad una prima fase di *sodalitas* poetica tra i due autori.

⁷⁹ G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, op. cit., p. 143.

⁸⁰ ENRICO FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Ledizioni, 2016, p. 17.

CAPITOLO 2

LA VITA NOVA E IL DISSENSO DI GUIDO

2.1 Amore sotto «lo fedele consiglio della ragione»

All'inizio della *Vita Nova* Dante racconta il suo primo incontro con Beatrice. Dell'evento il poeta sottolinea subito l'eccezionalità e il carattere spirituale:

Nove fiato già apresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo puncto quanto alla sua propria giratione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare⁸¹.

Associando al numero nove un'ampia perifrasi astronomica, la sfera temporale dell'incontro assume una valenza simbolica e teologica precisa: il nove – a partire da qui attribuito a Beatrice in molti altri passi dell'opera – secondo l'esegesi biblica è infatti legato direttamente alla Trinità, essendo di essa l'emanazione diretta, in quanto quadrato del tre⁸². L'apparizione della donna, nonché la donna stessa, viene qui dal poeta connotata sin da subito in senso spirituale, oltre che attraverso quest'associazione numerica, anche mediante l'indicazione del nome poetico della gentilissima, che è qualcosa di molto diverso dal *senhal* tipico della tradizione cortese. Il suo nome è presentato per l'appunto come il risultato di una sorta di prodigio, esito del principio medievale per cui *nomina sunt consequentia rerum*: molte persone, non sapendo come ella si chiamasse, finivano per attribuirle spontaneamente il nome Beatrice, in virtù degli effetti mirabili della sua presenza e del suo aspetto, fonte di beatitudine. Simbolica è anche la colorazione rossa sanguigna del vestito della gentilissima, che, per i canoni del tempo, era evocativa sia del

⁸¹ Le citazioni della *Vita Nova* da qui in poi riportate, sia per i passi in prosa che per i componimenti, sono tratte dalla seguente edizione: DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, Introduzione di Guglielmo Gorni, Mondadori, Milano, 2021, pp. 6-7.

⁸² Come evidenziato da Luca Carlo Rossi, in DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 6: «La cultura medievale assegna ai numeri un valore sostanziale, ontologico: essi [...] costituiscono la necessaria struttura giustificativa di ogni operazione umana per analogia con l'azione di Dio che ha disposto ogni cosa 'in mensura et numeo et pondere (*Sap* 11, 20)».

lutto, che della carità, delle tre virtù teologali, quella che rappresenta l'amore divino, spirituale:

Apparve vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno [...].

L'analisi di tutti questi riferimenti simbolici dimostra come, sin dall'esordio, Dante volesse collocare la donna in un clima sovranaturale di miracolo, configurando l'amore per lei come un'eccezionale esperienza spirituale. Pare quindi già delinearsi l'intenzione del poeta di prendere le distanze dai moduli dell'amor cortese e della tradizione letteraria precedente, portando all'estremo la spiritualizzazione dell'amore in parte avviata da Guinizzelli.

Dall'altra parte, però, proseguendo nella narrazione dell'incontro, Dante ricorre ancora a moduli tipici della poesia cavalcantiana:

In quel punto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi!» in quel punto lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera nella quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare, e parlando spetialmente alli spiriti del viso, disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra!» In quel punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: «Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!».

Trovandosi soggiogato da Amore, il poeta presenta sé stesso e la sua condizione di amante attraverso il racconto del perturbamento dei suoi spiriti, che parlano autorevolmente in un latino intriso di citazioni bibliche e liturgiche. Lo spirito vitale, che risiede nel cuore, facendo tremare i polsi del poeta, dichiara, con le parole latine del *Vangelo di Luca* (III, 16): «Ecco un dio più forte di me, che mi dominerà». Lo spirito animale, che risiede nell'«alta camera» del cervello, presso la quale gli spiriti sensitivi portano le loro percezioni, meravigliandosi, riferisce agli spiriti della vista: «è apparsa la vostra beatitudine». Nello stesso momento lo spirito naturale, dimorante nel fegato, piangendo, si lamenta per il fatto che di frequente, in avvenire, sarà impedito.

Dante qui si attiene con rigore scientifico alla tripartizione galenica degli spiriti in spirito vitale, avente sede nel cuore, animale, localizzato nel cervello e naturale, risiedente nel fegato. Come afferma Robert Klein nel suo saggio *Spirito peregrino*:

[...] è interessante notare che Dante si è soffermato un momento, all'inizio della *Vita Nuova*, sulla tripartizione galenica: certamente per sollevare la dignità intellettuale di questo passo, cioè come se

volesse far notare in anticipo al lettore che egli non ignorava la base scientifica del gioco degli spiritelli.⁸³

Ma con tale passo Dante, oltre che dare dimostrazione al lettore attraverso degni fondamenti scientifici dello spessore intellettuale della sua opera, squaderna il debito intellettuale con il suo “primo amico”, tra l’altro anch’egli lettore e dedicatario dell’opera, nonché inventore e fruitore per eccellenza della metafora degli “spiritelli”. Infatti, la concezione psico-fisiologica medievale degli spiriti è altresì presente, come visto nel secondo paragrafo del primo capitolo nella lirica cavalcantiana. Il contatto con Guido è riscontrato anche da Luca Carlo Rossi nel suo commento proprio delle righe in prosa appena analizzate, dove afferma che «I commi 5-7 riferiscono in modo sceneggiato le reazioni degli spiriti, ossia delle funzioni delegate alle operazioni dell’anima, secondo un modulo inventivo attuato in poesia da Guido Cavalcanti»⁸⁴. Sono topoi tipicamente cavalcantiani anche il tremore dello spirito vitale, così come la totale signoria che nel passo seguente il poeta dichiara essere esercitata su di lui da Amore:

D’allora innanzi, dico che Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia ymaginatione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente.

L’estrema eccezionalità spirituale dell’apparizione della gloriosa donna, narrata nelle prime righe, è rappresentata come la causa scatenante dello stato di passiva sottomissione del poeta. L’incontro della ragazza è insomma – in conformità con la concezione d’amore del Cavalcanti – causa di trasalimento e sconvolgimento psicofisico: l’immagine della fanciulla si deposita nella «ymaginatione», nella memoria del poeta, così egli percepisce dentro di sé la forza irrefrenabile di Amore che completamente lo pervade. Proseguendo nella descrizione degli effetti provocati da Amore su di lui, con la quale il paragrafo procede, Dante fa però una precisazione, con cui avverte il lettore che l’immagine della donna, nonostante offrisse l’opportunità ad amore di signoreggiarlo:

[...] era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione.

Affermando in questo modo che la forza della passione non lo assoggettò mai al punto di perdere la saggia guida della ragione, attua un’importante notazione peculiare

⁸³ ROBERT KLEIN, *Spirito peregrino* in *La forma e l’intelligibile. Scritti sul rinascimento e l’arte moderna*, Einaudi Paperbacks 60, 1975, p. 23.

⁸⁴ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 8.

sulla natura razionale e non sensitiva, irrefrenabile e pulsionale del sentimento amoroso per la donna. Si notano quindi in questa prima fase dell'opera due movimenti diversi e contrari, che, a quest'altezza del libello, rendono ancora ambivalente la concezione dantesca dell'amore: il primo tende ancora, almeno in parte, alla visione del primo amico dell'amore come fonte di sbigottimento fisico e mentale, il secondo movimento invece si volge verso la direzione innovativa dell'amore *caritas*, governato dalla ragione.

La storia continua con il racconto della seconda manifestazione della gentilissima, che avviene significativamente a nove anni di distanza dalla prima e che vede Beatrice elargire il suo beatificante saluto al poeta. Inebriato dall'apparizione, egli si ritira nella solitudine della sua camera, dove, obnubilato dal pensiero fisso di Beatrice, precipita in uno stato di sonno. Sognante, ha una «maravigliosa visione», quasi premonitrice: vede Amore tenere nuda, coperta solo da un drappo sanguigno, Beatrice e offrirle come pasto, stretto in una mano «una cosa la quale ardesse tutta»: il cuore stesso del poeta. La visione onirica risulta caratterizzata da una potente cifra erotica, che emerge dal colore rosso e dalla fisicità dominanti nella scena: al corpo sensualmente nudo della donna, al lenzuolo sanguigno che lo avvolge e al cuore ardente del poeta, si aggiunge la nuvola rossa «di colore di fuoco» che copre la camera in cui il sogno avviene. Al contempo il sogno però si contraddistingue per una rilevante carica di morte, implicita nel pianto di Amore e nell'ascensione verso il cielo del dio Amore e di Beatrice, con la quale la scena onirica si conclude, a prefigurare l'avvenimento della morte dell'amata. Insomma, la visione sembra quasi una condensazione onirica della storia di amore e di morte, terminante in una promessa di eternità, che Dante va raccontando distesamente nel libello. Infatti, come messo in luce da Donato Pirovano:

[...] per ora prevale angoscia, ma l'elevazione celeste contiene *in nuce* anche lo sviluppo positivo della storia, che è quello del riconoscimento della vera natura dell'amore che Beatrice rappresenta. [...] si può intravedere la transustanziazione della passione, via privilegiata affinché quell'amore non possa mai venire meno.⁸⁵

Nella finzione diegetica del libello il sonno di Dante, inaugurato dal pensiero ossessivo dell'amata, è concluso da un altro atto di pensiero, la riflessione di riportare in versi l'apparizione appena avuta, al fine di chiederne ad altri rimatori un'interpretazione. Il sonetto che ne trae, intitolato *A ciascun alma presa e gentil core*, ha un duplice ruolo

⁸⁵ In *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, Salerno editrice, Roma, 2015, p. 90.

fondamentale: oltre che occupare la posizione di primo componimento del libello, costituisce una tappa primaria nei rapporti tra Dante e il suo primo amico, come accennato, quella dell'inizio della loro amicizia. Infatti, come spiega Dante stesso nelle righe in prosa successive al sonetto:

A questo sonetto fu risposto da molti, e di diverse sententie: tra li quali fu risponditore quelli cui io chiamo primo delli miei amici, e disse allora un sonetto, lo quale comincia *Vedesti, al mio parere, omne valore*. E questo fu quasi lo principio dell'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato.

Trattandosi infatti di un componimento di corrispondenza, tra le risposte che ha suscitato si annovera anche quella di Guido Cavalcanti, esposta nel sonetto *Vedeste, al mio parere, ogni valore*. Per la pertinenza con il tema trattato è opportuno riportare entrambe le liriche e darne un'analisi.

A ciascun' alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in cuò che mi riscriva 'n suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.

Già eran quasi che aterzate l'ore
del tempo che omne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e nelle braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea.
Apresso gir lo ne vedea piangendo.

Il componimento dantesco è articolato, secondo una tecnica retorica che trae origine dall'epistolografia, attraverso un modulo tripartito: all'inizio, con la *salutatio*, il poeta si rivolge a tutti i cuori nobili catturati da Amore, poi con la *petitio* chiede loro una spiegazione del sogno e infine con la *narratio* (vv. 5-14) termina il sonetto, esponendo la «maravigliosa visione». Va però notato che, differentemente da quanto avviene nella prosa, nella *narratio* del sonetto manca l'immagine di Amore che con la gentilissima se ne va verso il cielo. Questo elemento taciuto spiega quanto Dante aggiunge poi in prosa, ovvero che «Lo verace iuditio del detto sogno non fu veduto allora per alcuno»⁸⁶. Difatti,

⁸⁶ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 21.

tra le risposte che hanno cercato di sciogliere l'enigmatica visione (oltre a quella del primo amico ci sono state tramandate quella di Terino da Castelfiorentino e quella di Dante da Maiano) nessuna ha colto il suo vero significato, nemmeno quella cavalcantiana, qui di seguito riportata.

Vedeste, al mio parere, ogni valore
e tutto gioco e quanto bene om sente,
se foste in prova del signor valente
che signoreggia il mondo de l'onore,

poi vive in parte dove noia more
e tien ragion nel cassar de la mente;
si va soave per sonno a la gente,
che 'l cor ne porta senza far dolore.

Di voi lo core ne portò, veggendo
che la vostra donna la Morte chedeo:
nordrilla de lo cor, di ciò temendo.

Quando v'apare che 'n se già dogliendo,
fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
ché 'l su contraro lo venia vincendo.⁸⁷

Cavalcanti, pur cogliendo la prospettiva luttuosa che domina il sogno («che vostra donna la Morte chedeo» v. 10), non intuisce che il destino di morte di Beatrice è implicito nel pianto di Amore («Appresso gir lo ne vedea piangendo» v. 14) e interpreta così il cuore del poeta datole in pasto dal Dio erroneamente, come un rimedio per scongiurare la morte dell'amata. Il pianto del finale poi viene travisato nella terzina di chiusura come segno del dileguarsi dei piacevoli inganni del sonno. Questa errata interpretazione del primo amico è evidenziata da Roberto Rea, che nel suo commento del sonetto scrive: «[...] Guido non vede però “lo verace giudizio del detto sogno” (*Vn*, 2,2) giacché è in realtà il successivo pianto di Amore ad alludere al destino di morte della gentilissima, che ancora non può essere svelato»⁸⁸. Ma più che questa scorretta interpretazione delle terzine conclusive, sconvolge la definizione positiva dell'amore racchiusa nelle quartine iniziali, che pare inconciliabile con la concezione amorosa cavalcantiana, consuetamente caratterizzata dalla lucida consapevolezza dell'amore come processo di dolorosa autodistruzione. Infatti, i primi otto versi, sono esattamente agli antipodi rispetto a ciò che Cavalcanti generalmente ritiene dell'amore: al loro interno Amore viene definito «segnor

⁸⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., pp. 205-208.

⁸⁸ *Ivi.*, p. 207.

valente» (v. 3) che «vive in parte dove noia muore» (v. 5), espressione con cui la sua esistenza viene correlata all'opposto della noia, ossia dell'angoscia. Ne risulta una concezione positiva del processo amoroso, sancita inequivocabilmente con il verso conclusivo dell'ultima quartina, in cui addirittura Cavalcanti arriva ad affermare, quasi al di fuori di ogni logica, che amore porti via il cuore dell'innamorato senza far dolore. Per questa inconciliabilità e a maggior ragione alla luce del fatto che nella terzina conclusiva il pianto finale di Amore, seguito dal risveglio, viene interpretato dal poeta unicamente come il segno del dissolversi dei piacevoli inganni del sonno, alcuni critici hanno ritenuto (Ciccuto, Fenzi) che la visione dell'amore qui espressa da Cavalcanti sia da interpretare in chiave ironica, plausibile soltanto nell'irreale dimensione onirica in cui il sogno oggetto dell'interpretazione si colloca. Infatti, secondo Fenzi:

[...] non c'è dubbio che questa conclusione si ripercuota, a ritroso, sull'interpretazione complessiva del sonetto, finendo per sottolineare che quello di Dante è appunto solo un sogno, e che l'uscita dal sogno, il risveglio alla realtà, non può che essere doloroso perché sopprime precisamente la dimensione illusoria nella quale Amore vive e opera. Ma che la visione sia per Cavalcanti essenzialmente caratterizzata dalla sua irrealtà (è un sogno che dilegua, "che 'l su contrario lo vene vincendo") è senza dubbio [...] l'elemento più significativo che l'allontana e addirittura lo contrappone alle intenzioni di Dante [...]⁸⁹.

Questa opinione tuttavia non è condivisa da altri critici, tra cui Roberto Rea, che in relazione a tale sonetto sostiene:

Non è forse necessario iscrivere sotto il segno dell'ambiguità già lo stesso atto di nascita del sodalizio fra i due, costituito dalla risposta cavalcantiana al sonetto dantesco *A ciascun'alma*, la cui euforica celebrazione dell'amore è parsa sospetta, se non interpretabile in senso sarcastico. Nel sonetto non ci sono infatti concreti elementi che lasciano ravvisare un'attitudine ironica, né le dichiarazioni di Guido appaiono inconciliabili con la sua poetica al punto da dover essere giudicate antifrastiche [...]⁹⁰.

Probabile è infatti che il componimento appartenga ancora alla prima fase di comunione d'intenti tra i due poeti, legata ancora a motivi cortesi e che dunque preceda la svolta più prettamente drammatica e malinconica della poesia cavalcantiana.

Nei paragrafi successivi, Dante, manifestando somaticamente gli effetti della passione amorosa, diventa oggetto delle chiacchiere importune dei maldicenti e per allontanarle sfrutta l'espedito della donna schermo. Utilizzando questo topos tipico della tradizione cortese, proprio della strategia convenzionale del *celar*, il nascondere il

⁸⁹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 13.

⁹⁰ R. REA, *Introduzione*, in G. Cavalcanti, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 20.

proprio amore, sembra che il poeta voglia riavvicinarsi ai tradizionali moduli cortesi, ma in realtà tale avvicinamento è solo temporaneo e, soprattutto, è funzionale a innescare un superamento teso a marcare in maniera più netta il carattere innovativo della materia poetica che con il libello si propone di introdurre. Non a caso gli eventi assumono rapidamente una piega negativa, rivelando l'inopportunità dell'artificio delle donne-schermo: partita da Firenze la prima donna-schermo, su consiglio di Amore, Dante ricorre ad una nuova seconda finzione che la sostituisca, ma Beatrice, venuta a sapere dell'interesse inopportuno mostrato dal poeta verso questa seconda donna, gli nega il saluto. L'episodio determina una prima presa di coscienza della necessità di abbandonare i moduli cortesi. Indirizzato da Amore, apparsogli in sogno, Dante compone per Beatrice una lirica di scuse, la *Ballata i' vo' che tu ritrovi Amore*. Il componimento rappresenta, nel disegno dell'opera, una tappa fondamentale: esso non costituisce soltanto una domanda di scuse per le dicerie dei maldicenti provocate dall'inosservanza commessa, ma funge soprattutto, come messo in luce da Donato Pirovano, da «richiesta di perdono alla gentilissima da parte di chi è stato incapace di cogliere la vera natura di quell'amore superiore e ha intrapreso una linea poetica inadeguata»⁹¹. Inoltre, sempre secondo Pirovano, *Ballata i' vo'*, oltre a rispondere a questa logica intradiegetica, è funzionale anche dal punto di vista extradiegetico: è la scusa che spettava a quei lettori che avevano letto quei componimenti danteschi evidentemente in contrapposizione con la linea del libello, circolanti prima della pubblicazione dell'opera, la richiesta di perdono necessaria a giustificare quel suo passato poetico, che, come emerge dalle *Rime* dantesche, aveva poco a che fare con una concezione trascendente dell'amore.

Ma a questa presa di coscienza degli errori del passato e alla conseguente chiusura dell'esperienza precedente, legata ai moduli tradizionali, non subentra subito la svolta della poesia della loda. La perdita del saluto dell'amata provoca in Dante una vera e propria crisi poetica, che testimonia – almeno nella finzione intradiegetica – la sua difficoltà nell'intraprendere una nuova strada. Nel turbine di «pensamenti» che lo «cominciaro a combattere» e a tentare durante questo smarrimento poetico, sono i seguenti quattro pensieri a prevalere:

⁹¹ D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Donzelli, Roma, 2021, p. 17.

L'uno delli quali era questo: buona è la signoria d'Amore, però che trae lo 'ntendimento del suo fedele da tutte le vili cose. L'altro era questo: non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi puncti li conviene passare. L'altro era questo: lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operatione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scripto: «Nomina sunt consequentia rerum». Lo quarto era questo: la donna, per cui Amore ti stringe così, non è come l'altre donne, che leggieramente si muova del suo core.

Si tratta non solo di quattro pensieri propri dell'io *auctor*, ma delle tesi all'epoca diffuse sulla natura di Amore e sui suoi effetti: la prima, vedendo nell'amore la nobilitazione etica dell'amante, condensa il principio fondamentale su cui si basa l'amor cortese, la seconda – che sembra collegarsi, o per lo meno richiamare, la concezione dolorosa di Cavalcanti – connette il sentimento amoroso alla sofferenza psicologica dell'innamorato, la terza si fonda sull'idea che la dolcezza fonica di amore sia la conseguenza della piacevolezza dei suoi effetti, infine la quarta vede Amore legato alla singolarità e all'inflessibilità dell'amata. Nessuna di queste concezioni sembra però per Dante una soluzione valida e adeguata, nonché risolutiva della sua crisi poetica. Il paragrafo infatti non termina con lo scioglimento del conflitto interiore, ma con la prosecuzione dello stato di smarrimento poetico, che viene lucidamente registrato nel sonetto *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore* in particolare nei seguenti versi (9-11):

Ond'io non so da qual matera prenda;
e vorrei dire, e non so ch'io mi dica,
così mi trovo in amorosa erranza.

2.2 Un residuo dell'influenza del “primo amico”: il trittico cavalcantiano

Direttamente seguente alla crisi poetica, all'insegna dello smarrimento interiore e dell'assenza di ogni effetto beatificante si configura anche l'episodio del gabbo, che, assieme alla terna di sonetti ad esso relativi, viene ritenuto da critici e commentatori l'«enclave cavalcantiana» della *Vita Nova*. Infatti, Donato Pirovano nella recente edizione da lui curata ricorda che «[...] l'episodio del gabbo [...] costituisce la sezione più genuinamente e marcatamente cavalcantiana del libello»⁹², e a riprova di ciò fornisce

⁹² in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 138.

nelle note di commento all'episodio anche i precisi richiami ad espressioni e moduli lessicali del primo amico, rimandi intertestuali di cui mi avvarrò nel corso dell'analisi.

Il motivo del *gab*, ovvero della derisione come supremo momento di prova dell'amore, tipico della tradizione poetica cortese provenzale, viene qui rifunzionalizzato da Dante per drammatizzare l'evento narrato, al fine di mettere in evidenza il suo personale sconvolgimento interiore. L'atmosfera drammatica si percepisce già all'inizio della narrazione, in cui non a caso Dante introduce l'episodio ricordandolo al precedente:

Appresso la battaglia delli diversi pensieri avvenne che questa gentilissima venne in parte ove molte donne gentili erano adunate [...].

La formula introduttiva, che riprende la metafora del precedente paragrafo – per di più tipicamente cavalcantiana – della battaglia dei pensieri che lo combattono interiormente, è funzionale a introdurre lo sconvolgimento che provocherà l'imminente apparizione della gentilissima. L'occasione che determina l'inatteso incontro dei due e il conseguente *gabbo*, è quella di un pranzo nuziale, a cui Dante viene condotto da un amico. Significativa è l'espressione «alle stremitadi della vita» con cui, sempre nell'introduzione, l'io *auctor* anticipa ai lettori lo stato di morte psichica a cui andrà incontro, prefigurando al contempo l'avvicinamento ai moduli poetici del primo amico:

Onde io, quasi non sappiendo a che io fossi menato, e fidandomi della persona la quale uno suo amico alle stremitadi della vita condotto avea [...].

Ma il richiamo a Cavalcanti si manifesta in tutta la sua evidenza nelle righe appena successive, che espongono l'inizio dell'attacco di panico, del tremore incontrollabile che coglie il poeta ancora prima della comparsa della gentilissima:

[...] mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio pecto dalla sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo.

Il primo sintomo dell'attacco di panico che precede la visione della gentilissima è quindi un violento tremito, motivo ricorrente anche in molti sonetti cavalcantiani. In ossequio con i trattati medievali, viene fatto partire in quel lato del corpo dove ha sede il cuore. Lo stesso dato fisiologico, come si è visto, era stato trasposto poeticamente da Cavalcanti nel sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* (XIII) nei versi 13-14: «che

l'anima tremando si riscosse / veggendo morto 'l cor nel lato manco»⁹³. L'intensità dell'attacco di panico cresce e raggiunge l'apice dopo la visione dell'amata:

Allora fuoro sì distructi li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade alla gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori delli loro strumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna. E avegna che io fossi altro che prima, molto mi dolea di questi spiritelli, che si lamentavano forte e diceano: «Se questi non ci infolgorasse così fuori del nostro luogo, noi potremmo stare a vedere la maraviglia di questa donna così come stanno gli altri nostri pari».

L'apparizione di Beatrice non porta con sé i consueti effetti benefici, positivi, salvifici, ma determina uno sconvolgimento psichico e fisico, narrato secondo la teoria degli spiriti cara a Cavalcanti⁹⁴: ogni facoltà viene annientata dalla forza della passione, tranne quella visiva, ma comunque Amore, spingendo fuori gli spiriti del viso dalla loro naturale collocazione, riesce ad impossessarsi anche degli occhi del poeta, che finisce per vedere solo attraverso Amore. L'immagine poetica, poggia sempre sulle dottrine mediche dello spirito, infatti, come rivela Robert Klein:

Lo «spirito animale», che genera tutti e cinque i sensi, emette attraverso gli occhi un pneuma visivo che riporterà le immagini degli oggetti incontrati: questa idea antica è chiaramente all'origine degli spiritelli dello sguardo, che così spesso ricorrono nella poesia di Dante e dei suoi amici⁹⁵.

Nelle righe seguenti, la narrazione prosegue con il racconto del gabbo vero e proprio:

Io dico che molte di queste donne, accorgendosi della mia transfiguratione, si cominciaro a maravigliare, e ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima.

L'episodio provoca uno sconvolgimento emotivo così intensamente drammatico da assumere le sembianze di una «transfiguratione» vera e propria, palese a tal punto da attirare l'attenzione delle donne spettatrici, le quali finiscono per gabbarlo. Ecco rimesso in scena da Dante, come già accennato nel terzo paragrafo del primo capitolo, proprio nell'occasione della sezione più cavalcantiana del libello, quell'accorgersi degli astanti

⁹³ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 97-99.

⁹⁴ Come messo in luce da Donato Pirovano in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante, Vita nuova-Rime*, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 140: «Gli interpreti hanno segnalato riscontri con le rime del Guido fiorentino (vd. per es, Cavalcanti, IX 13-14: “ch'Amore / ruppe tutti miei spiriti a fuggire”; IX 48-50: “li spiriti fuggiti del mio core, / che per soverchio de lo su' valore / eran distrutti, se non fosser vòlti”; X 17: “Questi [spiritelli] lasciaro gli occhi abbandonati”; e XIII 5-8: “E' [Amore] vèn tagliando di sì gran valore, / che deboletti spiriti van via: / riman figura sol en signoria / e voce alquanta, che parla dolore”»).

⁹⁵ R. KLEIN, *Spirito peregrino* in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul rinascimento e l'arte moderna*, cit., p. 25.

rappresentato da Guido nella ballata *Vedete ch'i' son un che vo piangendo*, visto sempre nel paragrafo 1.3, e lì suscitato però, non direttamente dalla sconvolgente evidenza dell'aspetto trasfigurato del poeta, ma metaforicamente, dall'estrema vicinanza a questo della Morte «e spesse volte avèn che mi saluta / tanto di presso l'angosciosa Morte, / che fa 'n quel punto le persone accorte» vv. 7-9. E qui è difatti la tematica cavalcantiana della morte, intesa come sconvolgimento di tutte le facoltà vitali dell'amante, cagionata da un amore fonte non di beatitudine, ma di distruzione, a soverchiare l'occasione cortese del *gab*. Non a caso il racconto dell'episodio si conclude proprio all'insegna della focalizzazione da parte dell'io poetico sul suo stato di prostrazione psicofisica:

Allora io riposato alquanto, e resurressiti li morti spiriti miei e li discacciati rivenuti alle loro possessioni, dissi a questo mio amico queste parole: «Io tenni li piedi in quella parte della vita di là dalla quale non si puote ire più per intendimento di ritornare».

Soccorso dall'incolpevole amico che lo aveva accompagnato, Dante – con un andamento progressivo, segnato dalla serie dei tre participi riposato, resurressiti, discacciati – recupera le sue funzioni vitali, oggettivate ancora attraverso la figurazione degli spiriti («li morti spiriti miei»). A questo punto confida all'amico soccorritore l'entità del malore da cui era stato colto, confessandogli di aver toccato la soglia estrema della vita, ovvero di essere giunto ad un passo dalla morte.

Ritiratosi nel chiuso della sua camera, il poeta sfoga la tensione emotiva frutto di quanto accaduto realizzando una terna di sonetti, che, ricorda Fenzi, vanno a costituire: «[...] la serie che più d'ogni altra denuncia l'influenza del modello cavalcantiano»⁹⁶. Il primo sonetto della terna, *Con l'altre donne mia vista gabbate*, è rivolto a Beatrice al fine di esporle le ragioni del suo malessere e suscitare così la sua pietà:

Con l'altre donne mia vista gabbate,
e non pensate, - donna, onde si mova
ch'io vi rasembri sì figura nova
quando riguardo la vostra biltate.

Se lo saveste, non poria Pietate
tener più contra me l'usata prova,
ché Amor, quando sì presso a voi mi trova,
prende baldanza, e tanta sicurtate

che fere tra 'miei spiriti paurosi,
e quale ancide e qual pingge di fore,
sì che solo rimane a veder voi:

⁹⁶ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 20.

onde io mi cangio in figura d'altrui,
ma non sì ch'io non senta bene allore
li guai delli scacciati tormentosi.

Riprendendo quanto narrato in prosa, nella prima quartina il poeta accusa l'amata di aver partecipato «con l'altre donne» (v. 1) al gabbo senza aver considerato quali fossero state le cause della sua trasfigurazione, così straordinaria da farlo sembrare «sì figura nova» (v. 3): se lo sapesse Pietà non potrebbe atteggiarsi, come d'uso, contro di lui. Ma le ascendenze cavalcantiane risultano evidenti soprattutto a partire dal v. 7, che apre la parte più drammatica del testo: ad Amore, quando si trova vicino alla gentilissima, viene attribuita un'ardita sicurezza («baldanza e tanta sicurtade» v. 7), una forza irrefrenabile tale da uccidere tutti gli spiriti paurosi del poeta, determinando non beatitudine, bensì angoscia e tormento interiore. È una passione erotica oscura, recante estasi e assieme tormento, quella delineata, più che un principio beatificante volto verso il bene. Nei versi finali non termina il dramma psicofisico del poeta: egli rimane stravolto in «figura d'altrui» (v. 12), ovvero immerso in quello stato di «transfiguratione» che la prosa aveva già anticipato. Dalla condizione finora delineata, l'io poetico sembra quindi apparentemente privato totalmente di quel «fedel consiglio della Ragione» offertogli sempre da Amore. Ma anche se sicuramente offuscato, esso è in minima parte ancora presente, infatti, gli permette ancora di percepire i lamenti degli spiriti cacciati («li guai delli scacciati tormentosi» v. 14).

La ragione torna a far sentire la sua voce nella prosa introduttiva al secondo componimento della terna: Dante presenta se stesso scisso tra due pressanti pensieri, resi attraverso la figura retorica della *sermocinatio*, consistente nella tramutazione in forma di discorso diretto di questo suo monologo mentale bipartito:

Appresso la nova transfiguratione mi giunse uno pensamento forte [...]. «Poscia che tu pervieni a così dischernevole vista quando tu sè presso di questa donna, perché pur cerchi di veder lei? Ecco che tu fossi domandato da llei, che avresti tu da rispondere, ponendo che tu avessi libera ciascuna tua vertute in quanto tu le rispondessi?». E a costui rispondea un altro, umile, pensiero e dicea: «[...] io le direi sì tosto come io ymagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno disiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge nella mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei».

Il primo «pensamento» è definito «forte», dirompente, vivo, assillante, e presenta una sfumatura di rimprovero: dal momento che il poeta si è dimostrato incapace di reggere la presenza della sua donna, lo esorta a riflettere sul perché persista nel voler vedere

l'amata e pertanto lo interroga sulla natura del suo sentimento verso di lei. È un pensiero che, essendo dettato proprio da quel «fedel consiglio della Ragione» che Dante sembrava aver smarrito quasi del tutto, rende manifesta l'iniziale presa di coscienza da parte del poeta del carattere assurdo e masochistico di una passione così patologicamente intensa da diventare sofferenza interiore. Implicitamente, dunque, vi si legge anche una messa in discussione, nonché una rivelazione dei limiti della materia poetica cavalcantiana, concentrata in modo ossessivo sugli effetti angosciosi prodotti dall'amore sull'io. Tale messa in discussione della poetica del "primo amico" risulta un po' meno nascosta e implicita a fronte del fatto che questa domanda, rivelante la natura paradossale dell'amore, richiama quello stesso quesito che Cavalcanti si era posto all'interno della capitale ballata *Quando di morte mi conven trar vita* esemplificativa del quinto sottogruppo, esaminata nel quinto paragrafo del precedente capitolo. In tale pensiero di Dante risuona infatti la seguente domanda, che nella ballata cavalcantiana tormenta ossessivamente l'io poetico: «Quando di morte mi convien trar vita / e di pesanza gioia, / come di tanta noia / lo spirito d'amor d'amar m'invita?»⁹⁷.

Nonostante il suo carattere forte questo primo pensiero è però destinato a soccombere. Prevale il secondo, seppur «umile», cioè più debole e pacato. Esso risponde all'obiezione del primo e lo mette a tacere dicendo che il desiderio di vedere la donna, suscitato dalla sua meravigliosa bellezza, è così potente da distruggere qualsiasi cosa gli opponga resistenza – inclusi i ricordi delle passate sofferenze. La ragione è soverchiata dalla spinta impulsiva della passione: da questa battaglia mentale di pensieri esce quindi trionfante ancora una volta la concezione dell'amore cavalcantiana. L'esito di questa vittoria è il secondo componimento della terna: *Ciò che m'incontra, nella mente more*.

Ciò che m'incontra, nella mente more,
quand'i' vegno a veder voi, bella gioia;
e quand'io vi son presso, io sento Amore
che dice: «Fuggi, se 'l perir t'è noia!».

Lo viso mostra lo color del core,
che tramortendo ovunque po' s'appaia;
e per l'ebrietà del gran tremore
le pietre par che gridin: Moia, moia!

Peccato face chi allora mi vede,
se l'alma sbigottita non conforta
sol dimostrando che di me li doglia

⁹⁷ Cfr. G. CAVALCANTI, *Quando di morte mi conven trar vita*, XXXII, vv. 1-3.

per la pietà che 'l vostro gabbo ancide,
la qual si cria nella vista morta
degli occhi, ch'anno di lor morte voglia.

Il sonetto, rivolto sempre alla gentilissima, nei primi quattro versi di apertura sviluppa il tema della letale attrazione esercitata dalla visione della donna, così fatale da portare al disfacimento, alla morte non solo il poeta, ma anche ogni ostacolo che si frappone tra il desiderio di vedere la donna e l'appagamento del desiderio stesso: Dante riferisce difatti all'amata che ciò che gli avviene viene distrutto nella sua memoria («nella mente more», v. 1) nel momento in cui si reca a vederla. Ma in tale momento egli sente l'avvertimento di Amore, che gli dice «Fuggi, se 'l perir t'è noia!» (v. 4), incoraggiandolo a fuggire onde evitare di perire. Proprio questo insistito riferimento alla morte, su cui si gioca tutto il sonetto, rende evidente già in questa prima quartina il potente marchio cavalcantiano del sonetto. Più specificatamente però, in questi primi quattro versi rimandano al primo amico i seguenti tre elementi: la letale vicinanza alla passione («Ciò che m'incontra, nella mente more, / quand'i' vegno a veder voi» richiama infatti i versi cavalcantiani «che s'ella sente pur un poco Amore / più presso a lui che non sòle, ella more»⁹⁸), l'intervento di Amore (in «io sento Amore / che dice» riecheggia il verso di Guido «ch'i' trovo Amor che dice»⁹⁹) e infine il topos dell'invito alla fuga (l'avvertimento di Amore «che dice: “Fuggi, se 'l perir t'è noia!”» si ritrova in Cavalcanti nel verso «che va dicendo: “Spiriti, fuggite”»¹⁰⁰).

Al di là dei precisi rimandi testuali, comunque, stupisce la complessiva adesione al modello cavalcantiano, che prosegue nella seconda quartina, in cui è presentato il profondo stravolgimento psicofisico determinato da amore sull'io poetico. Il turbamento dell'animo, di cui il poeta reca evidente prova nel pallore del viso («Lo viso mostra lo color del core», v. 5), porta il poeta-amante alla ricerca di un muro d'appoggio, ma il senso di tremore che lo ha colto è tale da condurlo quasi ad uno stato allucinatorio: per l'ebbrezza dovuta al tremore («per l'ebrietà del gran tremore», v. 7) egli arriva a sentire le pietre del muro gridargli morte.

Nelle terzine di chiusura all'io poetico non resta che rivendicare pietà e compassione, in virtù dell'aspetto angoscioso da lui assunto e dell'espressione mortifera

⁹⁸ Cfr. G. CAVALCANTI, *L'anima mia vilment' è sbigotita*, VII, vv. 3 – 4.

⁹⁹ Cfr. G. CAVALCANTI, *Gli occhi di quella gentil foresetta*, XXXI, v. 20.

¹⁰⁰ Cfr. G. CAVALCANTI, *Io temo che la mia disaventura*, XXXIII, v. 11.

dei suoi occhi: e infatti egli dichiara con un tono asseverativo che commette un peccato colui che, vedendolo in quel momento, non conforta la sua «alma sbigottita» (v. 10). Proprio in questa espressione dell'anima sbigottita dell'io lirico risuona con estrema evidenza l'incipit del sonetto del primo amico *L'anima mia vilment' è sbigottita* (VII), tuttavia il contatto con il secondo Guido si avverte anche nell'espressione di morte emanata dagli occhi, riscontrabile in alcune sue liriche, in particolare nella ballata *Io non pensava che lo cor giammai* già analizzata nel secondo paragrafo del primo capitolo, al cui interno le lacrime sul volto del poeta vengono connotate come palese segno di morte («mostrando per lo viso agli occhi morte», v. 4).¹⁰¹ Il componimento si chiude in maniera paradossalmente drammatica proprio su questa immagine della letalità dello sguardo: gli occhi «anno di lor morte voglia» (v.14), ovvero tornano a voler vedere l'amata, ricercando, in maniera autodistruttiva, la causa primaria del loro deperimento.

L'*enclave* cavalcantiana della *Vita Nova* con il componimento *Spesse fiato vegnonmi alla mente* giunge al suo apice e contemporaneamente alla sua fine. Il terzo e ultimo sonetto della terna è introdotto da una prosa riflessiva, nella quale Dante, in simbiosi con la tendenza autoreferenziale della poesia amorosa del primo amico, presenta quattro considerazioni relative al suo stato psicofisico:

La prima delle quali si è che molte volte io mi dolea quando la mia memoria movesse la fantasia ad ymaginare quale Amore mi faceva. La seconda si è che Amore spesse volte di subito m'assalia sì forte, che in me non rimanea altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna. La terza si è che quando questa battaglia d'Amore m'impugnava così, io mi movea quasi discolorito tutto per vedere questa donna, credendo che mmi difendesse la sua veduta da questa battaglia, dimenticando quello che per aporpinquare a tanta gentilezza m'adivenia. La quarta so è come cotale veduta non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfigea la mia poca vita.

Tutti e quattro gli elementi costitutivi della soprascritta analisi dantesca degli effetti del processo amoroso sono motivi propri del repertorio cavalcantiano: l'autocommiserazione del poeta per la condizione in cui amore lo riduce, scatenata dalla memoria e dalla fantasia, l'assenza di ogni segno di vita nell'animo del poeta, al di fuori del pensiero ossessivo per la donna, il carattere autodistruttivo dell'amore, reso attraverso la metafora della battaglia, che porta il poeta a cercare di vedere l'amata così come la fatalità della visione della donna. Questa quadruplica divisione dei pensieri si riflette nella

¹⁰¹ Cfr. G. CAVALCANTI, *Io non pensava che lo cor giammai*, IX, v. 4: «mostrando per lo viso agli occhi morte»; *La forte e nova mia disaventura*, XXXIV, vv. 30-31 «che, qual mira de fòre, / vede la Morte sotto al meo colore».

ripartizione del componimento: ad ognuna delle quattro considerazioni è assegnata una delle strofe che compongono il sonetto.

Spesse fiate vegnonmi alla mente
l'oscure qualità ch'Amor mi dona,
e vienmene pietà, sì che sovente
io dico: «Lasso, aviene elli a persona?»;

ch'Amor m'assale subitanamente,
sì che la vita quasi m'abandona;
campami un spirto vivo volamente,
e que' riman, perché di voi ragiona.

Poscia mi sforzo, ché mmi voglio atare;
e così smorto, d'onne valor vòto,
vegno a vedervi, credendo guerire.

E se io levo gli occhi per guardare,
nel cor mi si comincia un terremoto
che fa de' polsi l'anima partire.

Le prime due quartine ospitano la descrizione degli effetti prodotti dall'amore in assenza dell'amata. Il poeta prende coscienza delle condizioni dolorose che amore provoca in lui, definendole «oscure qualità» (v. 2), espressione in linea con la concezione di Cavalcanti, per cui amore è di necessità *obscurum*, torbido¹⁰². La realizzazione del proprio stato di prostrazione – in consonanza con il motivo dell'autocommiserazione caratteristico della poesia cavalcantiana – lo porta poi a provare pietà di sé («e vienmene pietà», v. 3), chiedendosi se vi sia qualcun altro che condivide il suo stesso stato. In questa prima quartina del testo sono stati rintracciati due richiami lessicali a Cavalcanti: il primo si ritrova proprio nell'autocompianto del v. 3 «E vienmene pietà», in cui risuona «A me stesso pietate vène»¹⁰³ verso iniziale di quel componimento che, come è stato detto nel terzo paragrafo del primo capitolo, si ritiene proprio l'esemplare più emblematico del motivo cavalcantiano dell'autocommiserazione. Il secondo richiamo lessicale ha sede nella domanda che l'io poetico pone a sé stesso al v. 4 «io dico: 'Lasso, aviene elli a persona?'», che rimanda all'interrogativo «Ma chi tal vede? – Certo non persona»¹⁰⁴, che Cavalcanti rivolge a sé nel componimento *Se m'ha del tutto obliato Merzede*. La potenza

¹⁰² Come si vedrà nel paragrafo 2.5, lo stesso pensiero in Cavalcanti è presente in *Donna me prega*, – per *ch'eo voglio dire* XXVII, vv.15-18 «In quella parte – dove sta memora / prende suo stato, - sì formato – come / diaffan da lume, - d'una scuritate / la qual da Marte vène, e fa demora». Tuttavia, ritenendo che la canzone sia postuma al sonetto dantesco appena riportato, la seguente non si considera una vera e propria ripresa puntuale.

¹⁰³ Cfr. G. CAVALCANTI, *A me stesso pietate vène*, XVI, v. 1.

¹⁰⁴ Cfr. G. CAVALCANTI, *Se m'ha del tutto obliato Merzede*, XIV, v. 5.

di Amore è così incredibile da assalire l'io poetico «subitanamente» (v. 5), all'improvviso, conducendolo quasi al punto di fargli perdere la vita: a farlo sopravvivere, a salvarlo dalla morte è l'unico spirito rimastogli, proprio quello che paradossalmente «ragiona» (v. 8) di Beatrice. Proprio in questa rappresentazione di amore che assale il poeta «subitanamente» è possibile riscontrare un ulteriore riferimento al primo amico, forse un omaggio alla loro amicizia: essa infatti richiama in maniera palese proprio il sonetto rivoltagli da Guido Dante, *un sospiro messenger del core*, in cui l'io lirico si era dichiarato attaccato altrettanto «subitanamente»¹⁰⁵.

Con le due terzine conclusive Dante passa alla spiegazione degli effetti prodotti dall'amore in presenza della donna. Compiendo un difficile sforzo, il poeta va alla ricerca dell'amata, credendo che essa possa redimerlo dalla propria condizione di sofferenza, ma la sua visione produce solo distruzione: il cuore è sconquassato da un «terremoto» (v. 13), da una convulsa tachicardia, che espelle l'anima dalla sua sede sanguigna. La fuoriuscita dell'anima a causa dell'eccesso di dolore è un'immagine scritturale¹⁰⁶ in cui ci si è già imbattuti proprio all'interno di un componimento cavalcantiano: infatti in «che fa de' polsi l'anima partire» del v. 14 risuona «che l'anima si briga di partire»¹⁰⁷, secondo verso del sonetto di Guido *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, come visto nel secondo paragrafo del capitolo precedente.

È emblematico che il poeta abbia chiuso il componimento – e con esso l'intera sezione cavalcantiana del libello – proprio con questa immagine della sua anima che abbandona il corpo, morente: vi si può cogliere, metaforicamente, l'anticipazione dell'imminente rinascita di quell'anima, che, abbandonando i moduli poetici del primo amico, si avvia verso la poesia di lode, verso Dio, e verso l'amore *caritas*. L'impatto emotivo causato dalla presenza dell'amata conduce quindi la poesia d'amore dantesca alla svolta decisiva, alla vera e propria *Vita Nova*: una forma di amore disinteressato che si concretizza in un canto poetico altrettanto nuovo, in quanto inedito e più nobile. La poesia amorosa di stampo cavalcantiano viene lasciata al di là di questo rinnovamento e

¹⁰⁵ In v. 5 «ch'Amor m'assale subitanamente» cfr. G. CAVALCANTI, *Dante, un sospiro messenger del core*, XL, vv. 1-2 «un sospiro messenger del core /subitanamente m'assali dormendo».

¹⁰⁶ Come evidenziato in G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p.72: «cfr. Gn 35, 18 “egrediente autem anima prae dolore”».

¹⁰⁷ Cfr. G. CAVALCANTI, *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, VIII, v. 2.

confinata in una posizione immediatamente precedente, atta a indicarne l'omaggio, ma soprattutto il distacco e il superamento.

2.3 L'inizio del canto d'amore nella forma della *loda*

Nel paragrafo in prosa successivo alla terna cavalcantiana (cap. 10) Dante riprende il problema della momentanea crisi poetica da lui avuta e al contempo presenta l'intenzione di voler attuare un imminente reindirizzamento della sua poesia:

Poi che dissi questi tre sonetti nelli quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato credendomi tacere e non dire più, però che mi pareva di me assai aver manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a llei, a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata.

Il richiamo nell'esordio ai precedenti tre sonetti dell'enclave cavalcantiano è significativo: manifesta l'esigenza del poeta di allontanarsi da tale esperienza, di segnare il superamento. La presa di distanza da tale modello infatti è talmente netta da far prendere in considerazione a Dante persino l'ipotesi di «tacere e non dire più», cioè di far tacere il canto piuttosto che perseverare nel suo utilizzo. Come rileva Roberto Rea, infatti: «[...] appare chiaro che ad approdare al silenzio è la stessa esperienza lirica cavalcantiana, che Dante ha riprodotto e protratto fino all'esaurimento, mettendone a nudo i limiti intrinseci»¹⁰⁸: il modulo autoreferenziale del compianto della propria condizione di dolore si è ormai rivelato in tutta la sua vuota aridità. Ma tale constatazione non si limita ad essere una dura e critica condanna. Come ritenuto da John Took:

L'annuncio di Dante [...] che, avendo parlato abbastanza di sé stesso, intende ora rivolgersi a qualcosa di senz'altro più nobile, appare perentoria; ma si tratta di una perentorietà mirante a uno scopo, concepita per marcare la differenza, per segnalare l'eclissi del vecchio da parte del nuovo¹⁰⁹.

Non a caso, con il proposito dell'assunzione di una «materia nova e più nobile che la passata», il poeta accenna l'imminente apertura del nuovo capitolo della poesia amorosa dantesca, garanzia non più di sofferenza, ma di beatitudine.

¹⁰⁸ R. REA, *La Vita Nuova e le rime. Unus philosophus alter poeta. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in *Dante, fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentesimo della morte (2021)*, tomo II, (a cura di) E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2016, p. 357.

¹⁰⁹ JOHN TOOK, *Dante. Amore essere, intelletto*, Donzelli editore, Roma, 2021, p. 182.

Ma la vera e propria dichiarazione delle caratteristiche dell'incombente svolta è contenuta nelle successive righe in prosa, che narrano la conversazione di Dante con un gruppo di donne gentili, in particolare con una di esse, che gli pone una serie di quesiti:

«A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». [...] Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine che era fine di tutti li miei desideri, ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno».

La donna gentile che gli chiede quale sia il vero fine del suo amore per Beatrice, data l'incapacità del poeta di sostenere la presenza dell'amata, offre a Dante l'occasione di ribadire la presa di coscienza del cambiamento del suo amore: in tal modo egli esplicita che il suo fine, la sua «mercede», non è più il saluto, un tempo fonte immensa di beatitudine e unico scopo della sua passione, ma qualcosa che non può venir meno. È allusa così una concezione dell'amore che, rifiutando ogni fine esteriore, ogni ricompensa materiale – persino se sublimata, sotto forma di saluto – si rivela connessa non più all'avere, ma al divenire: la vera beatitudine amorosa, la «mercede», risiede nel sentimento d'amore stesso che, disinteressato, ha solo se stesso come fine e premio. È un amore che, seppur nutrito verso una donna mortale, è plasmato sul modello dell'amore mistico per Dio, così come è definito dalla teologia medievale. La risposta al desiderio amoroso, detta alternativamente dai poeti dell'amor cortese o guiderdone o mercede, la corresponsione esito di quel principio – che, come si vedrà in seguito, sarà condannato ancora più aspramente dal poeta stesso nell'Inferno in quanto fonte di dannazione – per cui «amor ch'a nullo amato amar perdona», incompatibile e inammissibile per la dottrina cristiana dell'epoca, viene così definitivamente sublimato da Dante. Egli, eliminando la «mercede», riesce risolutivamente a soddisfare la necessità, scottante nel dibattito poetico dell'epoca, di conciliare l'amore per la donna, che è comunque sempre passione sensuale, con l'amore che la dottrina cristiana prescriveva come il sentimento d'amore per eccellenza unico e vero: quello per Dio.

Il nuovo corso poetico e la relativa concezione amorosa, solo abbozzati nelle righe in prosa appena analizzate, vengono esplicitati più chiaramente nelle battute seguenti del discorso, per la successiva richiesta di chiarimento avanzata dalla donna gentile:

E poi che alquanto ebbero parlato tra lloro, mi disse anche questa donna, che m'avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine». E io rispondendo lei dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia».

Il valore di riferimento non è più l'amore come forma di appagamento di un desiderio, trasposto in poesia attraverso i vecchi moduli dell'amor cortese o mediante l'amore doloroso cavalcantiano, bensì la poesia stessa che loda la donna come attività gratuita e assoluta. Con questo assunto contemporaneamente, seppur in maniera implicita, Dante attua un processo di innalzamento e di sublimazione non solo dell'amore, ma anche della materia poetica verso la quale si vuole volgere: dicendo che il fine dell'Amore gratuito coincide con le parole che lo esprimono, ovvero con la poesia, di essa sta affermando la compiutezza, l'autosufficienza e l'autoreferenzialità. Si tratta di una dichiarazione che si avvale di rilevanti riferimenti, ricorda infatti Luca Carlo Rossi che: «la poesia è premio a se stessa, mezzo e insieme fine, sulla scorta della cultura classica (Cicerone nel *De amicitia* [...]), della *caritas* cristiana e dell'autorità patristica (Agostino)»¹¹⁰. L'appagamento non consiste più in una ricompensa, ma solo nel lodare la miracolosa esistenza di Beatrice attraverso la scrittura poetica. Nel momento in cui la «nuova matera» è esplicitata, però si riaffaccia ancora una volta lo spettro della passata:

Allora mi rispuose questa che mi parlava: «Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'ài dette in notificando la tua conditione avresti tu operate con altro intendimento». Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da lloro e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?».

L'affermazione appena fatta di voler riporre la beatitudine nella lode è infatti in aperta contraddizione con il comportamento effettivo del poeta, che invece di glorificare Beatrice, nella sua poesia più recente ha insistito solo sulla sua «conditione», ovvero sul suo personale stato di prostrazione psicofisica: è ancora la donna gentile a cui aveva annunciato la sua svolta a porgli questa obiezione, che lo riporta ad un amaro esame di realtà. Profondamente colpito dall'osservazione, Dante infatti si allontana, vergognandosi, e pone a se stesso una domanda retorica di autoriprovazione, con la quale si chiede perché finora abbia fatto ricorso ad «altro parlare», ossia ad uno stile del tutto opposto.

¹¹⁰ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., pp. 75-76.

È significativo rilevare come Dante nella narrazione insista verbalmente nel configurare la fase poetica precedente come un ostinarsi sulla propria «conditione», sul proprio stato, insomma, come un «parlare» di sé (riprendendo il precedente «che mi pareva di me assai aver manifestato»), nonché particolarmente singolare è il suo dirsi «vergognoso» dinnanzi a ciò. La rilevanza di tali dati è stata messa in luce da Fenzi, il quale ritiene che tra queste righe del passo in prosa, oltre che l'esplicita presa di distanza, da parte dell'autore, dal proprio passato cavalcantiano rappresentato dai sonetti del gabbo, vi si legga implicitamente anche «la condanna della ripetitiva sterilità del modello cavalcantiano»¹¹¹ stesso. Un punto indelebile, o meglio, un congedo definitivo dalla poesia, sterilmente fondata sulla corrispondenza biunivoca tra amore e dolore, del suo primo amico. Sancita così ulteriormente l'insufficienza di tale modello, Dante segna la svolta determinante della sua poesia giungendo alla prima delle rime della lode: la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore*.

Donne ch'avete intellecto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando 'l suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente,
ch'io divenisse per temenza vile;
ma tracterò del suo stato gentile
a respecto di lei leggieramente,
donne e donzelle amorose, con voi,
ché non è cosa da parlarne altrui.

Angelo clama in Divino Intellecto
e dice: «Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'acto che procede
d'un'anima che 'nfin qua sù risplende».
Lo cielo, che non àve altro difecto
che d'aver lei, al suo Segnor la chiede,
e ciascun sancto ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
«Dilecti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto Mi piace
là ov'è alcun che perder lei s'attende,
e che dirà nello 'Nferno: O mal nati,
io vidi la speranza de' beati».

Madonna è disiata in sommo cielo:

¹¹¹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 20.

or vo' di sua virtù farvi sapere.
 Dico, qual vuol gentil donna parere
 vada con lei, che quando va per via
 gitta nei cor' villan' d'amore un gelo,
 per che onne lor pensero agghiaccia e pere;
 e qual soffrisse di starl' a vedere
 diverria nobil cosa, o si morria.
 E quando trova alcun che degno sia
 di veder lei, quei prova sua vertute,
 ché li avèn ciò, che li dona salute,
 e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia.
 Ancor l'à Dio per maggior grazia dato
 che non po' mal finir chi l'à parlato.

Dice di lei Amor: «Cosa mortale
 come esser può sì adorna e sì pura?»
 Poi la riguarda, e fra sé stesso giura
 che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.
 Color di perle à quasi, in forma quale
 convene a donna aver, non for misura:
 ella è quanto de ben pò far Natura;
 per exemplo di lei bieltà si prova.
 Degli occhi suoi, come ch'ella li mova,
 escono spirti d'amore inflammati,
 che fèron li occhi a qual che allor la guati,
 e passan sì che 'l cor ciascun ritrova.
 Voi le vedete Amor pinto nel viso,
 là ove non pote alcun mirarla fiso.

Canzone, io so che tu girai parlando
 a donne assai, quand'io t'avrò avanzata.
 Or t'ammonisco, poi ch'io t'ò allevata
 per figliuola d'Amor giovane e piana,
 che là ove giugni tu diche pregando:
 «Insegnatemi gir, ch'io son mandata
 a quella di cui laude so' adornata».
 E se non vòli andar sì come vana,
 non restare ove sia gente villana:
 ingegnati, se puoi, d'esser palese
 solo con donne o con omo cortese,
 che ti merrano là per via tostana.
 Tu troverai Amor con esso lei;
 raccomandami a llui come tu dèi.

Nella prima stanza Dante si rivolge alle donne che hanno intelletto d'amore dichiarando loro la sua intenzione di scrivere versi di lode per la sua donna con il fine di «isfogar la mente» (v. 4), ovvero il contenuto memoriale. Il riferimento alla memoria, assieme all'intelletto e alla volontà, in quanto corrispondenti alle tre facoltà dell'anima, secondo Agostino, traccia della Trinità¹¹², preannuncia già la natura divina dell'amore che il poeta si accinge a lodare. Infatti nei versi appena seguenti (vv. 5- 8) il poeta si dichiara

¹¹² Il dato è stato ricavato da D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., pp. 83-84.

pervaso da una dolcezza d'amore tale da metterlo in grado, se solo il coraggio non gli venisse meno, di far innamorare tutti di lei attraverso la sua poesia. La poesia è resa così il prodotto, l'esito, di quella pienezza sentimentale che l'amore per la donna conferisce al poeta: potendo però trasmettere anche nella «gente» il sentimento amoroso provato, il canto poetico non si limita a rappresentare il sintomo, l'effetto di amore, ma diventa esso stesso fonte di amore, evolvendo ad un livello spirituale ancora più alto. Amore e poesia tendono così ad identificarsi, a diventare indistinguibili. Tuttavia Dante, rimanendo fedele al tradizionale topos di modestia, dichiara di non volersi esprimere così «altamente» (v. 9), con una modalità così elevata, così sublime da diventare vile per il timore di non riuscire a spiegarsi in maniera conveniente, preferendo approcciarsi al tema più «leggieramente» (v. 12). Contrariamente a quanto si possa supporre, però, lo sfoggio di umiltà e la dichiarazione di inadeguatezza del poeta sono espedienti atti a incrementare ulteriormente la lode della gentilissima e a rendere ancora più evidente l'eccellenza e la nobiltà della nova «matera». Con movimento perfettamente circolare, i versi finali della stanza riprendono quelli iniziali, e con essi l'appello al pubblico a cui intende rivolgersi, accuratamente selezionato in relazione alla nuova modalità poetica: le donne e donzelle amoroze, uniche possibili intenditrici d'amore.

Da questo pacato esordio discorsivo la seconda stanza si distacca vertiginosamente, sia dal punto di vista lirico che narrativo. In essa infatti, poiché vi si svolge un dialogo indiretto tra un Angelo e Dio, la lode assume un tono eccelso, dispiegandosi in tutta la sua potenza. Senza rivolgersi direttamente a Dio, ma per mezzo del suo pensiero che si riflette immediatamente nell'intelligenza divina (il «Divino Intellecto», v. 15), l'Angelo reclama la presenza sulla Terra di un miracolo incarnato, proveniente da un'«anima che 'nfin qua su risplende» (v. 18): è la gentilissima, che risplendendo fino al cielo, inizia ad essere presentata nella sua dimensione di amore divino. Nel cielo, manchevole solo per la sua assenza, non è solo l'Angelo a clamarla, ma anche ciascun santo «ne grida merzede» (v. 21), ovvero invoca grazia di averla. Soltanto la Pietà, ipostasi della carità divina, sta dalla parte dei mortali: difendendo la loro causa, infatti, Dio chiede alle entità che lo hanno appellato di sopportare pazientemente, per il tempo da lui voluto, la sua assenza, in quanto ella deve restare lì dove si trova colui che «perder lei s'attende» (v. 26), e che potrà dire nell'Inferno: «O mal nati, io vidi la speranza

de' beati» (vv. 27-28)¹¹³. Con questi ultimi tre versi della stanza (vv. 26-28), Beatrice viene configurata come un'entità talmente miracolosa da essere in grado di nobilitare spiritualmente chiunque ne faccia esperienza, lasciando un segno indelebile persino in chi sarà destinato all'eterna dannazione.

Nella terza stanza, dopo un primo verso riassuntivo del desiderio, espresso nella stanza appena analizzata, che le creature celesti nutrono nei confronti della gentilissima, Dante passa alla trattazione della sua «virtù» (v. 30), ovvero dei suoi effetti mirabili. Invitando le sue interlocutrici, le donne che hanno intelletto d'amore, qualora volessero apparire a loro volta spiritualmente nobili d'animo, ad accompagnarsi a lei, presenta Beatrice che va per via, che incede in maniera quasi distaccata dalla vita terrena. In questo suo avanzare celestiale ella infonde nei cuori definiti villani, ignobili, attraverso Amore, un «gelo» (v. 33), ovvero una sorta di effetto paralizzante, mediante il quale ogni loro basso pensiero si raffredda fino alla morte, e chi avesse in sé la forza di sostenere il miracolo della sua apparizione o «diverria nobil cosa» (v. 36), diventerebbe nobile a sua volta, altrimenti ne morirebbe. Insomma, per la sua natura di prodigio divino riuscirebbe, con il solo suo apparire, a produrre degli effetti salvifici talmente forti da condurre alla redenzione persino i cuori meno nobili. Nel caso invece in cui Beatrice incontrasse «alcun che degno sia di veder lei» (vv. 37-38), ossia qualcuno dall'animo gentile, costui sarebbe investito da tutti gli effetti beatificanti della sua virtù, infatti ella gli donerebbe la salvezza eterna («salute», v. 39) e, per effetto della *caritas*, lo renderebbe così benevolo («sì l'umilia», v. 40) da lasciarsi andare al perdono, dimenticando ogni offesa subita. Un climax ascendente porta a termine l'enumerazione dei poteri miracolosi della donna e conclude la stanza: Dio le ha concesso per grazia aggiuntiva anche la capacità di risparmiare dalla dannazione («mal finir», v. 42) chi le ha rivolto la parola.

Terminata l'esposizione di quei tratti spirituali che connotano la donna come una creatura divina, con la quarta stanza il poeta riporta il tutto ad una dimensione terrena e si volge a descrivere il suo aspetto esteriore, ma senza scadere in rappresentazioni sensuali che farebbero venir meno quell'atmosfera di miracolo sacro a cui la gentilissima era e

¹¹³ Come ricordato da Donato Pirovano in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 162: «Le parole di Dio [...] sono state variamente interpretate e in passato non pochi commentatori vi hanno letto allusioni alla composizione dell'*Inferno* [...]. È rimasto il dubbio se interpretare "alcun" riferito a Dante o genericamente a un'anima dannata».

rimane legata. Non a caso, per scongiurare il rischio di riprendere i panni ‘cortesi’ del poeta cantore di una passione carnale, Dante affida inizialmente la descrizione della bellezza fisica della donna all’autorevole figura di Amore: egli, tra sé e sé, domandandosi come una creatura mortale possa essere « sì adorna e sì pura» (v. 44), cioè così piena di bellezza e perfetta, arriva alla perentoria conclusione che ciò sia dovuto all’intenzione di Dio di fare di lei una «cosa nova» (v. 46), una meraviglia fuori dal comune. A questa immagine estetica di perfezione aggiunge solo pochi dati fisici: il «color di perle» (v. 47), indicante il candore perlaceo che fa pensare alla luce divina¹¹⁴, proporzionale («non for misura», v. 48) a quanto si conviene, secondo canoni estetici fondati sull’equilibrio, e il potenziale folgorante «degli occhi suoi» (v. 51), dai quali, sempre sulle note del motivo caro a Cavalcanti, fuoriescono spiriti ardenti d’amore, che penetrano nel cuore.

Il congedo, che conclude la canzone, è costruito su un’apostrofe attraverso la quale il poeta raccomanda la canzone stessa, che ha allevato come «figliuola d’Amor» (v. 60), di evitare di fermarsi con la «gente villana» (v. 65). La incoraggia quindi a trovare la strada per raggiungere i suoi veri destinatari, rivelandosi solo ad essi: le donne dotate di intelletto d’amore o anche qualche «omo cortese» (v. 67), che le indicheranno come raggiungere la sua meta finale, la stessa Beatrice.

Data attraverso questa canzone di lode forma poetica alla *materia nuova e più nobile*, Dante prosegue sulla via della lode anche nei successivi capitoli, fino al quindicesimo. Qui, il dialogo con il primo amico ritorna ad affacciarsi, non più in maniera sottintesa, ma in modo dichiaratamente esplicito. Si tratta infatti dell’episodio che, ricorda Roberto Rea: «È stato individuato come il momento più disinibito della strategia dantesca della ridefinizione dei rapporti con la poesia del “primo amico”». ¹¹⁵ Ciò si evince soprattutto nella parte in prosa del capitolo, che racconta un «*ymaginatione*» avuta dal poeta, la terza, nel libello:

[...] avvenne un die che, sedendo io pensoso in alcuna parte, e io mi senti’ cominciare un terremoto nel cuore, così come se io fossi stato presente a questa donna. Allora dico che mi giunse una ymaginatione d’Amore [...] io vidi venire verso me una gentil donna, la quale era di famosa bieltade e fue già molto donna di questo mio primo amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo

¹¹⁴ Come ricordato da Donato Pirovano in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 165: «[...] forse, nella scelta del veicolo metaforico, la perla è stata preferita perché è tenero prodotto del cielo, come suggerisce il *magister* Brunetto Latini in *Tresor*, I 133 1-3».

¹¹⁵ R. REA, *La Vita Nuova e le Rime. Unus philosophus alter poeta. Un’ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in op. cit., p. 358.

che per la sua bieltate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera, e così era chiamata.
E appresso lei guardando vidi venire la mirabile Beatrice.

Colto da uno stato allucinatorio, annunciato dall'abituale sintomo della tachicardia, espressa attraverso la metafora del «terremoto nel cuore», Dante ha una nuova visione: vede prima Amore e poi proprio la donna del suo primo amico, dapprima definita «gentile» e di «famosa bieltade», e solo dopo connotata attraverso il nome di Giovanna. Dante specifica che oltre a questo nome le era stato assegnato anche quello di Primavera, secondo l'opinione comune, che poi si rivelerà inesatta, a causa della sua bellezza – sempre in ossequio alla tradizione medievale per cui «nomina sunt consequentia rerum». Il richiamo diretto a Guido si fa scopertamente esibito, difatti «piacente primavera», è la metafora – qui erroneamente interpretata come *senhal* di Giovanna – che, come emerso nel primo capitolo, in *Fresca rosa novella* Cavalcanti usò per riferirsi all'amata. A questa Giovanna-Primavera fa seguito Beatrice, connotata con un epiteto – ovvero «*mirabile*», straordinaria, meravigliosa – che fa già trasparire tra le due donne la superiorità beatriciana e che rende già presagibile il conseguente superamento poetico dantesco, di qui a poco dichiarato. È noto infatti, come ricorda Donato Pirovano che «[...] nella poesia duecentesca [...] la comparazione tra le rispettive rappresentazioni della donna significa anche la sfida tra due maniere poetiche»¹¹⁶. La dichiarazione di subordinazione di Giovanna a Beatrice e il confinamento di Guido al mero ruolo di precursore è reso esplicito nelle righe seguenti:

Queste donne andaro presso di me così, l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponente del nome a chiamarla così Primavera, cioè Prima-verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la ymaginatione del suo fedele. E se anche vòli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire Primavera, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce dicendo: Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini».

Ad Amore viene affidata la rivelazione del vero significato del nome della donna amata dal suo primo amico: ad ella è stato attribuito l'appellativo di Primavera non per la sua bellezza – come si riteneva secondo l'opinione comune –, ma «solo per questa venuta d'oggi», ovvero, riferendosi con il dimostrativo questa alla gentilissima, solamente poiché era destinata ad anticipare la venuta di Beatrice. Infatti, Primavera, seguendo la consueta tendenza etimologica medievale funzionale alla spiegazione delle cose, significa

¹¹⁶ Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 203.

«Prima-verrà». Allo stesso significato rimanda anche il suo nome reale, Giovanna, che richiama proprio quello di colui il quale «precedette la verace luce», ossia Giovanni Battista, l'annunciatore dell'avvento di Gesù. Attraverso questa doppia *interpretatio nominis* – etimologica da un lato, tratta dall'esegesi scritturale dall'altro – Dante, oltre a svelare l'evidente equazione analogica per cui Giovanna precede Beatrice così come Giovanni ha preceduto Cristo, lascia intravedere in controluce un altro passaggio di equivalenza, implicito, ma inevitabilmente automatico: in questi stessi rapporti di subordinazione sta anche il suo primo amico nei suoi confronti. In altre parole, citando Fenzi: «Questo semplice schema già permette di dire che qui Dante fa passare il testimone dalle mani di Giovanna a quelle di Beatrice, e vuole dunque significare che la poesia di Cavalcanti cede il passo alla sua»¹¹⁷. Un ulteriore equiparazione chiude la rivelazione di Amore e completa la visione comparativa delineata:

E anche mi parve che [Amore] mi dicesse dopo queste parole: «E chi volesse sottilmente considerare quella Beatrice chiamerebbe Amore per molte simiglianze che à meco».

L'ardita equivalenza, secondo cui Beatrice corrisponderebbe a Cristo, viene svelata: essa è basata sulle «molte simiglianze» che la donna ha con Amore, tanto che ella potrebbe essere propriamente chiamata Amore. Non a caso, lo stesso Giovanni evangelista nella sua prima lettera aveva istituito il nesso tra Dio e Amore con questo enunciato: «Deus caritas est» (*Giov, I 4 8*)¹¹⁸. Questo riferimento evangelico, a cui implicitamente rimandano le parole di Amore, dimostra come Dante abbia voluto con queste righe far svelare ad Amore stesso la vera natura di Beatrice: ella è amore *caritas*, perché in lei risiede la carità creata da Dio. La stessa promozione attribuita a Beatrice, e la conseguente subordinazione di Giovanna, è legata proprio a questa concezione di amore-*caritas* che la gentilissima incarna: un amore spirituale che supera in tutto l'amore cavalcantiano in quanto dolorosa passione dell'anima sensitiva, simboleggiato da Giovanna-Primavera. L'assioma si estende anche alla poesia del primo amico: pur avendo reso possibile l'affermazione della vera poesia, quella della lode, ora il modello cavalcantiano ha esaurito la sua funzione. Per questo è Beatrice che viene fatta trionfare, e assieme a lei e il vero amore, anche la materia poetica della lode.

¹¹⁷ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 24.

¹¹⁸ Il riferimento evangelico è stato tratto da *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 204.

2.4 La morte di Beatrice e il traviamiento

«Dalla morte la *Vita Nuova* è insistentemente percorsa, quasi intessuta»¹¹⁹, scrive Roberto Antonelli, nel suo saggio sulla morte di Beatrice. Assieme all'amore, l'altro tema dominante nella *Vita Nova* è infatti la morte. Con più precisione si può dire che all'interno del libello il tema dell'amore e quello della morte, essendo legati allo stesso oggetto, ovvero Beatrice, come due fili di una stessa matassa, si compenetrino vicendevolmente, diventando un tutt'uno. Infatti, la morte fa la sua comparsa, seppur in maniera adombrata, sin dalle prime pagine del libello in relazione all'amata, come visto nel paragrafo 2.1 con l'episodio della «maravigliosa visione» avuta da Dante in sogno, in cui viene anticipata la dipartita della gentilissima Beatrice. Ma a predire in maniera esplicita la sua morte è una visione profetica che Dante ha durante un delirio febbrile, collocato al centro della *Vita Nova* (cap. 14):

Appresso ciò per pochi di avvenne che in alcuna parte della mia persona mi giunse una dolorosa infermitade [...]. Io dico che nel nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensiero, lo quale era della mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, e io ritornai pensando alla mia deboletta vita; e veggendo come leggiero era lo suo durare ancora che sana fosse, cominciai a piangere fra me medesimo: «Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia».

Il fatto che tale visione sopraggiunga nel nono giorno di malattia del poeta è un segno non casuale, indicativo del suo carattere predittivo, del febbrile senso dell'inevitabilità del tutto. Il numero nove infatti era stato un contrassegno distintivo anche della prima citata «maravigliosa visione» anticipatrice della morte della gentilissima, avvenuta «la prima ora delle nove ultime ore della nocte»¹²⁰. La constatazione da parte del poeta della sua «deboletta vita», dello stato di infermità che lo affligge e della conseguente vacuità della vita mortale lo conduce alla drammatica conclusione dell'inevitabilità della morte di Beatrice. «Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia»: è questo pensiero di morte, talmente ovvio

¹¹⁹ ROBERTO ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea (1290-1990)*, Atti del Convegno internazionale (Napoli 10-14 dicembre 1990), Cadmo, Firenze, 1994, p. 51.

¹²⁰ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., pp. 15-16.

da apparire banale ad innescare la visione, gettando il poeta in uno stato di farneticazione. Subito dopo infatti gli giunge:

[...] uno sì forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare come farnetica persona e a ymaginare in questo modo [...].

Nelle righe in prosa che seguono Dante riporta il contenuto di ciò che, immerso in questo «sì forte smarrimento» vede: volti di donne scapigliate gli si rivolgono dicendo «Tu pur morrai» e altri orribili visi che gli riferiscono di essere morto, al che ancora gli appaiono di nuovo le donne scapigliate, che vanno per via tristi e piangenti. A ciò si aggiungono spaventosi fenomeni coinvolgenti la dimensione naturale: il sole si oscura, rendendo visibili le stelle, le quali assumono un colore tale da sembrare in lacrime, uccelli morti cadono dal cielo e fortissimi terremoti sconvolgono l'ambiente. Gli appare poi un amico a rivelargli la ragione di quanto sta accadendo:

Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo.

Alla notizia, il poeta, sconvolto dal pianto all'interno della visione, finisce per commuoversi anche nella realtà dello «smarrimento» che sta avendo. Arriva poi a vedere nel cielo una moltitudine di angeli che, ritornando in alto dietro una ad una nuvola bianchissima, cantano in gloria l'Osanna in Excelsis. Il suo cuore di uomo malato gli dice che la sua donna è morta e così la fantasia febbrile svia a tal punto dalla realtà da mostrargli il corpo giacente di Beatrice, e con esso alcune donne che con un velo bianco le coprono il volto, dal quale traspare così tanta umiltà che sembra dire «Io sono a vedere lo principio de la pace». Dante a questo punto invoca la morte affinché porti via anche lui con l'amata, di cui pronuncia ad alta voce il nome. L'atmosfera del sogno febbrile è densa di riferimenti alla dimensione sacrale: la sofferenza di Dante che precede la visione è simile a quella da cui venivano colti i santi, per di più nel sogno stesso i segni apocalittici premonitori della dipartita della gentilissima corrispondono a quelli della morte di Cristo, e, sempre in consonanza con Cristo, specificatamente con la sua nascita, è l'ascesa con il corteo di angeli dell'anima di Beatrice al cielo, in forma di nuvola bianca. Tutto insomma, preannuncia l'imminente e definitiva trasfigurazione di Beatrice terrena in Beatrice celeste.

Si può dire in tal modo che nella *Vita Nova* Beatrice muoia due volte, prima, in questa visione, nello spazio illusorio di quello che il poeta chiama «smarrimento», e poi

realmente. L'evento reale tuttavia, a causa della sua straordinarietà che rende le capacità espressive di Dante impari all'elevatezza del compito, viene solo brevemente alluso dal poeta in poche righe di prosa:

Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium. Io era nel proponimento ancora di questa canzone, e compiuta n'avea questa soprascripta stantia, quando lo Signore della iustitia chiamò questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella Regina benedicta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata.

La rottura della forma tradizionale degli esordi paragrafali, con l'irruzione dell'insigne citazione in latino del primo versetto delle Lamentazioni di Geremia riafferma il carattere sacro, già anticipato nella visione, della dipartita della gentilissima. Infatti la citazione, mediante la quale Dante associa alla desolazione geremiana di Gerusalemme la desolazione della città fiorentina, privata della gentilissima, veniva impiegata liturgicamente nell'ufficio delle tenebre del giovedì santo, in commemorazione dell'ultima cena degli apostoli¹²¹. Ed è sempre attraverso una perifrasi di natura sacrale che l'evento vero e proprio della morte della gentilissima, che coglie di sorpresa l'io agens mentre è ancora impegnato con la materia della lode, viene espressa. Dante per l'appunto riferisce solo che Beatrice è stata chiamata da Dio a «gloriare sotto la 'nsegna» di Maria, ovvero a godere della gloria eterna della Madonna. L'evento, pertanto, viene presentato non come una dipartita, ma come una chiamata al cielo, come un'assunzione, dunque come un episodio religioso. Proprio per questa sua pertinenza alla sfera del sacro, del divino esso è inenarrabile, infatti, con le due righe successive, il poeta liquida definitivamente il racconto della vicenda:

E avegna che forse piacerebbe a presente tractare alquanto della sua partita da noi, non è lo mio intendimento di tractarne qui per tre ragioni.

Di questa reticenza Dante fornisce di seguito le tre ragioni: innanzitutto – prima ragione – dichiara che l'evento non è incluso nel «presente proposito», alludendo con questa espressione o ad una voluta esclusione del doloroso fatto da quel «libro della memoria» presentato nell'esordio oppure ad una involontaria ma impossibile registrazione memoriale legata alla sua natura mistica; secondariamente – seconda ragione – ritiene che la sua lingua non sarebbe sufficientemente degna ad esprimere la

¹²¹ Il riferimento è stato ricavato da *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 227.

mistica soprannaturalità di quanto accaduto; infine con la terza e più enigmatica ragione, che si ritiene un'allusione alla seconda lettera ai Corinzi di Paolo, Dante asserisce di non poter trattare dell'episodio perché ciò lo renderebbe lodatore di sé stesso.¹²²

Eppure, nonostante le ragioni addotte per non trattare dell'evento, l'autore seguita non a caso a occuparsi della morte dell'amata, soprattutto nelle liriche successive. La verità, celata da Dante ma che emerge in controtuce, è che Beatrice per forza di cose sarebbe dovuta morire, non solo nella sua reale vita terrena ineluttabilmente vincolata ai limiti naturali, ma innanzitutto all'interno dell'opera della *Vita Nova*, anch'essa assoggettata ai 'naturali' e *necessari* vincoli della creazione letteraria. «*Di necessitate veramente conveniva* che la gentilissima Beatrice morisse e chiarisse con ciò cos'era veramente l'amore e la poesia di Dante»¹²³ scrive Antonelli, citando proprio l'enunciato deontico, apparentemente ovvio e scontato («*Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia*») che Dante aveva detto a sé stesso prima della sua quasi profetica visione febbrile.

Solo mediante l'espedito narrativo della morte-assunzione della gentilissima, il poeta ha infatti potuto soddisfare due necessari e 'naturali' vincoli da lui previsti nella creazione sua opera: far acquisire più completo senso alla sua concezione spirituale dell'amore, affrontando la fondamentale tematica della morte nell'amore e innescare un nuovo, superiore passaggio nella sua poesia dalla loda all'elegia. Con il trapasso dalla terra in cielo di Beatrice nella sua mistica ed estatica natura di episodio sacro Dante spoglia il tema della morte dal rivestimento terreno e in certo qual modo egoistico assegnatole dalla poesia cavalcantiana, secondo cui il poeta era l'unico ed esclusivo

¹²² In merito a questa terza ed enigmatica ragione le opinioni sono molteplici, ma quella più affermata è appunto che si tratti di un riferimento a Paolo, infatti, come spiegato esemplarmente da Donato Pirovano in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., pp. 228-229: «Lo schermirsi di Dante dal narrare un evento che risulterebbe a suo vanto [...] ricalca alcune espressioni del brano paolino, in cui l'apostolo si decide, dopo 14 anni dall'evento, di riferire il suo *raptus* al terzo cielo [...]. Dice dunque l'apostolo, II *Cor.*, 12-19: «Bisogna vantarsi? Ma ciò non conviene! [...] Di lui io mi vanterò! Di me stesso invece non mi vanterò fuorché delle mie debolezze. Certo, se volessi vantarmi, non sarei insensato, perché direi solo la verità, ma evito di farlo, perché nessuno mi giudichi di più di quello che vede o sente da me [...]». Dall'accostamento dei due testi si deduce che la reticenza di Dante è in realtà un modo per comunicare al lettore che, al momento della morte di Beatrice, egli, come Paolo, ha avuto una visione, di cui non parla per non gloriarsi del privilegio avuto in quella circostanza. Essa infatti, come detto, può trapelare solo indirettamente, come una superiore rivelazione».

¹²³ R. ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea (1290-1990)*, cit, p. 51.

protagonista della morte, o meglio il solo a correre il rischio di perire. È una straordinaria innovazione poetica, che riscontra ancora una volta Antonelli, scrivendo:

Il poeta cortese, fino al pur interiorizzato, «in senso assoluto», Cavalcanti, fino allo stesso Dante prima della *Vita Nuova*, minacciava di morire sempre [...] e non moriva, non poteva morire mai. Quando Dante scopre il gioco e cioè l'inesistenza della donna al di fuori dell'io narcisistico del poeta, la lirica (maschile) moderna è nata [...] ¹²⁴.

Con l'«occasione» della morte Dante risolve definitivamente e ulteriormente, ancor più che con la svolta della loda, il conflitto apertosi con la concezione dell'amore cortese, ma più in generale precedente, che vedeva l'amore come appetito dell'anima sensitiva.

La fine della vita terrena di Beatrice soddisfa anche la seconda esigenza del poeta, quella di innalzare la sua poesia dalla loda all'elegia. La nuova materia delle rime del dolore, della *tristitia*, non poteva che essere innescata dalla scomparsa fisica della gentilissima, così come la svolta della poesia della loda era stata inaugurata dalla negazione del saluto. La perdita totale di ogni referente oggettuale conduce così l'amore per la donna e la poesia di cui è espressione, ad uno stadio spirituale più elevato.

Il primo componimento poetico dello stile elegiaco che realizza questa nuova materia delle rime della *tristitia* è la canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core*:

Gli occhi dolenti per pietà del core
àno di lagrimar sofferta pena
sì che per vinti son rimasi omai.
Ora, s'ì' voglio sfogar lo dolore,
che a poco a poco alla morte mi mena,
convenemi parlar traendo guai.
E perché mi ricorda ch'io parlai
della mia donna, mentre che vivea,
donne gentili, volontier con voi,
non voi' parlare altrui,
se non a cor gentil che in donna sia.
E dicerò di lei piangendo, poi
che se n'è gita in ciel subitamente,
e à lasciato Amor meco dolente.

Ita n'è Beatrice in alto cielo,
nel reame ove gli angeli àno pace,
e sta co'loro, e voi, donne, à lasciate.
No la ci tolse qualità di gelo
né di calore, come l'altre face,
ma solo fue sua gran benignitate;
ché luce della sua umiltate
passò li cieli con tanta virtute,
che fè maravigliar l'eterno Sire,
sì che dolce disire

¹²⁴ Ivi, p. 53.

lo giunse di chiamar tanta salute;
e fella di qua giuso a-ssé venire,
perché vedea ch'èsta vita noiosa
non era degna di sì gentil cosa.

Partissi della sua bella persona
Piena di gratia l'anima gentile,
ed è sì gloriosa in loco degno!
Chi no la piange, quando ne ragiona,
core à di pietra sì malvagio e vile,
ch'entrar no i puote spirito benigno.
Non è di cor villan sì alto ingegno,
che possa ymaginar di lei alquanto,
e però no li ven di pianger doglia;
ma ven tristitia e voglia
di sospirare e di morir di pianto,
e d'ogne consolar l'anima spoglia
chi vede nel pensiero alcuna volta
quale ella fu, e com'ella n'è tolta.

Dànnomi angoscia li sospiri forte,
quando 'l pensiero nella mente grave
mi reca quella che m'à 'l cor diviso;
e spesse fiate pensando alla morte
venemene un disio tanto soave,
che mi tramuta lo color nel viso.
E quando 'l 'maginar mi ven ben fiso
giungemi tanta pena d'ogni parte,
ch'io mi riscuoto per dolor ch'io sento;
e sì facto divento,
che dalle genti vergogna mi parte.
Poscia, piangendo, sol nel mio lamento
chiamo Beatrice e dico: «Or sè tu morta?».
E mentre ch'io la chiamo, mi conforta.

Pianger di doglia e sospirar d'angoscia
mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,
sì ché nne 'ncrescerebbe a chi m'audisse;
e quale è stata la mia vita, poscia
che la mia donna andò nel secol novo,
lingua no è che dicer lo sapesse.
E però, donne mie, pur ch'io volesse,
non vi saprei io dir ben quel ch'io sono,
sì mi fa travagliar l'acerba vita;
la quale è sì 'nvilita,
che ogn'om par che mi dica: «Io t'abandonò»,
veggendo la mia labbia tramortita.
Ma qual ch'io sia, la mia donna il si vede,
e io ne spero ancor da llei merzede.

Pietosa mia canzone, or va piangendo,
e ritruova le donne e le donzelle
a cui le tue sorelle
erano usate di portar letitia;
e tu, che sè figliuola di Tristitia,
vatten disconsolata a star con elle.

Nella stanza proemiale il poeta presenta i suoi occhi dolenti, che per compassione del cuore hanno sofferto la loro penitenza con le lacrime al punto da rimanere sconfitti: la presentazione di un dolore così inconsolabile, reso con l'espedito del *planctus* rivela già l'appartenenza della nuova materia ai modi dell'elegia, ma la cosa diventa più evidente nei versi successivi (vv. 4-6). Infatti Dante annuncia perentoriamente la sua intenzione di sfogare un dolore così forte da condurlo alla morte passo dopo passo, «traendo guai» (v. 6), ovvero componendo versi lamentevoli, emanando lamenti, in consonanza con il tono elegiaco. Così riconvoca lo stesso pubblico delle donne gentili, a cui si era già rivolto in precedenza «volontier» (v. 9), volentieri, ovvero ancora quando la gentilissima era in vita, con la materia di lode e annunciando l'evento drammatico della sua morte-assunzione, riafferma la sua volontà di dire di lei piangendo.

Con la seconda stanza, che presenta la rivelazione delle ragioni della dipartita di Beatrice, oltre al compianto si ha un riavvicinamento alla materia della lode. Ripresentando quanto già enunciato all'ultimo verso della prima stanza – secondo la modalità tipica della *coblas capfinidas* – Dante annuncia che Beatrice se n'è andata «in alto cielo, / nel reame ove gli angeli àno pace» (vv. 15-16): la sua morte è presentata quindi come un moto di ascensione, estraneamente trascendente rispetto ad una morte naturale. Infatti non è stata sottratta per «qualità di gelo/ né di calore», ovvero dall'eccessiva alterazione di caldo e freddo¹²⁵, ma per la sua «gran benignitate» (v. 20), la sua bontà, che risplende nella sua umiltà. Ribadisce poi ancora il carattere della sua morte: ella «passò li cieli con tanta virtute» (v. 22), è ascisa per volere del Signore eterno, che volle chiamarla dalla terra accanto a sé, poiché la «noiosa» (v. 27), misera, ignobile vita umana non era meritevole di una creatura così nobile. Nel predominante tema del compianto trapela ancora la lode dell'amata: sebbene sotto il segno del lutto, l'eccezionalità della sua dipartita diviene motivo di celebrazione della natura altrettanto straordinariamente miracolosa della defunta. Ella è *agàpe* divino e la sua morte ne è la prova inconfutabile.

¹²⁵ Qui Dante richiama la medicina medievale cara al suo primo amico, ma, negando che la dipartita della sua donna abbia a che fare con cause fisiologiche, se ne distacca e riafferma il suo superamento dell'idea di amore terreno. Infatti, il caldo e il freddo a cui si riferisce, come fa notare Donato Pirovano in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., pp. 238-239: «sono due delle quattro *qualità* fisiologiche (le altre sono *secco* e *umido*), dalla cui combinazione ed equilibrio secondo la medicina medievale dipende la vita umana e il cui squilibrio è causa di morte».

All'insegna della lode continuano i primi versi della terza stanza, che riprendono l'idea dell'allontanamento della sua anima nobile dalla sua «bella persona» (v. 29), dal suo bel corpo di mortale e della sua beatitudine in un luogo degno di lei, ovvero nell'Empireo. Il focus viene poi riportato sul compianto: il resto della terza stanza è dedicato a chi rimane e a come affronta il suo lutto, distinguendo tra chi non la piange, che ha un cuore di pietra così malvagio e vile da non poter accogliere alcun sentimento benevolo e chi invece è in grado di concepire di che qualità lei fu e il modo in cui ella è venuta a mancare, la cui «anima spoglia» (v. 40) di ogni consolazione prova solo afflizione, desiderio di sospirare e di morire di pianto. Il dolore di chi la compiangere offre a Dante l'opportunità di indirizzare il discorso su di sé, spostando l'attenzione sulla sua condizione di afflizione. Infatti, similmente a «chi vede nel pensiero [...] quale ella fue», anche l'io agens si ritrova, per la presenza opprimente del «pensero» (v. 44), del ricordo dell'amata, fortemente affannato dai sospiri e confortato da un desiderio di morte tanto soave da trasformare il colorito del suo volto. La condizione di prostrazione dell'io poetico peggiora quando la raffigurazione dell'amata si fa «ben fiso» (v. 49), ovvero molto forte, tant'è che si sente assalire da una sofferenza così acuta che per vergogna finisce per allontanarsi dalle genti. Solo nel suo lamento, nella solitudine del suo dolore finisce per rivolgersi alla gentilissima Beatrice e invocandola, le chiede conferma del suo trapasso. Ma il solo invocarla è sufficiente a provocare effetti benefici sullo stato del poeta, che si sente acquietato.

L'ultima stanza, oltre a concludere il componimento, porta a termine anche la rappresentazione della condizione del poeta. Il doloroso pianto e i sospiri angosciosi gli distruggono il cuore nella sua solitudine, tant'è che chi ascolta proverebbe rincrescimento per la sua condizione. Dopo che Beatrice è passata ad altra vita, al «secol novo» (v. 61), la sofferenza nella vita del poeta è tale da risultare inesprimibile. «L'acerba vita» (v. 65), l'aspra condizione che lo tormenta, lo getta in uno stato quasi di afasia: rivolgendosi alle donne gentili, da lui assunte come destinatarie predilette, confessa loro che «non vi saprei io dir ben quel ch'io sono» (v. 64). La sua esistenza è così «invilita» (v. 66), ovvero ha così perso pregio, da essere giunta in prossimità della sua fine e infatti la parvenza cadaverica del poeta, così evidente segno anticipatore della sua condizione di deperimento, porta ogni uomo ad abbandonarlo alla sua desolazione. Ma, pur essendo

lasciato a sé stesso da tutti, egli sa che la sua donna vede «qual ch'io sia», sa che ella veglia su di lui e perciò può contare sull'operare della sua grazia.

Questo ma avversativo (v. 69) converte la condizione di angosciante desolazione presentata nel resto della stanza in speranza, rovesciando la situazione: sebbene interiormente afflitto e oppresso dal dolore, Dante può continuare a sperare nella costante azione di grazia, di «merzede» (v. 70), della gentilissima, che ora, giunta nell'alto dei cieli, lo contempla dall'alto. In queste ultime due stanze, come fa notare Donato Pirovano è evidente che «il modello di riferimento è cavalcantiano»¹²⁶: l'immagine del cuore diviso, spezzato che Dante attribuisce a Beatrice al v. 45 «quella che m'è 'l cor diviso» è la stessa della canzone cavalcantiana *Io non pensava che lo cor giammai* «c'ha passato 'l tuo core e 'l mio diviso» (v. 39)¹²⁷ e richiama al contempo anche i vv. 13-14 del sonetto *Perché non fuoro a me gli occhi dispeniti* «guardi costui e vederà 'l suo core / ch'è morto 'l porta 'n man, tagliato in croce»¹²⁸. Nella quinta stanza, poi, le spie lessicali di sapore cavalcantiano si infittiscono ancor di più: Dante riferisce ai vv. 57-58 che il doloroso pianto e il «sospirar d'angoscia» gli «strugge 'l core», così come il suo primo amico in *A me stesso di me pietate vene* ha scritto «Tutto mi struggo, perch'io sento bene / che d'ogni angoscia la mia vita è peggio»¹²⁹, inoltre di origine cavalcantiana, in quanto prima attestazione nella lirica italiana, è anche la rima angoscia:poscia¹³⁰ che Dante inserisce tra il v. 57 e il v. 60. E ancora, ai vv. 67-68 della canzone, la considerazione suscitata dall'aspetto tramortito del poeta in chiunque lo veda richiama i versi conclusivi del sonetto del primo amico *Li mie' foll'occhi, che 'n prima sguardaro*: «Quando mi vider, tutti con pietanza/ dissermi: “Fatto sé di tal servente, / che mai non dèi sperare altro che morte”»¹³¹.

È però evidente che questi precisi richiami a Cavalcanti non debbano leggersi come segnali riavvicinamento al primo amico: Dante qui non sta facendo marcia indietro dalla presa di distanza da lui sancita con nettezza nei capitoli precedenti, ma sta piuttosto rifunzionalizzando quei moduli, applicandoli ad una nuova materia, che – come quella di

¹²⁶ In *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) D. PIROVANO e M. GRIMALDI, cit., p. 243.

¹²⁷ In G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 77.

¹²⁸ Ivi, op. cit., p. 96.

¹²⁹ Ivi, p. 108.

¹³⁰ Presente in Ivi, p. 196, *Perch' i' no spero di tornar giammai*, XXXV, vv. 14-15: «che mi sarebbe angoscia/ dopo, la morte, poscia».

¹³¹ Ivi, pp. 62-63.

Cavalcanti – fa del dolore uno dei suoi temi centrali. Qui però il tema del dolore non è, come nel caso della poesia cavalcantiana, autoreferenziale, egoisticamente ed esclusivamente centrato sull'io del poeta, infatti la nuova materia delle rime della tristitia è ben lungi dal configurarsi come un mero lamento elegiaco, come un ossessivo ripetersi di una condizione di dolore senza sbocchi. Semmai, questa «nuova materia» è la rinnovata continuazione della poesia di lode, che, seppur segnata dal lutto, prosegue sulla strada della glorificazione di Beatrice, ora veramente beata.

Non a caso nel congedo che chiude la canzone, Dante, pur rivolgendosi alla canzone stessa chiamandola «figliuola di Tristitia» (v. 75), la indirizza dalle stesse donne intendenti d'amore da cui le sue «sorelle», ovvero i precedenti componimenti di lode, andavano. Con questa indicazione di consanguineità Dante sancisce dunque la comune appartenenza della poesia di lode e delle rime di compianto alla stagione poetica dell'amore *caritas*. Proseguendo nell'itinerario della lode-elegia per la gentilissima, a un certo punto, a turbare questo legame contemplativo intrapreso da Dante nei confronti dell'amata, subentra una grave minaccia: la donna pietosa e gentile. Con tale episodio, come afferma Edoardo Sanguineti: «[...] il “libello” approda, come alla sua situazione suprema, all'antinomia di amore celeste e amore terreno»¹³².

Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse in parte nella quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso; e con dolorosi pensamenti tanto, che mi faceano parere di fuori una vista di terribile sbigottimento.

Condotto ad uno stato di depressione innescato dalla morte dell'amata, l'io agens assume un livello di vulnerabilità tale da rischiare di venir meno alla salda fedeltà verso la gentilissima e da compromettere la consolidata consapevolezza del valore supremo e spirituale del sentimento che lo lega a Beatrice. Nel mezzo del tormento recatogli dagli incessanti pensieri dolorosi e fisicamente consumato da un'evidente «sbigottimento», Dante, accorgendosi della visibilità della propria condizione psicofisica di sofferenza, alza lo sguardo al fine di verificare che non ci fosse nessuno a guardarlo.

Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai gli occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentil donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto alla vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta.

¹³² EDOARDO SANGUINETI, *Per una lettura della «Vita Nuova»*, in Dante Alighieri, *Vita Nuova*, Garzanti, 1977, p. XLII.

Vede così una donna che da una finestra lo osserva, definita attraverso tre epiteti: gentile, giovane e bella molto. Ma l'elemento peculiare più importante che la caratterizza è la modalità con cui ella guarda il poeta, espressa dall'avverbio «pietosamente». È proprio questo sguardo compassionevole, che rivela un intenso sentimento di compartecipazione alla sofferenza di Dante, che fa nascere una sorta di sintonia, di corresponsione emotiva. Riflettendo sulla situazione, Dante matura la conclusione che gli infelici d'amore, se vedono negli altri della compassione per loro, sono condotti più rapidamente al pianto, quasi come se la compassione esterna fosse in grado di suscitare l'autocommiserazione. Per il poeta è un primo sottile segno di adulazione, ma per vergogna, egli si sottrae alla vista seducente della donna. È perciò la pietà il primo elemento che, in questo primo incontro, fa scattare nel cuore del poeta una lieve ma percepibile prima messa in discussione del carattere esclusivo del suo amore per Beatrice, condensata nel sonetto successivo, dedicato alla donna gentile e pietosa.

All'elemento della pietà, negli incontri successivi, va a sommarsi la caratteristica della carnagione «d'un colore palido», tipico dell'incarnato proprio degli innamorati: così la sovrapposizione nel cuore del poeta dell'immagine della donna con quella di Beatrice progredisce. Infatti nella prosa successiva al primo incontro (par. 25) egli scrive:

Avenne poi che là ovunque questa donna mi vedea, si faceva d'una vista pietosa e d'un colore palido quasi come d'amore; onde molte fiate mi ricordava della mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia.

Il colore che contraddistingue l'incarnato della donna pietosa e gentile, per l'apparente corrispondenza con la carnagione di Beatrice, fa scattare nel poeta il suo ricordo, così questa somiglianza offre un ulteriore elemento per lo sviluppo dell'infatuazione di Dante protagonista. Infatti, come riconosce Donato Pirovano: «il motivo della somiglianza come scintilla che fa scattare la passione [...] è tanto più potenzialmente pericoloso quanto più Dante vi riconosce una pallida reliquia di Beatrice, cosicché egli va in cerca di quella donna pietosa e gentile come consolazione del proprio inconsolabile dolore».¹³³

E certo molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia tristitia, io andava per vedere questa pietosa donna, la quale pareva che tirasse le lagrime fuori delli miei occhi per la sua vista.

¹³³ D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, cit., p. 27.

Ma la somiglianza con l'amata Beatrice è un autoinganno, infatti il colore del volto di lei, come visto in *Donne ch'avete*, era di un candore perlaceo, perfettamente proporzionato e consono a quanto conviene ad una donna, pertanto ben diverso dal pallore della donna gentile e pietosa, analogo a quello che nella tradizione erotica contraddistingue gli innamorati. Tuttavia Dante cade lo stesso in questa illusione ingannevole e finisce per sentirsi avvinto nei confronti della donna da una passione di carattere erotico, immorale, anche perché rischia di far venire meno quel ricordo di Beatrice che invece dovrebbe rimanere indelebilmente fisso nella mente del poeta.

Nel paragrafo successivo (par. 26) scoppia così nell'anima del poeta un dissidio interiore narrato secondo i modi di ascendenza biblica e già adottati dal suo primo amico della *insectatio in oculos*: il cuore rivolge un duro rimprovero agli occhi, responsabili di aver innescato la ricaduta di Dante nelle tentazioni dell'*amor*:

Or voi solavate fare piangere chi vedea la vostra dolorosa conditione, e ora pare che vogliate dimenticarlo per questa donna che vi mira: che non mira voi, se non in quanto le pesa della gloriosa donna di cui piangere solete. Ma quanto potete, fate: ché io la vi pur rimembrerò molto spesso, maladecti occhi, che mai, se non dopo la morte, non dovrebbero le vostre lagrime avere restate.

Il conflitto, seppur reso plasticamente attraverso l'ipostatizzazione del cuore e degli occhi – cara anche a Cavalcanti – è del tutto interiore e personale al Dante protagonista. Il dissidio da cui è tormentato qui è una crisi tutta individuale del poeta, scisso tra la tentazione di abbandonarsi alle pulsioni dell'amore inteso come appetito dei sensi, incarnato dalla donna gentile, e le ragioni dell'anima, di tenere fede all'amore *caritas-agape*. Ancora una volta, il poeta mette in scena l'opposizione tra una concezione irrazionale dell'amore, fondata sul desiderio, e una concezione beatificante, fondata sul fedele consiglio della ragione. E la ragione sembra cedere al desiderio, dato che nel ventisettesimo paragrafo Dante racconta:

Ricoverai la vista di questa donna in sì nuova conditione, che molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse [...]. E molte volte pensava più amorosamente, tanto che o cuore consentia in lui, cioè nel suo ragionare.

L'infatuazione qui raggiunge il suo apice, tant'è che, incontrando lo sguardo della donna pietosa e gentile in una «nuova conditione», in un nuovo contesto rispetto al precedente caratterizzato dal lutto, il poeta comincia a pensare a lei in maniera ossessiva, in linea con l'*immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano. Nella prosecuzione del passo la ragione si riaffaccia, facendo sentire la sua voce, ma non riesce ad imporsi in maniera

definitiva, per la presenza di altri pensieri a favore del desiderio, e quindi a lei contrari: ne risulta un conflitto indissolubile, che trova la sua soluzione solo grazie all'«ymaginatione» di Beatrice.

Questa quarta e ultima mirabile visione del libello – in cui la gentilissima appare a Dante con le stesse sembianze del loro primo incontro, in giovane età e vestita di rosso – dissipa il malvagio desiderio dal cuore del poeta, riconducendo quest'ultimo sotto il fedele consiglio della ragione:

Allora cominciai a pensare di lei, e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere dello desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la constanzia della Ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, si rivolsero tutti li miei pensamenti alla loro gentilissima Beatrice.

È insomma la ragione che vince, non sottomettendosi al talento, quell'acquiescenza che invece, come si vedrà nell'ultimo capitolo di questa tesi, sarà propria dei lussuriosi del V canto, e a cui in parte anche Cavalcanti aveva aderito, con la sua poesia amorosa.

Così ha fine l'episodio della donna gentile, che, fa notare Donato Pirovano: «[...] nell'economia del libello [...] appare come una “prova da superare” per il definitivo trionfo dell'idea dominante: il sentimento per Beatrice è unico ed esclusivo»¹³⁴. La tentazione del desiderio è stata vinta e torna con decisione definitiva a trionfare la concezione portante dell'opera, secondo cui l'amore vero è *caritas*, è *agape* cristiano e, in quanto tale, esso è in grado di superare anche il dolore più struggente, dato dalla morte dell'amata, restando vivo.

Dante, giunto al termine della *Vita Nova*, colto dall'impatto di una misteriosa «mirabile visione» dall'aurea implicitamente sacrale, annuncia al lettore il suo proposito di non trattare più di Beatrice:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei.

Apparentemente, è la conclusione definitiva del libro della memoria, il punto estremo della storia di Beatrice, e, di conseguenza, essendo quest'ultima ipostasi dell'amore stesso, la fine del «ragionar d'amore» di Dante. Tuttavia, in quella clausola

¹³⁴ D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, cit., p. 33.

temporale «infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei» traluce una speranza, che prefigura, sebbene rinviata ad altro tempo, una futura prosecuzione della trattazione poetica di Beatrice, e, quindi, del «ragionar d'amore», secondo modi più degni e convenienti. Tale speranza, come si vedrà, troverà la sua realizzazione nella *Divina Commedia*.

2. 5 Donna me prega: polemica risposta alla Vita Nova

La canzone *Donna me prega – perché eo voglio dire* è la più ampia, elaborata e complessa lirica a noi giunta di Cavalcanti in cui il poeta esprime nella maniera più precisa ed articolata la sua concezione dell'amore. Deposito verbale delle sue enormi riserve di sapere filosofico e del repertorio lessicale proprio della *scientia de anima* la canzone – è da ricordare che proprio ad essa è dovuta la fama di filosofo naturale generalmente attribuita al poeta – dal punto di vista semantico presenta un carattere astruso, amplificato dalla sua complicata struttura sintattico-retorica e da una tramatura metrica ingegnosamente ricercata. Proprio per tali motivi sono sorte nei secoli difficoltà esegetiche che, da quando ha cominciato a circolare sino alla nostra epoca, l'hanno resa oggetto di un'intensa attività di commento. Tuttavia, questa focalizzazione sul senso, importante sì per il recupero della più completa visione dell'amore cavalcantiano, solo qui espressa così raffinatamente nei suoi trecentosessanta gradi, ha lasciato inesplorata fino ai tempi più recenti l'analisi del contesto che ha dato vita al componimento. Infatti, come ricordato da Giorgio Inglese: «Dopo l'intervento di Tanturli (1993), ha conquistato largo consenso fra gli studiosi l'ipotesi che la canzone cavalcantiana sia successiva al libello dantesco».¹³⁵ A questa collocazione temporale si aggiunge quella contestuale, rievocata da Donato Pirovano, il quale richiama gli studi di Tanturli e di Malato, grazie ai quali la critica è «approdata alla recente ipotesi che essa [*Donna me prega*] sia la sottilmente polemica risposta di Guido a Dante, il quale gli aveva dedicato la Vita Nuova,

¹³⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 148.

affermandovi un concetto positivo, edificante dell'amore, agli antipodi dalla concezione cavalcantiana». ¹³⁶ Insomma, queste recenti scoperte, oltre ad aver conferito alla lirica una datazione abbastanza attendibile, hanno anche scavato nel terreno dei problematici rapporti tra Guido e Dante, scovando un'ulteriore tappa, stavolta decisiva della rottura dell'amicizia intellettuale che legava i due amici.

È quindi ad una prospettiva integrata, duplice, capace di coniugare la dimensione semantica della concezione amorosa cavalcantiana con la dimensione contestuale del dialogo tra i due poeti che vuole volgersi questo commento critico.

Donna me prega, – perch'eo voglio dire
d'un accidente, – che sovente – è fero
ed è sì altero, – ch'è chiamato “amore”:
sì chi lo nega – possa 'l ver sentire!
Ed a presente – canoscete – chero,
perch'io no spero – ch'om di basso core
a tal ragione porti canoscenza:
che senza – natural dimostramento
non ho talento – di voler provare
là dov'e' posa e chi lo fa creare
e qual è sua vertute e sua potenza,
l'essenza – poi ciascun suo movimento,
e 'l piacimento – che 'l fa dire amare
e s'omo per veder lo pò mostrare.

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, – sì formato – come
diaffan da lume, – d'una scuritate
la qual da Marte vène, e fa dimora.
Elli è creato – da sensato; – nom'è,
d'alma costume – e de cor volontate.
Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende – nel possibile intelletto,
come in subietto, – loco e dimoranza;
in quella parte mai non ha posanza,
perché da qualitate non descende
(resplende – in sè perpetuale effetto:
non ha diletto – ma consideranza);
sì ch'e' non pote largir simiglianza.

Non è vertute, – ma da quella vène
ch'è perfezione – (che se pone – tale),
non razionale, – ma che sente, dico.
For di salute – giudicar mantene,
che la 'ntenzione – per ragione vale:
discerne male – in cui è vizio amico.
Di sua potenza segue spesso morte,
se forte – la virtù fosse impedita,
la quale àita – la contraria via:

¹³⁶ D. PIROVANO, *Poeti del dolce stilnovo*, cit., pp. 139-140.

non perché oppost'a naturale sia:
ma, quanto che da buon perfetto tort'è,
per sorte, – non po' dire om c'aggia vita,
che stabilita – non ha signoria.
A simel pò valer quand'om l'oblia.

L'essere è quando – lo voler è tanto
ch'oltra misura – di natura – torna:
poi non s'adorna – di riposo mai.
Move, cangiando – color, riso in pianto,
e la figura – con paura – storna.
Poco soggiorna. – Ancor di lui vedrai
che 'n gente di valor lo più si trova.
La nova – qualità move sospiri
e vol ch'om miri – in un formato loco
destandos'ira la qual manda foco
(imaginar non pote om che nol prova),
né mova – già, però ch'a lui si tiri,
e non si giri – per trovarvi gioco:
né cert'ha 'n mente gran saver, né poco.

De simil tragge – compressione sguardo
che fa parere – lo piacere – certo.
Non pò coverto – star, quand'è sì giunto.
Non già selvagge le bieltà son dardo,
che tal volere – per temere – è sperto.
Consiegue merto – spirito ch'è punto!

E' non si pò conoscer per lo viso:
compriso: – bianco in tale obietto cade;
e, chi ben aude, – forma non si vede:
dunqu'elli meno, che da lei procede.
For di colore, d'essere diviso,
assiso – mezzo scuro, luce rade.
For d'ogne fraude – dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede!

Tu poi sicuramente gir, canzone,
là 've ti piace, ch'io t'ho sì adornata
ch'assai laudata - sarà tua ragione
da le persone – ch'hanno intendimento.
Di star con l'altre tu non ài talento.

Sembra che l'occasione concreta che determinò la canzone, e con essa il conseguente inserimento di Cavalcanti nel dibattito poetico sull'amore, fu fornita dalla divulgazione da parte di Guido Orlandi del sonetto-inchiesta *Onde si move e donde nasce Amore*. Nella prima stanza Cavalcanti presenta la contingenza che lo ha portato ad esprimersi su tale tematica, ovvero la preghiera invocata da una donna, così egli precisa l'oggetto della sua trattazione, l'Amore, che definisce un «accidente», ovvero – facendo riferimento alla tradizione aristotelica – un'affezione accidentale dell'anima priva di caratteristiche di invariabilità. Qualifica poi questo Amore come «fero» e «altero» (vv. 2-

3) quindi come crudele e potente, travolgente. Rivolgendosi al pubblico di lettori, esplicita la sua intenzione di indirizzare la canzone esclusivamente ad interlocutori in possesso di specifiche competenze e di spiccate capacità intellettive («Ed a presente – canoscente – chero», v. 5), senza le quali sarebbe impossibile comprendere la materia trattata. Infatti, dichiara di fare ricorso a specifici argomenti di filosofia naturale per esprimersi sulle seguenti otto questioni particolari inerenti all'amore: il luogo in cui amore dimora («là dove posa»), come esso abbia origine, come nasca («chi lo fa creare»), quale sia la virtù a cui appartiene e cosa possa provocare («sua vertute e sua potenza»), quale sia la sua essenza, la sua peculiarità, con le modificazioni che produce («ciascun suo movimento»), il particolare godimento che fa sì che lo si chiami amore («'l piacimento - che 'l fa dire amare») e, infine, se sia percepibile alla vista («e s'omo per veder lo po' mostrare»).

Come messo in luce da Enrico Malato, già nel primo verso d'esordio risulta evidente il richiamo alla *Vita Nova* dantesca per la presenza di ben tre segnali: il riferimento ad una donna come soggetto che suscita l'intervento del poeta, la presenza dell'espressione «ch'eo voglio dire» e la peculiare scelta del verbo «me prega». L'inserimento di una figura femminile interlocutrice non può non far riecheggiare *Donne ch'avete intelletto d'amore*, canzone che, come visto, annuncia lo stile della loda, così come il passo in prosa del libello che la prece, in cui, una volta venuto meno il saluto dell'amata, la donna chiede a Dante in che cosa consista ora la sua beatitudine (riportando il passo già preso in esame: «Mi disse questa donna che m'avea parlato, queste parole: “Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine”»¹³⁷). È probabile quindi che Guido abbia ripreso qui lo stesso artificio dell'amico di rivolgersi ad una donna proprio per far configurare la sua canzone come una risposta alternativa, radicalmente opposta alla domanda rivolta proprio da quella donna. L'ipotesi risulta corroborata dalla stridente incongruenza nella lirica cavalcantiana fra questa richiesta avanzata da un essere femminile e l'esplicita esigenza di un competente interlocutore, avanzata dall'autore nei versi immediatamente successivi (vv. 5-7). Tale supposizione, elaborata sempre da Enrico Malato, viene ritenuta valida anche da Donato Pirovano, che nelle note di commento alla canzone, in riferimento alla parola donna scrive: «l'apparente contraddizione fra questo incipit e l'esplicita richiesta di un destinatario competente, rilevata da vari commentatori

¹³⁷ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 80.

[...] si può spiegare con gli evidenti rimandi a Dante»¹³⁸. Aggiungo che questo discordante accostamento tra un interlocutore preparato e una donna mi pare lungi dall'essere casuale: attraverso questo stratagemma probabilmente Cavalcanti intendeva istituire una corrispondenza tra l'altezza d'ingegno del suo pubblico «canoscente» e l'elevatezza delle sue vedute poggianti sul «natural dimostramento», relegando implicitamente il pubblico dell'amico e le sue relative posizioni ad un rango inferiore. La spia linguistica dei verbi pregare e dire, oltre che nel passo sopra riportato, compare anche nel capitolo successivo, ovvero l'undicesimo capitolo dell'edizione Gorni, in cui Dante scrive: «Appresso che questa canzone [Donne ch'avete] fue alquanto divulgata tra le genti, con ciò fosse cosa che alcuno amico l'udisse, volontade lo mosse a *pregare* me che io li dovessi *dire* che è Amore»¹³⁹. Questo richiamo del verbo dire nella formula «ch'eo voglio dire» e di pregare nell'espressione «me prega» del primo verso del componimento sono così in consonanza con il lessico dantesco dei passi appena riportati da poter essere ritenuti specifiche riprese.

Ulteriori corrispondenze lessicali con la *Vita Nova* si ritrovano nei versi successivi la prima stanza del componimento, che andrebbero a rendere ancora più valida la tesi per cui la canzone costituirebbe una risposta al libello. La definizione di amore come un accidente è in simbiosi con la dichiarazione iniziale di Dante nel sedicesimo paragrafo della *Vita Nova*: «[...] che Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno *accidente* in sustanzia»¹⁴⁰. Emerge tuttavia subito dopo nella canzone cavalcantiana una specificazione che qualifica la definizione di amore come un accidente ben diverso da quello dantesco: attraverso i due aggettivi «fero» e altero» (vv. 2-3) il poeta introduce la sua concezione della natura feroce, travolgente ed ottenebrante della passione amorosa. Pare possibile supporre che questa connotazione del tutto opposta a quella espressa da Dante nel libello si leghi all'auspicio minaccioso del verso successivo «sì che lo nega – possa 'l ver sentire» (v. 4), che infatti sembra un ammonimento ad hoc per Dante stesso.

Nei versi seguenti, è rilevante il fatto che Guido esiga un lettore che sia non solo «canoscente», quindi intelligente, competente, ma anche non di «basso core» (v. 6), ovvero che non abbia un animo vile. Questo secondo attributo richiama la predisposizione di Dante che, nella prosa che preannuncia *Donne ch'avete intellecto d'amore*, in merito

¹³⁸ *Poeti del dolce stil novo*, (a cura di) D. PIROVANO, cit., p. 140.

¹³⁹ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 99.

¹⁴⁰ Ivi, p. 127.

all'uditorio a cui intende rivolgere le sue parole su Beatrice si pronuncia così: «e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femine»¹⁴¹. Dunque, Cavalcanti sembra voler comunicare quanto sopra espresso dall'amico, solo che in negativo, infatti egli attua un'esclusione rivolta a coloro che possiedono un animo vile, ma il significato è analogo a quello dantesco: entrambi desiderano indirizzare le loro parole a chi è nobile d'animo.

Anche il «natural dimostramento» (v. 8) a cui il poeta vuole impostare il suo discorso, implicitamente, pare indirizzarsi proprio alla persuasione di colui che, come visto al v. 4, nega la natura feroce di amore, affinché così possa «'l ver sentire». Allo stesso tempo tale espressione del v. 8 rimarca la netta inconciliabilità tra i suoi strumenti e i suoi principi espositivi – che, ricordiamo, corrispondono a quelli della *scientia de anima* e della *philosophia naturalis* – e quelli dell'amico, orientati invece più all'etica e alla teologia. Infatti, terminata la prima stanza con l'enumerazione degli otto temi della sua trattazione, come afferma Enrico Malato:

Nelle quattro stanze che seguono, l'esposizione ha carattere di dissertazione organica, finalizzata a rappresentare una dottrina d'amore costruita [...] secondo i principi della filosofia naturale, in cui, se è accuratamente evitato ogni spunto polemico e diretto, è chiaro il disegno di proporre un sistema di pensiero opposto e alternativo a quello che ha ispirato la *Vita Nuova*¹⁴².

Proseguendo con la seconda stanza (vv. 15-27) Cavalcanti svela la genesi di Amore, che nasce e risiede nell'anima sensitiva, dove si trova la memoria, in cui passa da potenza ad atto per mezzo di un influsso oscuro attuato dal pianeta Marte, in maniera complementare ma opposta al processo per cui per mezzo della luce un corpo diafano passa da potenza ad atto. L'amore per il poeta è creato per mezzo dei sensi (ovvero non esiste di per sé, ma scaturisce da qualcosa, riprendendo il concetto già espresso al v. 2 per cui costituirebbe un accidente, e non una sostanza), è il nome di un'operazione dell'anima e di un appetito del cuore. La sua genesi è dovuta all'immagine visiva della donna che, percepita attraverso gli occhi, si imprime nella memoria, analoga al processo di conoscenza intellettuale, in cui ciò che è oggetto d'intellezione, va a collocarsi stabilmente nell'intelletto possibile. Tuttavia la passione amorosa non ha potere su questa parte

¹⁴¹ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 82.

¹⁴² ENRICO MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il 'disdegno' di Guido*, Salerno editrice, Roma, 1997, p. 29.

dell'anima, perché l'intelletto possibile, a differenza dell'anima sensitiva, non dipende dalle qualità accidentali di ciò che è sensibile. Nell'intelletto possibile, di fatti, risplendendo l'atto perpetuo, non hanno luogo i piaceri sensibili, ma solo la contemplazione astratta e l'attività speculativa, cosicché, non vi è alcun elemento in comune tra la conoscenza intellettuale e il processo amoroso che occorre nell'anima sensitiva. In questa seconda stanza Cavalcanti riprende il concetto, fondamentale per la gnoseologia aristotelica, dell'intelletto possibile, declinandolo secondo le posizioni di Averroè, o dell'aristotelismo radicale. L'intelletto sarebbe unico e l'anima sensitiva individuale, in questa netta contrapposizione tra amore e conoscenza intellettuale Tanturli ritiene si possa riconoscere con una buona probabilità la dichiarazione inequivocabile del poeta dell'incongruenza e dell'illogicità del pensiero formulato da Dante. Tale visione è condivisa anche da Giorgio Inglese, il quale vede in questi versi l'affermazione di una concezione dell'amore, in quanto concepito come passione dell'anima sensitiva indipendente dall'intelletto, evidentemente in antitesi con quella che fa dell'amore per una donna una via verso la conoscenza intellettuale o l'elevazione dello spirito.

A questo punto, per completare il quadro dei riferimenti al Dante della *Vita Nova* presenti nella strofa, è necessario ricordare i segnali lessicali che ad egli rinviano, sapientemente rintracciati da Enrico Malato. Il primo, tra i più palesi di tutta la canzone, risalta in tutta la sua evidenza nel verso iniziale di questa stanza (v. 15): «In quella parte – dove sta memora», dove nei sostantivi parte e memora è impossibile non cogliere l'incipit vitanovesco «In quella parte del libro della mia memoria». Da ritenersi casuale probabilmente non è nemmeno la posizione iniziale, analoga a quella dantesca, di tali richiami lessicali: Guido colloca questi due termini all'inizio della propria trattazione, dopo la stanza iniziale, introduttiva e propositiva della canzone, così come Dante le aveva poste nel suo esordio del libello. Un'altra coincidenza, meno lampante, ma non per questo da trascurare, si ritrova tra il lemma «scuritate» del v. 17 («scuritate/ la qual da Marte – vène») e il dantesco «oscuritade», che ritroviamo in «Che è ciò, signore, che mi parli con tanta oscuritade?»¹⁴³, tanto più notevole per l'affinità del contesto: tale l'aggettivo nel quinto paragrafo della *Vita Nova* è riferito, come nella canzone cavalcantiana, proprio ad Amore, che, visto da Dante in sogno, invita il poeta a scrivere versi per Beatrice usando lui stesso come intermediario.

¹⁴³ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 47.

Per mezzo dell'ultimo verso (v. 28) «sì ch'e' non pote largir simiglianza», la chiusura della seconda stanza instaura un duplice dialogo: da un lato con Guido Orlandi, che nella canzone di proposta «Onde si move» aveva posto al poeta la seguente domanda «Ha per sé forma, o somiglianza altrui?» (v. 10), a cui il verso terminale risponde, dall'altro, probabilmente, ancora una volta con Dante. Infatti, nel quindicesimo paragrafo della *Vita Nova* in cui, come già visto, appare Giovanna, donna del Cavalcanti, Dante fa esprimere Amore con le seguenti parole: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per *molte simiglianze* che à meco»¹⁴⁴. Si tratta di una corrispondenza lessicale da non sottovalutare, perché inserita nel contesto di un paragrafo a causa la presenza della sua donna, direttamente attinente all'amico.

Avanzando nel suo «dimostramento», nella terza stanza Cavalcanti presenta amore non come una virtù, ma come derivante da quella virtù che è perfezione del corpo dell'essere umano, ovvero dalla virtù sensitiva, e non da quella razionale. L'amore, difatti, porta il giudizio al di là del modo sano di pensare, impedisce insomma il corretto esercizio del giudizio, perché il contenuto della sensazione, l'immagine della donna insediatasi nella memoria prevarica la ragione: colui al quale il vizio della passione si lega intimamente è incapace di fare buon uso del discernimento. Dalla forza inarrestabile dell'amore, continua il poeta, deriva spesso la morte: se ciò accade non è perché l'amore sia contrario allo spirito naturale, ma perché la virtù che opera nella direzione opposta alla morte, ossia la facoltà razionale, che va nella direzione della vita, è ostacolata dall'amore, ergo l'uomo, avendo perso con esso la ferma padronanza su di sé, allontanandosi dal sommo bene, felicità vera e propria, non si può dire che viva veramente, nel senso proprio del termine. Il verso 42, con cui si chiude la stanza, esprime una sentenza oscura e controversa «A simel pò valer quand'om l'oblia». Di esso i critici hanno fornito interpretazioni divergenti: quella tradizionale, che segue il celebre commento medievale del medico Dino del Garbo, vi vede un consiglio, volto ad indicare l'oblio, la dimenticanza della persona amata, come unico rimedio alla crisi a cui conduce la passione amorosa, indispensabile per il recupero della capacità razionale, del buon perfetto. Secondo De Robertis e Tanturli, invece l'oggetto di oblia corrisponderebbe al «buon perfetto» (v. 39) e non all'amore, da cui si converrebbe che l'oblio del buon perfetto, della perfetta felicità razionale condurrebbe agli stessi effetti sopra descritti

¹⁴⁴ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 122.

provocati da amore, ovvero la perdita della ragione. Semanticamente simile è la chiosa del verso di Maria Corti, corroborata da Fenzi, che vede come oggetto di oblia la «signoria» del verso precedente (v. 41), ricavando perciò che ad un esito simile a quello di coloro che per sorte si danno all'amore sensuale sono condotti coloro i quali, per effetto della passione, dimenticano ciò che conoscono bene sulla signoria, sul dominio della virtù intellettuale. La proposta interpretativa forse più valida e sensata venne elaborata da Bruno Nardi nel 1940:

Sebbene l'amore, quando «oltre misura» di natura torna, arrechi spesso morte, torcendo l'uomo da «buon perfetto», pure in sé nasce da un bisogno naturale che chiede d'essere soddisfatto [...]. Ora «quand'om l'oblia», ingaggia col bisogno naturale una incessante battaglia, [...] l'uomo non ha quella perfetta e stabile signoria su di sé, che si richiede ad una vita serena e tranquilla, per potersi dedicare senza molestia alla contemplazione del vero¹⁴⁵.

Ciò determina una situazione senza via d'uscita: amando e, per la forza dell'amore, facendosi travolgere dalla passione fino a perdere il controllo, l'uomo va inevitabilmente incontro alla morte (non fisica, ma intellettuale e morale). Tuttavia, la rinuncia all'amore non determinerebbe una situazione contraria: privandosi della naturale pulsione sensitiva dell'amore si allontanerebbe allo stesso modo dal dominio di sé stesso.

Questa, seppur non esplicita, potrebbe ritenersi un'osservazione – o, più drasticamente, un ammonimento – rivolta a quel Dante che nel libello aveva espresso la nuova visione di un amore posto sotto «lo fedele consiglio della Ragione»¹⁴⁶, e diretta a rammentargli che, anche colui che sceglie di non soddisfare un bisogno naturale dell'uomo come quello di amare, va inevitabilmente incontro alla perdita del controllo stabile su di sé, proprio della virtù della temperanza. Ad avvalorare questa ipotesi che vede nel v. 42 un implicito riferimento all'amico, interviene anche un'altra opera, il *Convivio*, all'interno del quale in merito all'uso della ragione Dante si esprime con i seguenti termini, molto vicini a quelli appena visti adoperare dal suo primo amico: «Vivere ne l'uomo è ragione usare. [...] e così da quello uso partire è partire da essere, e così essere morto»¹⁴⁷. Tornando poi ai versi 35-37, nei quali Cavalcanti descrive la potenza dell'amore e la sua pulsione distruttiva, possiamo riscontrare – oltre che una risposta alla domanda rivoltagli da Guido Orlandi «È vita questo amore, od è morte?» (v.

¹⁴⁵ BRUNO NARDI, *L'averroismo del «primo amico» di Dante*, in *Studi danteschi*, vol. 25, (a cura di) Michele Barbi, Sansoni, Firenze, 1940, p. 105.

¹⁴⁶ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 11.

¹⁴⁷ Cfr. *Convivio*, IV 7 11-12.

II) – una opposizione contestativa al concetto dantesco di amore come risorsa di vita e fonte di bene, di cui è pervasa tutta l'operetta. Per quanto riguarda le spie lessicali che rinviano al libello abbiamo al v. 32 («for di salute- giudicar mantene») il termine «salute», che nella *Vita Nova* ricorre spesso (ben 17 volte, come rilevato attraverso un dettagliato computo da Enrico Malato)¹⁴⁸. Al v. 36, poi, la virtù di Guido «impedita» richiama lo spirito naturale «impeditus» di Dante, nel primo paragrafo in cui – come visto nel primo paragrafo – descrive con le seguenti parole la reazione dei suoi spiriti alla comparsa di Beatrice: «In quel puncto lo spirito naturale [...] cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: “Heu, miser quia frequenter impeditus ero deinceps!”»¹⁴⁹.

Nella quarta stanza del componimento sono sviluppate le risposte agli interrogativi quinto e sesto, relativi all'essenza di amore e alle alterazioni che questo provoca. Per il poeta l'essenza propria dell'amore si verifica quando il desiderio è così tanto intenso da oltrepassare ogni limite naturale, e, una volta varcati tali limiti, esso non trova mai riposo. È un recupero dell'immoderatezza indicata da Andrea Cappellano nel *De Amore* in relazione a tutto ciò che riguarda l'amore. Amore stravolge l'aspetto esteriore per l'effetto della paura, facendo cambiare il colorito dell'innamorato e trasformando il riso in pianto. Il poeta lo definisce poi la passione amorosa instabile e la ritiene riscontrabile più di frequente tra le persone dall'animo nobile. Questa nuova condizione di innamoramento provoca sospiri nell'amante, e lo costringe a guardare un «non formato loco» (v. 51), ovvero un oggetto, corrispondente con l'immagine della donna, che non ha ancora preso forma nell'intelletto possibile. Proprio per questo insorge un sentimento, impossibile da immaginare per chi non lo prova, di ira che infiamma l'animo. Inoltre amore non permette all'innamorato di muoversi, bloccandolo in una sorta di paralisi per quanto sia attratto verso l'oggetto del desiderio, né gli consente di distogliersi dall'oggetto stesso, per trovare sollievo. Tantomeno lascia che la sua mente recuperi la propria capacità di giudizio. È lampante quanto nella presente stanza Cavalcanti crei un dialogo con Dante, tant'è che non è necessario mettersi alla ricerca di riscontri lessicali perché nel v. 53 («Imaginar nol pote om che nol prova») si sente spontaneamente risuonare il v. 11 di *Tanto gentile e tanto onesta pare*: «che 'n tender no lla può chi no lla prova», ma con un preciso cambio di significato, in quanto, all'oggetto

¹⁴⁸ E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il 'disdegno' di Guido*, cit., p. 34.

¹⁴⁹ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 10.

di questo verso dantesco («che dà per gli occhi una dolcezza al core»), ovvero la dolcezza che la visione dell'amata suscita nel cuore, Cavalcanti sostituisce l'esplosione dell'appetito irascibile dell'innamorato («destandos' ira la qual manda foco», v. 52). In questo riferimento alla virtù irascibile è possibile cogliere un preciso riferimento all'avversione di Dante a ritenere amore come pertinente alla sfera dell'ira che emerge, al dodicesimo capitolo del libello, nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*, all'interno del quale il poeta si esprime con le seguenti parole «fugge dinanzi a llei Superbia e Ira / Aiutatemi, donne, farle onore / Ogne dolcezza, ogne pensiero umile/ nasce nel core a chi parlar la sente»¹⁵⁰.

Con la quanta e ultima stanza Cavalcanti porta a compimento la risposta agli otto quesiti presentati nell'esordio. Presenta innanzitutto la fenomenologia dell'amore, la quale nasce da uno sguardo dovuto all'affinità tra gli amanti, che fa sembrare certo il futuro piacere amoroso, riferendosi naturalmente al piacere sensuale: giunto a tal punto l'amore non può più essere celato. Le bellezze delle donne, che scatenano la passione amorosa, sono presentate come dardi che feriscono dolorosamente, ma tali non sono le donne rustiche, infatti, il desiderio è sperimentato solo in virtù del timore di fallire, che solo ciò che è bello può suscitare. E l'animo dell'amante trafitto dalle frecce della passione amorosa consegue un «merto» (v. 62), una ricompensa. È importante comprendere quale sia, secondo il poeta, questo «merto» ottenuto dall'amante in virtù del suo amore: seguendo i moduli cortesi tradizionali si potrebbe validamente ipotizzare ad un'allusione alla corresponsione del desiderio o all'acquisizione di virtù, di nobiltà d'animo. In realtà, rispetto a quest'ipotesi, sembra più probabile la tesi formulata da Giorgio Inglese, perché conforme alla visione cavalcantiana del processo amoroso e a quanto espresso nell'ultimo distico della stanza (vv. 69-70). Il critico, infatti nelle note al testo del suo commento della canzone, scrive: «Qual è dunque il compenso (*merto, mercede*) che l'amante ottiene? La pena stessa»¹⁵¹.

Con il verso 63, giungendo al quesito sulla visibilità di amore, la risposta alla lunga catena di otto domande viene portata a termine. Il poeta afferma l'inconoscibilità di Amore mediante il senso della vista, perché una volta che tale oggetto (l'amore) viene accolto nell'anima sensitiva, acquisendo consistenza, viene meno la bianchezza, ossia

¹⁵⁰ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 99.

¹⁵¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) R. Rea e G. Inglese, cit., p. 160.

ogni rilievo cromatico. Facendo appello al suo lettore «canoscente», competente di filosofia naturale, lascia dedurre con questo ragionamento che, se non è già visibile la sua forma, l'essenza del suo principio formativo, tanto meno sarà percepibile alla vista l'amore, che da tale forma invisibile discende. Privo di colore e privo di sostanza, in quanto accidente, insediato in una dimensione oscura, respinge la luce, ciò vale a dire che, in quanto passione dell'anima sensitiva, non gode della luce della ragione: al contrario, è «mezzo scuro» (v. 68), probabilmente per l'influsso esercitato da Marte, anch'esso prima definito come una «scuritate» (v. 17). Garantendo al suo lettore di essere senza inganno e meritevole di fiducia, Cavalcanti afferma che l'unica ricompensa ricavabile dall'amore è per l'amante nient'altro che amore stesso, e così conclude la stanza.

In questa quinta stanza terminale vi sono un paio di riprese dalla *Vita Nova*. Innanzitutto ritroviamo dispiegata lungo tutta la strofa una fenomenologia dell'amore di segno opposto rispetto a quella descritta da Dante nella canzone *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*: «per che 'l piacere della sua biltate, / partendo sé dalla nostra veduta, / divenne spirital bellezza grande, / che per lo cielo spande / luce d'amor, che gli angeli saluta, / e lo 'ntellecto loro alto e sottile / fece maravigliar, sì v'è gentile»¹⁵². Al piacere spirituale, prodotto dalla visione della bellezza di Beatrice che – sottratta allo sguardo delle creature terrene – diffonde per il cielo una luce d'Amore, Cavalcanti oppone un piacere sensuale scatenato dalla vista di una bellezza feroce come un dardo – che, essendo frutto di un influsso oscuro, non può godere della luce. Vi è poi una parola che funge da spia lessicale del velato rapporto interlocutorio con Dante, ossia «mercede». Tale termine riveste un ruolo di particolare rilievo nell'uso dantesco. Lo ritroviamo proprio nella prosa introduttiva a *Donne ch'avete intellecto d'amore*, che segna il passaggio alla poesia della lode, Dante, come visto in precedenza interrogato da delle donne su quale sia lo scopo del suo amore, dopo aver indicato come il saluto di Beatrice fosse stato il fine supremo del suo desiderio amoroso, narra: «Ma poi le piacque di negarlo a me, o mio signore Amore, la sua *mercede*, à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno»¹⁵³. Riferendosi con l'espressione *quello che non mi puote venire meno* alla beatitudine delle «parole che lodano la donna mia»¹⁵⁴ Dante presenta un cambio di rotta,

¹⁵² D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 164.

¹⁵³ Ivi, pp. 79-80.

¹⁵⁴ Ivi, p. 81.

per cui per «*mercede*» di Amore la ricompensa del suo sentimento non è più il saluto – ormai toltogli dall'amata – ma la lode stessa verso la donna. È significativo che Guido in questa sua canzone programmatica abbia utilizzato la stessa spia lessicale per esprimere un'affermazione opposta, secondo cui l'unica mercede dell'amore sarebbe probabilmente l'amore stesso, inteso come piacere dei sensi, oppure, seguendo la lettura di Giorgio Inglese, la pena stessa che comporta l'innamoramento. Rende ancora più di valore questa opposizione il ritorno dello stesso lemma poco più avanti nella *Vita Nova*, all'interno della canzone *Donne ch'avete*, al v. 21 («e ciascun sancto ne grida *merzede*»). Emerge così una doppia strana corrispondenza: così come Guido ha collocato come prima parola del suo natural dimostramento «Donna», primo lemma della canzone dantesca *Donne ch'avete*, ha posto come ultima «mercede», altro termine significativamente presente nella canzone, come a suggellare il suo discorso con un ulteriore riferimento all'amico. Per finire, anche nel congedo troviamo dei moduli danteschi, ancora una volta appartenenti a *Donne ch'avete*, e, simbioticamente, proprio al suo congedo. Al di là delle coincidenze lessicali – non può sfuggire la ripresa del verbo «gir» e dell'aggettivo «adornata» attribuito alla canzone, al v. 63 della lirica dantesca e al 72 di quella cavalcantiana – Cavalcanti adotta lo stesso atteggiamento espresso nel congedo dall'amico più giovane. Infatti, invocando a sua volta la propria canzone, la incoraggia a diffondersi liberamente, consapevole del suo alto valore formale e dell'elevata dignità della materia trattata, che la rendono meritevole di lode. Proprio in virtù di queste sue elevate qualità la invita a rivolgersi solo alle persone che «hanno intendimento», avvertendola di non essere disposta a stare con chi non è in grado di comprendere. Similmente Dante aveva apostrofato la sua canzone: «non restare ove sia gente villana: / ingegnati, se puoi, d'esser palese / solo con donne o con omo cortese».

2. 6 Una contestazione di Guido: il sonetto *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*

Per proseguire l'analisi del dialogo intercorso tra i due amici, il prossimo documento da prendere in esame è senza dubbio il celebre sonetto *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, anche noto come la 'rimenata' o 'paternale' di Guido a Dante¹⁵⁵. Se, come dimostrato nell'ultimo paragrafo del primo capitolo, *S'io fosse quelli che d'Amor fu degno*, può leggersi come un primo sentore, una prima testimonianza non ancora matura e poco marcata della crisi dei rapporti tra Dante e Cavalcanti, della stessa il presente sonetto documenta una fase più matura e avanzata. Per essere cronologicamente più precisi, il componimento acquista un preciso rilievo e un significato compiuto se collocato nel periodo direttamente seguente la divulgazione della *Vita Nova* e interpretato in correlazione ad essa. Infatti, come scrisse Leonardo Vitetti nel suo studio del componimento:

Questo sonetto non è solamente per lo studio dell'arte di Guido uno dei più significativi, ma è anche, in definitiva, il solo documento contemporaneo che abbiamo dei rapporti fra Guido e Dante, negli ultimi anni che seguirono la morte di Beatrice e la composizione della *Vita Nuova*, quando l'amicizia che aveva, nella loro giovinezza, legato i due poeti, venne, abbiamo a credere, meno, e venne meno la consuetudine che la loro corrispondenza poetica nell'età giovanile di Dante attesta¹⁵⁶.

Che tale sonetto sia da ritenere una evidente prova del rifiuto di Guido all'ideologia di cui la *Vita Nova* è depositaria è ritenuto anche da Enrico Malato, il quale ha rintracciato con accorta sapienza tutte le corrispondenze e i possibili rinvii lessicali all'opera dell'amico. A tal proposito risulta utile riprodurre il testo:

I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte
e trovoti pensar troppo vilmente:
molto mi dol della gentil tua mente
e d'assai tue virtù che ti son tolte.

Solevanti spiacer persone molte
tuttor fuggivi la noiosa gente
di me parlavi sì coralemente
che tutte le tue rime avie ricolte.

Or non ardisco, per la vil tua vita
far mostramento che tu' dir mi piaccia,

¹⁵⁵ Come la definì FRANCESCO D'OVIDIO, in *La 'rimenata' di Guido* (1896), in ID., *Studi sulla «Divina Commedia»*, Milano-Palermo-Napoli, Sàndron, 1901, pp. 202-14.

¹⁵⁶ LEONARDO VITETTI, *Il sonetto a Dante di Guido Cavalcanti*, Torino, Società editrice internazionale, 1962, p. 6.

né 'n guisa vegno a te che tu mi veggi.

Se 'l presente sonetto spesso leggi,
lo spirito noioso che ti caccia
si partirà dall'anima invilita.

La prima crux esegetica che tormentò i critici fu proprio incentrata sull'io apocopato iniziale. Far corrispondere questo io lirico al Cavalcanti personaggio-autore risultava un'ipotesi poco valida: che Guido effettivamente si recasse a visitare Dante più volte al giorno (v. 1) in modo da non essere visto (v. 11) è discutibile e privo di logica e la dichiarazione dei versi 7-8 - nei quali viene istituito un legame tra il parlare «coralmente» di Dante e il fatto che lui aveva «ricolto» tutte le sue rime – risulta inconciliabile con la rispettabilità cavalcantiana e con la coerenza argomentativa del sonetto. Rifacendosi sempre a quanto sostenuto da Leonardo Vitetti nel suo studio del sonetto:

Dirgli ora: «Tu parlavi coralmente di me, e io, dal canto mio, ero stato così benevolo con le tue rime», non sarebbe stato un mettere in rilievo la sua intimità con lui e richiamare Dante al senso dell'amicizia, ma invilire questa amicizia al livello di quei superficiali legami che si stabiliscono, per mutuo favore, tra gente volgare, e che non erano certo i legami [...] che Guido poteva, umiliando sé stesso, prima di umiliare Dante, voler mettere in rilievo in quei versi¹⁵⁷.

Nel 1978 Domenico De Robertis formulò una valida proposta oggi considerata – quasi unanimemente¹⁵⁸ - la risolutiva: che nel sonetto a parlare sia il dio Amore in persona. Tuttavia è necessario fare una precisazione e dare una forma, dei tratti distintivi a questa personificazione cavalcantiana di Amore. Infatti, seguendo l'interpretazione di Enrico Malato, l'Amore qui delineato non sarebbe un Amore qualsiasi, da intendersi come valore universale, ma specificatamente «l'Amore che intende Cavalcanti, [...] l'Amore-passione»¹⁵⁹ travolgente e irresistibile.

Questo Amore-passione che parla, visita Dante innumerevoli volte al giorno, trovandolo «pensar troppo vilmente», ovvero – alla luce dell'interpretazione della personificazione amorosa che si ritiene idonea – immerso in pensieri tormentosi indegni d'Amore. L'accusa di viltà è così incisiva da portare Amore a dispiacersi per le «vertù

¹⁵⁷ L. VITETTI, *Il sonetto a Dante di Guido Cavalcanti*, cit., pp. 18-19.

¹⁵⁸ Tra le più rilevanti eccezioni vi è quella di Armando Balduino, il quale ha ritenuto irricevibile la risposta di De Robertis.

¹⁵⁹ E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, cit., p. 55.

che ti son tolte» (v. 4), quindi non per un comune scoramento amoroso, ma per una condizione così irrimediabile che ha finito per prostrare e stravolgere la vita intellettuale e le idee del poeta, per fargli perdere le sue qualità intellettuali e morali, il suo nobile ingegno. Amore gli ricorda il periodo precedente questa perdita, nel quale, a differenza del presente, trovava spiacevole frequentare la «noiosa gente» (v. 6) e scriveva d'amore così dal profondo del cuore, in maniera così consonante a ciò che è lui, da avergli fatto accogliere tutte le sue rime.

Adesso, al contrario, a causa di questo atteggiamento vile, Amore ha smesso di mostrare apprezzamento per i suoi nuovi componimenti e di venire da lui facendosi vedere. Il dio termina il sonetto consigliandone al destinatario la lettura a mo' di scongiuro, di rito magico, utile a scacciare gli spiriti maligni dalla sua anima invilita. Il trepido intreccio di sentimenti di cui è segnato tutto il sonetto, tra il rimpianto e il rammarico, tra la delusione che egli aveva provato per lo smarrimento dell'amico e la nostalgia, si scioglie in questi versi finali, in cui traspare la speranza e l'auspicio che egli riesca a liberarsi dallo «spirito noioso» (v. 13) che lo tormenta.

Restano ora da sciogliere un paio di nodi esegetici, sintetizzabili nei seguenti due quesiti: nel ricorrere al termine vile – sul quale è imperniato tutto il sonetto – che accusa concreta voleva rivolgere Guido all'amico o, con altre parole, quale fu l'occasione, la causa che gli fece scagliare quest'aspra critica? E a chi intendeva riferirsi con l'espressione «noiosa gente»? Per garantire la linearità della riflessione è opportuno procedere iniziando dal secondo quesito, la cui risposta offre un valido indizio per la risoluzione del primo. L'espressione «gente noiosa» nella tradizione cortese andava a connotare genericamente gli invidiosi e i malparlieri, ma qui, calata com'è in un contesto di critica intellettuale, è più plausibile sia stata usata per indicare amicizie intellettuali non degne, più precisamente, frequentazioni non consone ai bei pensieri d'amore. Ancora più in particolare, come ritenuto da Pagliaro, essa sembrerebbe alludere «alle scuole dei religiosi e alle disputazioni dei filosofanti»¹⁶⁰. È probabile quindi che Cavalcanti abbia volutamente usato questi due termini per manifestare la sua disapprovazione verso la compromissione dell'amico con i chierici e con le ideologie loro proprie. Questa chiarificazione aiuta anche a rispondere al primo quesito.

¹⁶⁰ ANTONINO PAGLIARO, *Il disdegno di Guido*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953, p. 375.

L'occasione che determinò la 'rimenata' di Guido fu per anni oggetto di perplessità. Studiosi e critici di grosso calibro formularono varie ipotesi in merito: Barbi e Nardi pensarono ad un disappunto nei confronti dell'eccessivo sconvolgimento di Dante per la morte di Beatrice, D'Ovidio e Del Lungo ad un rimprovero per il traviamiento dovuto alla «donna gentile», Contini e Gorni ad un riferimento al dissidio nella tenzone con Forese Donati. A lasciare perplessi gli studiosi era proprio l'insistere di Guido sull'accusa di viltà, espressa con parole assai severe - «trovoti pensar troppo vilmente», «la vil tua vita», «l'anima invilita» - e perciò incompatibili con l'atteggiamento di chi sia turbato per la condizione di grave abbattimento dell'amico determinata dal lutto, o per il suo traviamiento. Come accennato all'inizio, il sonetto acquista senso compiuto solo alla luce della *Vita Nova*, pertanto, attraverso l'accusa di viltà, è probabile che Cavalcanti intendesse reagire alla concezione dell'amore delineata nel libello, disapprovandola e prendendone le distanze.

Il fatto che il discorso di Amore, depositario del dissenso di Guido, come dimostrato da Enrico Malato, sia puntellato di echi e calchi lessicali dell'opera dantesca è una valida argomentazione a supporto di questa tesi. In primo luogo, la personificazione stessa di Amore risulta un aperto rinvio alla prima scena della *Vita Nova*, al capitolo 1 e al primo sonetto, in cui Amore assume le vesti di personaggio attivo:

[...] m'apparve Amor subitamente,
[...] Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano [...]¹⁶¹

Amore è qui rappresentato per la prima volta come attore e con tali sembianze continuerà a ripresentarsi in molti altri luoghi dell'opera, sia in prosa che in verso. Un ritorno della prosopopea si ha ad esempio nel sonetto *Cavalcando l'altr'ier per un cammino*¹⁶² dove a Dante in viaggio appare Amore, che nelle vesti di viandante gli dice:

Io vegno di lontana parte [...] (v.10)

Da questo verso notiamo un'ulteriore somiglianza tra il presente sonetto e quello della 'rimenata': in entrambi la personificazione d'Amore prende parola con il termine «vegno», difficile da reputare una semplice coincidenza linguistica. Non è perciò da

¹⁶¹ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 17.

¹⁶² Ivi, p. 39.

considerare un caso il fatto che Guido, per dichiarare il proprio dissenso, abbia usato proprio la prosopopea. Inoltre, usare le parole di Amore-passione per contestare la posizione di Dante, gli garantiva un ottimo espediente per esprimere la sua critica in modo sotteso e, conseguentemente, per evitare la polemica diretta.

Un altro esplicito calco dantesco è da ricercare proprio nelle incalzanti accuse di viltà. Esse riprendono in modo evidente ricorrenti lessemi legati alla sfera semantica della viltà presenti nel libello. Ricordiamo: in *Donna pietosa e di novella etade* (V.N. 14, vv. 35-36¹⁶³) «Io presi tanto smarrimento allora, / ch'io chiusi li occhi *vilmente* gravati»; «lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si *vilmente* s'avea lasciato possedere»¹⁶⁴ e nel sonetto *Gli occhi dolenti per pietà del core*¹⁶⁵ «E però, donne mie, pur ch'io volesse, / non vi saprei io dir ben quel ch'io sono, / sì mi fa travagliar l'acerba vita, / la quale è sì *invilita* [...]». Sono tutte formule che Dante riferisce a se stesso, ma il penultimo esempio, avendo proprio le sembianze di un'auto-accusa, è particolarmente degno di nota: Dante si pente di aver ceduto al desiderio, di essersi lasciato possedere da esso e per questo si incolpa di viltà. Sembra quindi che Cavalcanti usi i suoi stessi moduli lessicali per canzonarlo, ma ribaltando la sua accusa: nella rimenata non è dichiarato colpevole di essersi lasciato vincere dal desiderio, ma di essersi sottratto ai suoi stimoli e di aver rinnegato la validità della visione di Amore come passione travolgente.

È evidente che questi richiami siano così espliciti da non potervi non riconoscere un preciso intento, una precisa coscienza autoriale. Ad essi si affiancano altre spie lessicali un po' più implicite, ma non per questo per forza meno valide. La «noiosa gente» del v. 6 richiama «nel secol, che t'è già tanto *noioso*» (v.8) della canzone *Quantunque volte, lasso!*, «di me parlavi sì *coralmente*» del v. 7 rimanda al «E perché piangi tu sì *coralmente*» del sonetto dantesco *Sè tu colui ch'ài trattato sovente*, e infine «le tue rime avè *ricolte*» potrebbe essere in relazione con il «si *ricogliea* questa donna ne le sue braccia» in V.N. 2.

¹⁶³ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, cit., p. 115.

¹⁶⁴ Ivi, p. 190.

¹⁶⁵ Ivi, p. 156.

CAPITOLO 3

CONTINUAZIONE DEL DIALOGO CON IL “PRIMO AMICO” NELLA COMMEDIA

3.1 Nell’Inferno per Amore: il V canto di Paolo e Francesca

Il «ragionar d’amore» di Dante, come già accennato, non termina con l’operetta giovanile della *Vita Nova*, ma prosegue anche all’interno della sua opera più matura e magistrale, la *Commedia*.

A tal proposito Guglielmo Gorni scrive:

Una volta composta la *Vita Nova*, tutto un mondo di «dolci detti», «acti e passioni di tanta gioventudine», è ormai rivolto: e di lì a poco il dissidio con Guido Cavalcanti sarà consumato. Sennonché [...] nel secondo cerchio dell’*Inferno*, in cui vengono puniti i lussuriosi o «peccator carnali» (che è il nuovo nome che si dà agli amanti nell’aldilà), Dante sarà di nuovo alle prese con materia amorosa¹⁶⁶.

Ritorna assieme ad essa, seppur adombrato, anche il richiamo al “primo amico”: il dialogo con Guido non si estingue e permane anche nella *Divina Commedia*, sopravvivendo persino dopo la morte dell’amico, che si tende a collocare nell’agosto del 1300, probabilmente prima rispetto all’effettiva composizione dell’opera, ma successiva di cinque mesi all’immaginato viaggio dantesco, collocato nella finzione dell’opera nell’aprile 1300.

Non presente dunque direttamente nella *Commedia* come anima dannata, purgante o beata in forza proprio della collocazione dell’opera prima del termine della sua vita terrena, il malinconico e pessimistico poeta d’amore semivive comunque nell’oltretomba dantesco, attraverso richiami intertestuali, echi, menzioni implicite ed esplicite, come una presenza incorporea, fantasmatica, ma reale.

¹⁶⁶ GUGLIELMO GORNI, *Francesca, o la cognizione del dolore. Riscritture nel quinto dell’Inferno*, in *Anticomoderno*, III, Viella, Roma, 1997, p. 245.

Il primo luogo nella *Commedia* in cui il “primo amico” viene fatto rivivere, e, di conseguenza, in cui il dialogo con lui si riaffaccia, non a caso, è per l'appunto quello stesso citato da Gorni in cui Dante torna alle prese con il tema amoroso: quel secondo cerchio dell'Inferno deputato alla punizione dei lussuriosi, spazio per eccellenza della dannazione d'amore, nonché luogo iperbolico di quella sofferenza legata all'amore da Cavalcanti insistentemente cantata in vita. Che la tragica vicenda di amore e morte narrata nel V canto infernale sia di matrice cavalcantiana è stato riscontrato da molti critici: dallo stesso Gorni, da Lino Pertile, che ha parlato di «dimostrazione viva del teorema di Cavalcanti sulla carne di Francesca»¹⁶⁷ e anche da Gennaro Sasso, che ha avvertito all'interno del canto il deciso richiamo all'amico e in particolare alla sua illustre canzone *Donna me prega*, teorizzandolo nel suo saggio *Dante, Guido e Francesca*.

Il dolore, topos per antonomasia della poesia d'amore di Cavalcanti, si percepisce sin dallo sfondo ambientale delineato nei primissimi versi del canto, nei quali Dante annuncia il suo passaggio dal primo al secondo cerchio, precisando che quest'ultimo, verso il quale si sta dirigendo, rispetto al primo (vv. 2-3):

[...] men loco cinghia,
e tanto più dolor che punge a guaio¹⁶⁸

Esordio non insignificante dunque: alla minor estensione spaziale non corrisponde il minor dolore, che è invece maggiore («tanto più») rispetto a quello del primo, e che provoca lamenti. Nei versi successivi anche Minosse, mostruoso giudice infernale, nel rituale tentativo di fermare il nuovo visitatore appartenente ancora al mondo dei vivi, sottolinea la peculiare sofferenza del nuovo cerchio, riferendosi a tale sezione dei dannati con l'espressione «doloroso ospizio» (v. 16): il secondo cerchio dei «peccator carnali» dove il poeta si accinge ad entrare è presentato così come un albergo di dolore. Come avvedutamente riscontrato da Antonino Pagliaro: «[...] in questo aggettivo *doloroso* si ha una risonanza umana dell'altrui soffrire, la quale per un attimo pone lo stesso giudice dell'inferno sul medesimo piano del visitatore, già esperto del soffrire, e timorosamente

¹⁶⁷ LINO PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Cadmo, Firenze, 2005, p. 46.

¹⁶⁸ L'edizione di riferimento per i versi riportati della *Commedia* da qui in poi è la seguente DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Vol. I Inferno, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991.

in attesa di nuove esperienze di dolore»¹⁶⁹. Il richiamo alla poesia dell'amico riecheggia sin da subito nell'ambientazione infernale contraddistinta dall'afflizione: così l'angoscia e la sofferenza dell'amore, che nella poesia di Guido è pena non ultraterrena, ma della vita mortale (dovuta alla natura stessa dell'amore in quanto passione incontrollata e sensitiva), nel sistema di pensiero dantesco si fa punizione eterna.

Così, quel dolore che connota il luogo si palesa acusticamente nel tormentato rumore del pianto («le dolenti note») delle anime peccatrici, che percuote non solo l'udito, ma anche l'animo del poeta.

Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.

I dati acustici si riverberano nella terzina successiva fino a pervaderla interamente: l'unica cosa «muta» è la luce. L'assoluta mancanza di qualsivoglia fonte di luce motiva la totale assenza di ogni elemento visivo nella descrizione, e dunque la conseguente costruzione della scena sulla base della sfera sensoriale uditiva, nonché richiama vagamente alla memoria la «scuritate / la qual da Marte – vène» (vv. 17-18) attribuita ad Amore in *Donna me prega*. Nell'atmosfera già rumorosa del percotente pianto si aggiunge dunque un altro elemento sonoro: il «muggiare» persistente, simile a quello che caratterizza il mare in tempesta quando vi si agitano venti contrari. Anche nel buio domina il dolore, manifestandosi uditivamente.

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che muggia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

Nel rimbombo di suoni simili al muggiare del mare in tempesta riecheggia il motivo equoreo e della tempesta che si ritrova nel mito di Tristano ed Isotta, una delle filigrane letterarie della passione di Francesca e Paolo: il procedere eterno della bufera ridefinisce l'azione del vento nel romanzo tristaniano, connotandolo nei termini di dannazione e denunciando quindi la colpa di un'idea di amore fondato sull'irrazionalità e la bramosia. Dopo questa generale individuazione di un fragore confuso, Dante distingue e presenta una vera e propria bufera che non ha mai tregua («non resta») e che,

¹⁶⁹ A. PAGLIARO, *Il canto di Francesca* (1952), in *Nuovi saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze, 1956, pp. 265-206.

con la sua violenza («rapina» da *rapio*), trascina con sé le anime peccaminose, facendole andare in vortice e urtandole.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spiriti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

In questa immagine della bufera Gennaro Sasso rintraccia il primo richiamo lessicale a Cavalcanti, a tal proposito egli scrive:

[...] la bufera era, non solo il simbolo, ovvio, della passione che, in un turbine di vento, travolge le anime. Ma, come simbolo, alla sua radice svelava ciò che, con buona probabilità, e non importa se intenzionalmente, l'aveva prodotta in quella forma: il ricordo della grande canzone del poeta che era stato il suo "primo amico"¹⁷⁰.

Infatti, nella «bufera infernale, che mai non resta» risuona proprio quanto Cavalcanti asserì riguardo all'amore in *Donna me prega*, ovvero che esso non «s'adorna di riposo mai» (v. 45), ma è sempre in moto. A questo punto identificare, per analogia, il contrappasso e ipotizzare il rispettivo peccato punito risulta semplice, poiché la bufera infernale, scatenandosi in un vortice chiuso nel confine del secondo cerchio, suggerisce l'immobilità paralizzante di un pensiero-desiderio prigioniero di sé stesso. Difatti Dante, dopo aver affermato che in questo perenne trascinarsi alle anime infernali ivi punite non viene meno il fiato per gridare, compiangersi e bestemmiare, presenta perentoriamente i dannati oggetto del canto:

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

Il poeta comprende, o per autonoma ricognizione, o perché avvisato da Virgilio, che a tale tormentosa penitenza sono condannati i lussuriosi, che sottomettono la ragione alla passione, al desiderio («talento»). Così l'analogia tra la potenza travolgente della bufera che agita il paesaggio infernale, misura inesorabile del contrappasso voluto da Dio e quella della passione amorosa, forza altrettanto impetuosa da cui in terra quelle anime furono travolte nel peccato è resa evidente: la perspicua continuità tra la passione peccaminosa della vita mortale, del tempo umano e la pena ineluttabile da espiare per l'eternità rimarca alle anime peccatrici il fatto di non aver sottomesso il talento alla

¹⁷⁰ GENNARO SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Viella, Roma, 2008, p. 180.

ragione. Il tema della lotta tra la passione e la ragione è un tema cardine del pensiero dantesco: è la ragione che deve governare il comportamento dell'uomo e che determina la sua condizione umana, qualsiasi cedimento della ragione ad altri impulsi sensitivi fa venir meno la sua umanità, portandolo dunque ad imbestialirsi, a ridursi ad "animale bruto"¹⁷¹. Anche nella riflessione giovanile di Dante sull'amore espressa nel libello lo scontro tra ragione e desiderio ha un ruolo centrale, come visto nel primo paragrafo della *Vita Nova* è infatti sotto «lo fedele consiglio de la ragione» che Amore dominò il poeta nel corso della sua passione per Beatrice «in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire».

Ma anche il suo "primo amico" aveva affrontato all'interno della discussione sull'amore il conflitto problematico tra il desiderio e la ragione in modo ancor più preciso. Infatti, come riscontrato da Enrico Malato:

Il punto di riferimento più sicuro, su questo problema, esterno all'opera dantesca ma certo a questa non estraneo, sembra la cavalcantiana canzone 'Donna me prega' [...] dove il poeta avverte: [...] Ciò che accade [...] quando, sottratta al controllo della ragione la passione amorosa si trasforma in desiderio smodato¹⁷².

Presentato in tal modo il peccato punito nel cerchio infernale, nei versi successivi Dante ritorna sulla pena, dandone una visione compiuta e generale inserendo le anime dannate nella sopra descritta atmosfera ambientale caratterizzata dalla bufera:

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.
E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aere di sé lunga riga,
così vid' io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga;

Così come le ali conducono gli stornelli durante l'inverno in larga e densa schiera, il vento porta di qua e di là, su e giù le anime maledette, nessuna speranza, aggiunge

¹⁷¹ Dante aveva fatto riferimento nel *Convivio* (IV 7 15) a questo concetto, nel quale lo aveva espresso in maniera più approfondita: «[...] levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto».

¹⁷² E. MALATO, *Lettura del V canto dell'Inferno*, in ID., *Studi su Dante*, Bertinocello Artigrafiche, Padova, 2005, pp. 59-60.

Dante, le conforta mai, né di avere riposo, né di vedersi ridotta la pena. Oltre a questo metaforico “stormo” il poeta scorge nella già presentata bufera anche un’altra schiera, simile a quella delle gru, che, disposta in riga «traendo guai», lamentandosi, procede cantando i loro lamenti («lai» v. 46). Con queste due raffinate similitudini Dante rompe l’oscura atmosfera conturbante delineata nelle terzine precedenti, offrendo una delicata e armonica scena poetica delle anime che in simbiosi, all’unisono, volano leggere come volatili. Questa immagine delle anime in volo perpetuo, come messo in luce da Donato Pirovano:

Rimanda ad Aristotele (*Etica Nicomachea*, VII 8-10), per il quale gli incontinenti sono «praevolantes» perché «vicuntur a passione excedente vel secundum velocitatem vel secundum vehementiam» («volano davanti» perché «sono vinti da una passione eccedente o secondo la velocità o secondo l’intensità»)¹⁷³.

Dunque, seppure l’atmosfera sia descritta in maniera soave e meno oscura, nessuna sfumatura di gioia si insinua nella scena: la leggerezza del volo aereo non è anticipatrice di libertà ma di eterna dannazione. Dante infatti nota che gli stornelli volano in un «freddo tempo» (v. 41), rivelante mestizia e che le gru procedono «cantando lor lai» (v. 46), un canto dal motivo lamentoso, termine che in origine identificava componimenti poetici di origine celtica, accompagnati da musica, e che poi, nell’antico francese e nel provenzale venne riutilizzato per designare il canto degli uccelli. Oltre a questi dettagli il tono cupo (che poi si concretizzerà nell’espressione «aura nera» (v. 51) si proietta definitivamente sull’atmosfera apparentemente leggera e raffinata con il verso conclusivo delle «ombre» che avanzano «traendo guai».

Dante insomma, con un moto descrittivo dilatatorio simile a quello di una lente di ingrandimento, che espande una visione generale giungendo a vedere i minimi particolari, arriva quasi a contatto con quelle «ombre portate dalla detta biga», i peccator carnali. Egli, in propinquità di queste anime, chiede al suo maestro Virgilio chi siano, che gli risponde presentando una schiera di personaggi del mito e della storia antica, il cui nome è stato connesso dalla tradizione a fama di libidine smodata: Semiramide, rinomata regina degli Assiri, Didone, regina di Cartagine che si uccise per essere stata abbandonata da Enea, il grande Achille, Paride e Tristano. Si tratta, illustra Virgilio, di «ombre [...] /

¹⁷³ D. PIROVANO, *Amore e colpa*, cit., p. 90.

ch'Amor di nostra vita dipartille» (v. 69), ovvero di anime dannate che l'amore condusse a morte. Questo resoconto di lussuriosi, che parve a Benedetto Croce niente più che un semplice elenco di nomi, costituisce in realtà un passo importante: funge da preludio alla esemplare vicenda di Paolo e Francesca, quasi a tracciare un filo rosso che percorre tutta la storia dell'umanità: dall'antichità classica fino al presente storico di Dante. Da Semiramide fino a Francesca, infatti, il mito della morte per amore sembra dotato di una fatale continuità, narrato dagli stoici, da Ovidio, da Virgilio e poi dai poeti francesi dell'amor cortese, giunge fino a Dante stesso e a Cavalcanti.

La rassegna delle anime lussuose effettuata da Virgilio e lo svelamento della tragica fine a cui li condusse amore introduce non solo la drammatica vicenda dei due amanti riminesi, ma anche, in primis, la prima manifestazione di quel sentimento di pietà che contraddistingue tutto il canto, ritornando al suo interno con varie sfumature di intensità, difatti ai versi 70-72 Dante *auctor* dichiara:

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e 'cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

Alla pietà ed alle soglie dello smarrimento, dunque, Dante giunge proprio dopo aver udito dal suo maestro Virgilio i nomi delle celebri donne e degli eroi d'amore dell'epoca classica (trasformati, in conformità con le composizioni medievali del ciclo classico, nei «cavalieri» dei romanzi arturiani e carolingi). Ed è proprio la precisazione finale «fui quasi smarrito» che rivela il significato del termine pietà, contraddistinguendolo come uno stato di compartecipazione emotiva che genera turbamento. Come rileva infatti Donato Pirovano:

La clausola «fui quasi smarrito» (v. 72) [...] è punto semanticamente rilevante in virtù del peso specifico della parola *smarrito* nelle opere di Dante: basti qui ricordare l'altra significativa occorrenza (anch'essa in clausola) di *Vn.*, XXIII 21, v. 32, «per che l'anima mia fu sì smarrita», quando Dante riflette sull'ineluttabilità della sorte di Beatrice¹⁷⁴.

E non è forse un caso che lo stesso smarrimento e la stessa pietà, nella *Vita Nova* legati, come si è visto, alla morte di Beatrice, si ripresentino qui messi in relazione al racconto di altre vicende di amore e morte, come se Dante, in queste diverse passioni si

¹⁷⁴ D. PIROVANO, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'Inferno*, in *Rivista di studi danteschi*, XV, Salerno editrice, Roma, 2015, pp. 6-7.

fosse in un certo qual modo riconosciuto, e, posto di fronte alle storie dei peccatori carnali avesse in parte rivisto qualcosa di sé di perturbante e di riprovevole. Si insinua così il primo sospetto di un parallelismo tra la l'esperienza giovanile di Dante e quella delle anime dannate per il peccato d'amore. Che la pietà di Dante qui non sia da interpretare semplicemente come compassione e simpatia è ritenuto da Natalino Sapegno, che infatti nel suo commento al canto in relazione alla parola pietà scrisse: «Non è da intendere nel senso di compassione, simpatia [...]; bensì nel senso di turbamento [...]. Il turbamento implica anche una sfumatura di sofferenza e di segreta tormentosa inquietudine, che non importa comunque mai da parte di Dante un atteggiamento di adesione»¹⁷⁵.

Introdotti i peccatori e presentato il sentimento di pietà, riavutosi dallo smarrimento, Dante mette in scena l'esemplare caso dei due amanti riminesi, manifestando a Virgilio il desiderio di comunicare con loro, non ancora personalmente identificati, ma facilmente identificabili

I' cominciai: «Poeta, volentieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri»

Ad attirare la curiosità del mortale *viator* è la singolarità della traiettoria di volo delle anime di Francesca e Paolo: i due, pur trovandosi immersi nell'aria agitata dalla bufera, riescono incomprensibilmente a procedere appaiati e ad apparire leggeri. Essi infatti «'nsieme vanno» e «paion sì al vento esser leggieri»: due eccezionali condizioni variamente interpretate dai critici, spesso ritenute dai commentatori antichi¹⁷⁶ come un irrigidimento della pena, dovuto alla maggior gravità – scatenata dal vincolo di parentela che li legava – del peccato commesso, ma lette da altri studiosi in modo opposto. Antonino Pagliaro ed Enrico Malato reputarono infatti la leggerezza del loro volo come una qualità simbolica della loro perenne situazione di amanti nel vivo di una passione, in virtù del peccato, protratta per l'eternità.

¹⁷⁵ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, (a cura di) Natalino Sapegno, Vol. 1, Inferno, La nuova Italia Editrice, Firenze, 1973, p. 58.

¹⁷⁶ Annota Natalino Sapegno in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, (a cura di) Natalino Sapegno, Vol. 1, Inferno, cit., p. 59: «La leggerezza si dimostra dalla velocità. Erano più veloci perché erano più tirati dal vento, cioè avevano maggior pena, la qual meritavano per esser cognati e in gran stato, perché queste due circostanze aggravano il peccato».

Sollecito al suggerimento di Virgilio, che lo esorta ad aspettare che i due spiriti oggetto del suo interesse, per la forza casuale della bufera, si avvicinino di più a loro, Dante *agens* sprigiona il suo «affettuoso grido» (v. 87), invitandoli a parlare con loro:

O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!

I due amanti, destati dal desiderio, sopraggiungono per l'aria infernale condotti dal solo volere, come colombe con le ali spiegate dirette verso il dolce nido. In questa maniera, provenienti dalla schiera di Didone, giungono quindi, attraverso la maligna atmosfera infernale, proprio per la potenza del grido di Dante (connotato come affettuoso in virtù dell'intensità del sentimento di cui era carico), in prossimità dei due viandanti.

Quali colombe, dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;
cotali uscir della schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.

Con la peculiare similitudine delle colombe, immagine la cui origine virgiliana è nota (cfr. *Aen.* VI, 190-192; V, 213-217), Dante attua un'associazione ossimorica significativa: equipara delle anime impure, macchiate dal peccato, al colombo, animale nella tradizione iconografica cristiana per eccellenza puro, candido e senza colpa. Proprio per l'effetto del paragone con le colombe l'apparenza dei due amanti risulta delicata, raffinata, leggiadra (e persino incorrotta), entrando in contrasto con la pesantezza e il disonore del tutto corporeo del peccato di lussuria: l'errore che li ha condannati alla dannazione per l'eternità non trapela dal loro aspetto, rimanendo quasi indeducibile. Tesa a nobilitare i due amanti è anche l'indicazione della schiera da cui provengono come quella «ov'è Dido» (v. 86), cioè a quella di Didone, nella rassegna dei lussuriosi citati da Virgilio, il personaggio più pregevole: infatti, attraverso questa indicazione Dante, come fa notare Malato «vuole proporre un accostamento in qualche modo nobilitante».¹⁷⁷

L'eleganza e la raffinatezza soave appena delineata appartenente alle due anime si riversa e si estrinseca definitivamente nelle nobili parole con cui Francesca apre la conversazione con Dante. Rivolgendosi a lui con uno slancio di gentilezza chiamandolo «animal grazioso e benigno» (v. 88), ovvero essere animato cortese e indulgente, gli

¹⁷⁷ E. MALATO, *Lettura del V canto dell'Inferno*, op. cit., p. 64.

dichiara che per la pietà che ha dimostrato del loro «mal perverso» (v. 93), ella pregherebbe Dio per la sua pace, se solo quest'ultimo, «re de l'universo» (v. 91), fosse misericordioso con i dannati. Senza attendere puntuali quesiti del suo interlocutore Francesca passa a presentarsi, dando conto della sua origine e della sua storia:

Siede la terra dove nata fui
sulla marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona che mi fu tolta;
e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense.

Dopo aver presentato sé stessa indirettamente, senza annunciare il proprio nome, mediante il riferimento al suo luogo natale, Ravenna, Francesca tratteggia con raffinata ricercatezza letteraria la sua storia d'amore, dicendo: «L'amore, che si accende subito nei cuori gentili, fece innamorare costui del bell'aspetto che mi fu tolto, e la modalità ancor m'offende¹⁷⁸. L'amore, che non permette a chi è amato di non riamare, mi portò a corrispondere con una tale intensità alla passione di costui che, come vedi, tuttora non mi abbandona. L'amore ci condusse ad una stessa morte. Caina attende l'anima di chi ci tolse la vita». Si tratta dei versi più celebri, se non dell'intera *Commedia*, sicuramente dell'intero canto. Dante, facendo proferire a Francesca in questa celebre sequenza sull'amore temi e motivi accreditati nella tradizione cortese e stilnovistica colpevolizza implicitamente quei poeti che di quei temi e motivi si erano fatti promotori. L'indiretta accusa alla letteratura si palesa in tutta la sua forza nei versi successivi, nei quali la nobildonna riminese, dopo essere stata interrogata da Dante, gli svela quale fu «la prima radice», tutta letteraria, del suo amore:

Noi leggiavamo un giorno per diletto

¹⁷⁸ Alcuni critici, tra cui, a partire da Muzzi, Pagliaro, Sapegno e Pirovano hanno ritenuto più corretto riferire l'emistichio del v. 102 «'l modo ancor m'offende» non alla relativa precedente, sempre contenuta nel v. 102, ma all'enunciato principale «Amor [...] prese costui della bella persona» e dunque hanno interpretato il «modo» come la forza irresistibile della passione che ha pericolosamente attratto la giovane donna nella sua vita mortale e che continua a travolgerla. Il verso sarebbe perciò da parafrasare come «l'intensità, il modo di siffatta passione fu tale che ancora mi offende». Cfr. DONATO PIROVANO, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'Inferno*, in Id., *Rivista di studi danteschi*, cit., pp. 10-11 e ANTONINO PAGLIARO, *Il canto di Francesca (1952)*, in Id., *Nuovi saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze, 1956, pp. 136-148.

di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

Un giorno i due per diletto leggevano, da soli e senza alcun sentore del nuovo travolgente sentimento d'amore, di come Amore avvinse Lancillotto. Tale lettura, più e più volte, li portò a guardarsi negli occhi, facendo loro impallidire il volto, ma a travolgerli fu solo un passo dell'opera. Quando lessero del bramato sorriso di Ginevra baciato da un amante così nobile d'animo, Paolo («questi, che mai da me non fia diviso», v. 135), tutto tremante, baciò a Francesca le labbra. Il libro e chi lo scrisse divennero il loro Galeotto, e da quel giorno i due amanti non lo lessero più oltre. È perciò proprio la lettura del libro che raccontava la storia di Lancillotto e Ginevra la scintilla della loro passione peccaminosa.

Con questi ultimi versi, facendo corrispondere la «prima radice» della passione amorosa alla lettura di un'opera per eccellenza 'cortese', Dante rende esplicita l'accusa a quella letteratura che tramandava i valori della cultura cortese, in quanto divulgatrice di una forma di amore improntato alla dannazione. Così, l'intelaiatura del discorso precedente di Francesca, composto da una fitta trama di echi e di rimandi letterari e dottrinali alla letteratura cortese e stilnovistica (sapientemente ricostruiti dall'esegesi), rivela ora chiaramente la sua cifra negativa di sottintesa riprovazione. Nella fitta orditura di riferimenti letterari di quei versi in cui si trova esplicita la 'legge' triplicemente anaforica relativa all'amore (vv. 100-107) spicca anche la filigrana cavalcantiana: il discorso fatto da Francesca sull'Amore, come messo in luce da diversi critici, come anticipato in apertura del paragrafo, presenta diversi richiami lessicali al "primo amico" e in particolare alla sua illustre canzone *Donna me prega*. «Francesca spinge alle estreme conseguenze quanto affermato in *Donna me prega* «Di sua potenza segue spesso morte» (Cavalcanti, *Rime*, XXVIIb, 35)»¹⁷⁹ afferma Donato Pirovano. Infatti, al v. 106 del canto «Amor condusse noi ad una morte» la parola morte riecheggia con la stessa ombrosa

¹⁷⁹ D. PIROVANO, *Amore e colpa*, cit., p. 112.

potenza che è nel verso della canzone di Cavalcanti. Gorni poi, nel suo saggio *Francesca, o la cognizione del dolore. Riscritture del quinto dell'Inferno* ha riscontrato una straordinaria corrispondenza: nell'espressione «bella *persona*» (v. 101) e nei versi successivi «mi prese del costui piacer sì *forte*, / che, come vedi, ancor non *m'abbandona*. / Amor condusse noi ad una *morte*» (vv. 104-106) sembra esservi un preciso riferimento alla ballata di Guido *Perch' i' no spero di tornar giammai*, e in particolare ai seguenti versi (vv. 17-21): «Tu senti, ballatetta, che la *morte* / mi stringe sì, che la vita *m'abbandona*, / e senti come 'l cor si sbatte *forte* / per quel che ciascun spirito ragiona. / Tanto è distrutta già la mia *persona*». Come sostiene il filologo: «La riscrittura che se ne opera è di tale evidenza, che si può ben credere che Dante qui realizzi intenzionalmente una vera e propria parodia»¹⁸⁰.

Un altro richiamo al “primo amico” compare poi nel secondo blocco del discorso di Francesca, quello in cui si fa riferimento alla lettura del libro di Lancillotto, precisamente al v. 131 nell'emistichio «e scolorocci il viso». Il topos di derivazione ovidiana del pallore del volto come segno d'amore è altresì presente, ancora una volta, in *Donna me prega*, dove infatti Cavalcanti asserì che Amore «move, cangiando – color» (v. 46).

Evidenti e puntuali sono dunque i rimandi lessicali e tematici, ma al di là di queste precise corrispondenze intertestuali a stupire è la generale fisionomia cavalcantiana dell'amore tratteggiato da Francesca, dimostrata compiutamente da Gennaro Sasso nel suo saggio *Dante, Guido e Francesca*. Infatti, come egli scrive, riguardo a quanto Francesca dichiara sull'amore: «[...] l'impressione che se ne ricava è che, senza naturalmente (che sarebbe stato compito inesequibile) poterla esporre come una compiuta teoria, a teorie tuttavia Francesca qui alludesse. E, forse, proprio a *Donna me prega* di Guido Cavalcanti»¹⁸¹. Quella che espone la nobildonna riminese, oltre ad essere una teoria che si rifà a moduli e topoi ampiamente affermati nella tradizione cortese e stilnovistica (per giunta teorizzati e avvalorati da trattati come il *De Amore* di Cappellano), assume i caratteri di una vera e propria enunciazione filosofica dell'irresistibile potenza dell'*amor*, simile a quella fatta da Guido nella sua canzone ‘filosofica’. Consapevole del suo peccato e altrettanto conscia della sua colpa, Francesca

¹⁸⁰ G. GORNI, *Francesca, o la cognizione del dolore. Riscritture nel quinto dell'Inferno*, in *Anticomoderno*, III, cit., p. 247.

¹⁸¹ G. SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, cit., pp. 177-178.

allo stesso tempo sembra farsi ferma assertrice del carattere irresistibile e ineluttabile intrinseco all'amore, deresponsabilizzandosi: l'amore «al cor gentil ratto s'apprende», si avviluppa inevitabilmente al cuore gentile, non lasciando libertà d'iniziativa ad una persona dotata di nobiltà d'animo, e ancora, amore «ch'a nullo amato amar perdona», ovvero non consente ad alcuno, che sia amato, di non contraccambiare l'amante. È insomma dell'Amore, nella filosofia di pensiero della peccatrice carnale, parte della responsabilità, e agli amanti non resta altro che soggiacere al suo impeto. Allo stesso modo, anche Cavalcanti nel suo sistema di pensiero enunciato in *Donna me prega* aveva affermato l'indomabilità di Amore. Amore, secondo quanto espresso da Guido nella sua illustre canzone, devia il giudizio morale dalla sana condotta, poiché l'immagine mentale prevale sulla ragione: colui che vive nel vizio discerne male, inoltre la potenza dell'amore è spesso fonte di morte. «For di salute – giudicar mantene, / che la 'ntenzione – per ragione vale / discerne male – in cui vizio è amico. Di sua potenza segue spesso morte [...]» (vv. 32-35). Evidenti sono dunque i parallelismi tra i due discorsi: la potenza dell'*amor*, sia nel racconto di Francesca sia nel caso della canzone di Cavalcanti, è presentata come una forza talmente irresistibile da annichilire la ragione e, di conseguenza, da disintegrare il giudizio morale dell'innamorato, prendendone possesso e conducendolo alla morte. Anche la morte si ritrova in entrambi i teoremi divenendo, da intellettuale nella canzone cavalcantiana, fisica, nell'estremizzazione dantesca del caso della donna riminese, tant'è che si potrebbe persino ritenere Francesca la prova vivente ed estrema della fatalità mortale dell'amore tante volte cantata da Guido e teorizzata nella sua canzone: Amore, infatti, condusse lei e il suo amante «ad una morte» (v. 106). Sia nella filosofia di Cavalcanti che in quella di Francesca la ragione quindi soccombe alla passione amorosa, al talento: divenendo, secondo gli specifici paradigmi cavalcantiani, una potenza distruttiva dell'anima sensitiva, che porta alla morte, e, nell'oltretomba sacro di Dante un'energia tesa non verso il bene, verso Dio, ma fonte di dannazione, di punizione eterna. L'amante di Paolo infatti afferma la necessità dell'amore, così come Cavalcanti sostiene che «la 'ntenzione – per ragione vale» (v. 33), che l'immagine dell'oggetto amato domina sulla ragione poiché è nell'anima sensitiva che si insedia il *phantasma* amoroso e non nell'intelletto possibile, e dunque l'amore non è virtù morale, bensì sensitiva. Entrambi dunque paiono separare il piano dell'intelletto da quello delle passioni dichiarandone sostanzialmente – Francesca, implicitamente, nella sua

mitigazione di responsabilità, Cavalcanti direttamente, nel suo illustre componimento – l'incomunicabilità.

Ciò che si vuole affermare, dunque, non è che il discorso fatto formulare a Francesca fosse soltanto un espediente escogitato da Dante per riferirsi al suo “primo amico” e che non vi fossero quei richiami, rintracciati nei secoli dagli esegeti, ad altri poeti¹⁸², atti a contestare anche le loro idee sull'amore, bensì che vi fosse anche del Cavalcanti nella ‘teoria d'amore’ esposta dalla signora di Ravenna.

Dante, mettendo in scena nell'inferno l'esemplare caso della dannazione dei due amanti riminesi, aveva potuto condannare tutti quei poeti – tra cui sicuramente figurava anche l'amico Guido – che non avevano preso in considerazione la possibilità di sottoporre la passione amorosa al giudizio morale della ragione e che non avevano dato peso all'imputabilità etica connessa all'amore. Attraverso lo stratagemma dell'invenzione di un cerchio infernale destinato ai peccatori carnali, il poeta aveva potuto perentoriamente dimostrare che ad essere imprescindibile non era tanto la potenza della passione amorosa cantata da Cavalcanti, e anche da altri poeti (tra cui anche Dante stesso, all'inizio della sua carriera poetica), bensì il giudizio divino riguardo ad essa, e che un amore volto non verso il bene poteva portare soltanto all'eterna dannazione. Di contro alla irresistibilità e alla non giudicabilità morale e cristiana dell'amore sostenuta dalla poesia di Cavalcanti, e con lui in tal senso da altri stilnovisti, Dante opponeva la diversa idea secondo cui al sentimento amoroso, all'*amor*, si potesse o non si potesse resistere e che, facendo prevalere la ragione sul «talento» fosse possibile trasformare l'*amor* in un principio volto verso il bene, nella cristiana e moralmente accettabile *caritas*, e così sfuggire alla punizione divina.

¹⁸² Il più evidente e rinomato è il riferimento alla celeberrima canzone guinizzelliana *Al cor gentil rempaira sempre amore*, che risuona nel centesimo verso del canto «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende».

3.2 «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»: il dialogo con Cavalcante nel X canto dell'Inferno

Se nel V canto Cavalcanti è presente indirettamente e implicitamente, attraverso la condanna di un amore slegato dai principi della *caritas* cristiana, nel X canto dell'Inferno il "primo amico" è invece chiamato in causa direttamente ed esplicitamente. Nell'atmosfera mortuaria del cerchio infernale in cui giacciono le anime degli eretici «che l'anima col corpo morta fanno» (v. 15) Dante ritorna al dialogo con Guido attraverso la messa in scena del colloquio con il padre del poeta, Cavalcante de' Cavalcanti. Si tratta del passo della *Commedia* che più coinvolge la vicenda biografica dei due poeti, richiamando in causa anche le questioni poetiche e ideologiche legate al loro dibattito sull'amore.

Cavalcante fa la sua comparsa tra gli avelli infuocati e scoperchiati della città di Dite in maniera brusca, repentina, interrompendo Dante nel suo colloquio con Farinata degli Uberti:

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata.

Inizialmente il poeta non lo riconosce, delineandolo come «un'ombra» (v. 53), ovvero come un'anima, che dall'apertura dell'avello scoperto «sorge» mostrandosi sino all'altezza del mento, dalla qual cosa il nostro mortale *viator* deduce ch'egli s'era alzato sulle ginocchia. Appresa, durante il dialogo con Farinata, la provenienza fiorentina del visitatore e riconosciuto in lui l'Alighieri amico del figlio, Cavalcante timidamente fa capolino dalla sua tomba, per verificare che assieme a lui vi fosse il figlio Guido:

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
e poi che 'l sospecciar fu tutto spento,
piangendo disse: «Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è? e perché non è teco?»

Scrutato attorno a dov'era Dante, come se avesse avuto il desiderio di vedere se assieme a lui vi fosse qualcun altro, e dissipato ogni dubbio («'l sospecciar», v. 57) - l'ansiosa e flebile speranza che suo figlio fosse con lui - pronuncia tra le lacrime le seguenti parole:

«Se per questo cieco carcere hai potuto recarti per l'elevatezza del tuo ingegno dove si trova mio figlio Guido? E perché non si trova con te?»

Dedotto dal discorso con Farinata che Dante è vivo e che si contraddistingue ed eccelle per il suo «parlare onesto», espressione che indica il prestigio proveniente dalla poesia, Cavalcante non riesce a concepire in alcun modo la ragione per cui suo figlio non sia lì assieme all'amico. Nella sua mentalità di epicureo l'altezza d'ingegno, virtù terrena posseduta non solo da Dante ma anche da Guido, rappresenta l'unica condizione necessaria per affrontare il viaggio ultraterreno. Cavalcante de' Cavalcanti, infatti, come commentò Boccaccio fu un «leggiadro e ricco cavaliere» che «seguì l'opinione d'Epicuro e non credette che l'anima dopo la morte del corpo vivesse, e che il nostro sommo bene fosse ne' dilette carnali»¹⁸³. Dunque, come rileva Luca Azzetta: «la domanda di Cavalcante è compresa entro l'orizzonte immanente di una concezione filosofica in cui l'ingegno è celebrato per la sua forza e per la sua altezza»¹⁸⁴.

Vero è che l'ingegno era stato annoverato da Dante stesso nel *De vulgari eloquentia*¹⁸⁵ quale qualità necessaria per essere poeta, ma solo nella logica epicurea poteva essere ritenuta una virtù sufficiente per recarsi nel mondo ultraterreno e dunque per scrivere il poema sacro. Così Dante, attraverso le parole di Cavalcante, elogia indirettamente Guido, riconoscendogli quell'ingegno che lui stesso in primis reputava qualità fondamentale per essere un degno poeta, ma allo stesso tempo, nei versi successivi, dovendo motivare a Cavalcante l'assenza di Guido al suo fianco, di quell'ingegno dimostrava i limiti:

E io a lui: «Da me stesso non vengo:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».

«Non vengo per forza mia propria» risponde Dante, sottintendendo che non sta intraprendendo il viaggio in virtù dell'altezza del suo ingegno, «colui che attende là, Virgilio, mi porta attraverso questo luogo, a colei alla quale Guido vostro rifiutò di essere condotto, a Beatrice». Con tale replica, sostanzialmente, Dante dichiarava che Cavalcanti era privo dell'unico fattore decisivo e imprescindibile per intraprendere il viaggio

¹⁸³https://it.wikisource.org/wiki/Il_comento_sopra_la_Commedia_di_Dante_Alighieri_di_Giovanni_Boccaccio_Tomo_III/Capitolo_decimo.

¹⁸⁴ LUCA AZZETTA *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, vol. I, to. I, Inferno, Canti I-XVII*, (a cura di) Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2013, p. 325.

¹⁸⁵ Cfr. *De vulgari eloquentia* II, iv 10.

ultraterreno di Dante: la capacità di concepire, la trascendenza, personificata nel poema da Beatrice e di trasporla in poesia. Cavalcanti infatti non volle dirigersi verso l'innovativa svolta poetico-ideologica che aveva portato Dante a rifiutare le idee della giovinezza e a volgere le spalle alla poesia amorosa stilnovistica, abbandonando la strada dell'immanenza per quella della trascendenza, (scegliendo la *caritas* all'*amor*). Dei versi della risposta di Dante a Cavalcante questa, che legge il cui come caso obliquo, con oggetto Beatrice, è una delle letture maggiormente accolte dai critici. Tuttavia per la loro complessità sintattica tali versi sono stati variamente interpretati dai critici, divenendo oggetto di una *vexata quaestio* che ha lungamente tormentato la critica dantesca a partire da fine Ottocento e sulla quale è necessario soffermarsi. La questione più dibattuta nella comprensione della terzina (vv. 60-63) stava proprio nell'interpretazione del pronome relativo «cui», in particolare se tale pronome dovesse leggersi come un semplice *quem*, relativo a Virgilio e dunque complemento oggetto diretto di «ebbe a disdegno», oppure come un caso obliquo (*ad eum quem*, riferito a Dio, o ancora *ad eam quam*, con allusione a Beatrice).

Dal Medioevo fino all'epoca moderna, per oltre cinque secoli nessuno mise mai in discussione l'interpretazione letterale di questi versi. I commentatori erano concordi nel ritenere che il «cui» del v. 63 fosse riferito a Virgilio, che corrispondeva con il «colui ch'attende là» del verso precedente: il loro dubbio aveva piuttosto per oggetto i motivi del disdegno di Guido verso costui. Alcuni credevano che fosse legato all'estraneità di Virgilio alla speculazione filosofica e alla sua propensione per la poesia¹⁸⁶, altri, come Tommaseo, ritenevano che si dovesse alla diversità di valori ideologici, poetici e religiosi del poeta dell'*Eneide* rispetto a quelli cavalcantiani, altri ancora attribuivano il disdegno di Guido nei confronti di Virgilio alla lingua di quest'ultimo, il latino che Guido disprezzava. In ogni caso, gli antichi commentatori non nutrono mai dubbi circa il fatto che l'oggetto del disdegno del “primo amico” di Dante fosse Virgilio nella sua identità storica. Una prima messa in discussione dell'esegesi del passo si ebbe nel 1870 grazie al filologo Francesco D'Ovidio. Ad essere il bersaglio del disdegno di Guido, secondo

¹⁸⁶ A tal proposito scrive Boccaccio in G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, (a cura di) G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, p. 526: «Guido Cavalcanti, uomo costumattissimo e ricco e d'alto ingegno, [...] fu nel suo tempo reputato ottimo loico e buon filosofo, [...] e fu buon dicitore in rima; ma perciò che la filosofia gli pareva, sì come ella è, da molto più che la poesia, ebbe a sdegno Virgilio e gli altri poeti».

D'Ovidio, era sì Virgilio, ma non in sé e per sé, in quanto personaggio storico, bensì nella sua natura di personaggio simbolico del poema dantesco, rappresentativo della ragione sottomessa alla fede. Insomma, egli riteneva che nella finzione narrativa della *Commedia* l'unico motivo per cui l'epicureo e miscredente Cavalcanti potesse disdegnare Virgilio non fosse che per il suo ruolo di guida emblema della ragione sottomessa alla fede, preposto a condurre Dante verso la salvezza divina. Proprio con questa nuova ipotesi D'Ovidio rilanciò il dibattito critico circa l'interpretazione del verso, facendolo divenire una vera e propria *crux* esegetica motivo di tormento per i maggiori filologi del tempo.

A partire dalla tesi formulata da D'Ovidio, Pio Rajna attuò una rilettura del passo: in una lettera mandata allo stesso D'Ovidio egli affermò che il «cui» del v. 63 fosse un caso obliquo formato da dimostrativo più relativo: “colui il quale” (*ad eum quem*), corrispondente a Dio. Per Rajna era dunque l'entità divina a costituire la destinazione finale del viaggio di Dante sotto la guida di Virgilio e l'oggetto del disdegno di Guido.

Una delle tesi maggiormente accolte tra gli studiosi, nonché quella qui seguita, vede come oggetto dello sdegno di Guido non Virgilio, ma Beatrice. Tale proposta, enunciata nel 1924 dall'autorevole voce del filologo Michele Barbi, venne ripresa nel 1953 con autentico vigore argomentativo da Antonino Pagliaro, finendo – anche se con le inevitabili riserve e titubanze – per riscuotere larga adesione presso la contemporanea nonché l'odierna critica dantesca.

Pagliaro riteneva che per attuare una corretta interpretazione del passo si dovesse cominciare dall'avverbio forse: per la sua collocazione ad inizio verso esso doveva andare a riferirsi al verbo «mena» e non al soggetto della proposizione principale, ovvero Virgilio. L'avverbio, collegandosi all'azione dichiarata dal predicato «menare», non poteva riferirsi, oltre che al soggetto, cioè Virgilio, nemmeno all'oggetto («mi»), corrispondente sicuramente a Dante, e neanche alla stessa azione espressa dal verbo, poiché è un dato di fatto che Virgilio guida il poeta negli inferi. Non potendo rinviare nemmeno al luogo attraverso il quale Dante era condotto da Virgilio (perché già indicato dal complemento di luogo «per qui»), l'unica conclusione plausibile era perciò che l'avverbio forse fosse collegato al traguardo del viaggio dantesco nel mondo ultraterreno: Dio o Beatrice. Escluso il riferimento a Dio (in quanto riferirsi a lui con un semplice «cui» per lo studioso avrebbe contravvenuto all'enorme ossequio attribuito alla figura divina) per Pagliaro come unico referente plausibile dell'avverbio forse rimaneva Beatrice. Era

dunque la gentilissima, non Virgilio, il vero oggetto del disdegno di Guido, non come personaggio storico, ma nella sua natura simbolica di sapienza teologica. In altre parole, secondo Pagliaro, lo sdegno di Cavalcanti per Beatrice era rivolto non direttamente a lei, ma a ciò che ella rappresentava nel poema, alla sua figura simbolica di innalzatrice di Dante verso Dio.

Diversa è la tesi di Malato, lo studioso nel suo articolo *Il «disdegno» di Guido*¹⁸⁷ pubblicato nel 1991 infatti ritornò all'ipotesi Virgilio'. Riportando le sue parole «“colui ch'attende là” è sì, Virgilio, ma è anche in primo luogo la guida, colui che governa l'andare di Dante [...] sulla via della salvezza: è “chi per lungo silenzio pareva fioco”, cioè la ragione che si era addormentata e si è risvegliata, e ora “per qui lo mena”»¹⁸⁸. Malato insomma riprese l'interpretazione di D'Ovidio che vedeva come oggetto del disdegno di Guido Virgilio in quanto simbolo della ragione assoggettata alla fede. A tale tesi però egli apportò una rilevante argomentazione individuando in *Donna me prega* una convincente prova dell'avversione alla ragione imputata a Guido da parte di Dante.

Secondo Malato alla base della discordia che emergeva nella terzina contenente la risposta di Dante tornava ad esservi l'antico dibattito sull'origine e sulla natura dell'amore nell'irrisolvibile divaricazione tra il suo essere *amor* o *caritas*, di cui l'illustre canzone di Guido costituiva un'importante tappa.

Infatti, alcuni versi di *Donna me prega*, dimostra lo studioso, testimoniano la negazione da parte del poeta del ruolo della ragione in quanto mediatrice dell'amore e pertanto guida dell'uomo: in particolare i versi dal 29 al 42. Come si è visto nel paragrafo dedicato alla canzone, nell'intervallo di questi versi l'amore è definito come una passione sensitiva, un appetito dei sensi che allontana dal retto giudizio poiché l'oggetto amato si impone sulla ragione. Oltre a ciò Cavalcanti al loro interno affermava che la potenza dell'amore fosse tale da condurre alla morte qualora non venisse impedita la virtù «la quale aita – la contraria via», espressione con cui secondo Malato si intende la virtù razionale, ovvero l'inibizione della ragione. In sostanza, Guido, nel suo componimento-manifesto, aveva negato che la ragione potesse sottomettere il «talento», facendosi guida accorta nel controllo della passione amorosa. Dante, dunque, avrebbe accusato Guido di

¹⁸⁷ Consultato in E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, cit.

¹⁸⁸ Ivi, p. 93.

disdegnare la ragione (personificata da Virgilio) proprio in forza di questa sua concezione dell'amore come desiderio impossibile da sottoporre alla volontà della ragione.

Ma sia che il cui si riferisca a Virgilio, sia che alluda a Beatrice, il significato di fondo è sempre lo stesso dato che tutti e due i referenti sono guide verso la salvezza eterna, verso Dio, verso la *caritas* cristiana. Fuor di dubbio è dunque il fatto che Dante con tali versi avesse voluto denunciare che l'amico, pur essendo provvisto dell'altezza d'ingegno, disdegnandosi risolutamente, aveva rifiutato di volgersi oltre la sfera dell'immanenza. Infatti, come afferma Maria Corti:

[...] molto si è scritto su quel *cui*, se vada riferito a Virgilio o a Beatrice; personalmente incliniamo per Beatrice, ma la cosa non conta molto perché sia Virgilio sia Beatrice qui sono il simbolo di un'operazione mentale ortodossa, teologicamente in regola: ragione al servizio della teologia e pronta a cedere il ruolo ad essa¹⁸⁹.

Oltre a ciò a destare la perplessità degli studiosi fu anche l'uso da parte di Dante del passato remoto «ebbe» riferito al disdegno di Guido, che risultava poco chiaro dato che quest'ultimo al momento dell'ambientazione del canto era ancora in vita. Qui si accoglie l'interpretazione di Malato, che si considera meno articolata e più lineare rispetto a quella di Pagliaro¹⁹⁰. Secondo Malato, Dante, coniugando l'azione al passato remoto, avrebbe voluto relegare il disdegno ad un momento preciso, lasciando aperto uno spiraglio di possibilità di redenzione per l'amico. Tale momento, nell'opinione dello studioso corrisponde con la canzone *Donna me prega*. A tal proposito egli scrive:

[...] ciò che importa qui rilevare è il valore di quel passato remoto, “tempo storico, e non durativo”. Infatti Guido non ha professato in modo continuativo, o almeno iterato, la teorica contestativa della ragione, ma ha enunciato quei concetti una sola volta [...] in quella canzone ‘Donna me prega’ che [...] resta tuttavia un episodio¹⁹¹.

Tornando al commento del passo, negli ultimi versi ha luogo l'equivoco che porta Cavalcante allo svenimento e dunque alla chiusura del dialogo tra i due:

Le sue parole e 'l modo della pena

¹⁸⁹ M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Licosa, Firenze, 1981, pp. 84-85.

¹⁹⁰ Pagliaro aveva attribuito al nesso verbale un aspetto puntuale e ingressivo ‘rifiutarsi’, ‘sdegnarsi di’, legato al fatto che nel pronome relativo cui si sarebbe nascosto anche un complemento di direzione (*ad quam*). Il significato completo dei versi per Pagliaro pertanto era il seguente: «costui mi conduce attraverso questi luoghi da colei [Beatrice] alla quale Guido vostro si rifiutò di essere condotto».

¹⁹¹ E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, cit., p. 103.

m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena.
Di subito drizzato gridò: «Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?»
Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta,
supin ricadde e più non parve fora.

Nonostante Dante, riconosciuta nell'anima dannata il padre di Guido per le sue parole e per le caratteristiche della pena, affermi di aver fornito una risposta «piena» (v. 66), ovvero pregnante, Cavalcante ne travisa il significato.

Infatti quest'ultimo, levatosi subito in piedi chiede al poeta con estrema concitazione come mai abbia usato il verbo ebbe, se il figlio sia ancora vivo e se i suoi occhi siano ancora colpiti dal «dolce lume» (v. 69). Dalla forza con cui Cavalcante scandisce le domande trapela tutta l'agitazione e l'angoscia per l'eventuale morte del figlio: la sua attenzione si focalizza completamente sul predicato «ebbe» che egli interpreta come segnale della fine della vita dell'amato Guido. Così, accortosi dell'indugio («dimora», v. 70) di Dante nel rispondergli cade supino, scomparendo definitivamente. Di nuovo Dante mette in scena la condanna ereticale, verso coloro che negarono la trascendenza, credendo soltanto nelle virtù e nei beni immanenti. Per questo l'equivoco determina in Cavalcante un turbamento così forte da portarlo alla totale perdita dei sensi, ad una seconda morte: per un epicureo la fine della vita terrena e il venir meno del «dolce lume», ovvero della luce non divina, ma solare, costituisce il dramma estremo.

Essenziale, ai fini della dimostrazione del dialogo tra i due poeti, è riportare quanto è stato notato da molti critici e commentatori, ovvero che Dante trasse la rima siciliana dei versi 65-69 *nome : come : lume* proprio da *Donna me prega*, dove figura ai versi 16-19. Il che è un espediente, come nota Luca Azzetta, atto a «stringere più intensamente il sotterraneo dialogo con l'amico di un tempo attraverso la ripresa della canzone che dovette sancire la frattura ideologica tra i due»¹⁹².

Per concludere, l'elemento fondamentale da riscontrare è che il passo è da ritenere fuor di dubbio una prova della fase di discordia dei due poeti intercorsa a seguito della *Vita Nova*, un documento, come ha avvedutamente indicato Contini: «di quella che, un po' caricando le tinte, si può dire fase polemica»¹⁹³ del legame tra Dante e Guido. Dante,

¹⁹² L. AZZETTA, *Canto X*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, vol. I, to. 1, Inferno, Canti I-XVII*, (a cura di) Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, cit., p. 332.

¹⁹³ G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, vol. I, to. 2, Ricciardi-Mondadori, Milano-Napoli, 1995, p.189.

attraverso tale dialogo con il padre di Guido, aveva voluto mettere in scena non soltanto il peccato di eresia del padre, ma anche quello del figlio, che nella sua poesia d'amore aveva sdegnato la trascendenza, rimanendo ancorato alla morale averroistica.

Se il discorso di Dante suona come un giudizio di condanna verso l'amico, tuttavia il biasimo del poeta nei confronti di quest'ultimo non sembra essere definitivo. Nei versi successivi, infatti, Dante assegna a Farinata il compito di assicurare Cavalcante circa il fatto che Guido si trova ancora nel mondo dei vivi (vv. 110-111):

Or direte dunque a quel caduto
che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto

Il poeta così sembra sottrarre Cavalcanti, in nome dell'amicizia che li aveva legati, alla sentenza definitiva: egli non è fatalmente perduto, essendo «co' vivi ancor congiunto» può ancora redimersi dai suoi peccati. Dichiarato colpevole, ma non irrimediabilmente dannato, come si vedrà nel prossimo paragrafo, Guido verrà condannato definitivamente e aspramente nel XVIII canto del Purgatorio, nella severa critica contro «l'error de' ciechi che si fanno duci» (vv. 18).

3.3 Il XVIII Canto del Purgatorio: «l'error de' ciechi che si fanno duci»

Si è visto nei precedenti capitoli quanto fondamentale e persistente sia stata in Dante la necessità di ritornare sulla riflessione teorica sull'amore, segnando il distacco con la concezione amorosa dell'amico Cavalcanti. Seguendo l'andamento di un climax Dante, dopo aver chiamato in causa indirettamente Guido nel V canto dell'Inferno e dopo averlo incolpato di aver disdegnato l'orizzonte divino nel X, arriva a condannarlo nel XVIII canto del Purgatorio per il suo pensiero peccaminoso circa la natura dell'amore. Vero è che Dante richiama in causa il dialogo sull'amore con Cavalcanti anche in molti altri passi della *Commedia*, come nell'XI canto del Purgatorio, in cui si ritrova un elogio all'amico («Così ha tolto l'umo a l'altro Guido / la gloria de la lingua»), o anche al

momento dell'entrata in scena di Beatrice, nel XXX del Purgatorio, ma è in questo canto che respinge nettamente la concezione dell'amore del suo primo amico, arrivando ad accusarlo di essere caduto in errore. La qual cosa è stata affermata da Malato, che nel suo saggio sul X canto dell'Inferno scriveva: «La condanna, [...] ci sarà, più avanti, del suo pensiero fuorviante e profondamente peccaminoso, nella fiera polemica contro “l'error de' chiechi che si fanno duci”»: condanna, dunque, esplicita, severa, aspra, del peccato»¹⁹⁴. È infatti nella quarta cornice dove albergano le anime degli accidiosi che Dante, attraverso le parole di Virgilio, esprime un verdetto definitivo ben più severo di quello del X canto dell'Inferno, contestando il complesso teorico della canzone manifesto di Guido, *Donna me prega*. Il richiamo al dialogo con il “primo amico” si ripresenta qui nel discorso che Dante intrattiene con Virgilio circa l'origine e la natura dell'amore e il suo legame con il libero arbitrio. In questo modo, attraverso le parole fatte pronunciare al suo maestro, Dante richiamava in causa la genesi dell'amore, una delle principali questioni d'indagine nella discussione poetica dell'epoca sul tema amoroso, affrontata anche da Cavalcanti come visto, appunto in *Donna me prega*.

Il discorso sull'amore aveva avuto avvio già nel canto precedente, il XVII, al cui interno Virgilio aveva iniziato ad affrontare la questione in termini dottrinali: affermato che l'amore muove ogni creatura, egli lo aveva distinto in amore naturale e amore d'elezione. Il primo, essendo istintivo, escludeva di necessità la possibilità di incorrere nel peccato, il secondo, l'amore d'elezione, in quanto dipendente dall'inclinazione umana, poteva invece errare in tre modi: per malo obietto, per poco di vigore e per troppo di vigore.

All'inizio del XVIII canto, il discorso tra i due prosegue. Dante infatti si rivolge a Virgilio per chiedergli di tornare sull'argomento con più precisione, domandandogli di illustrargli cosa sia questo amore da cui fa risalire ogni azione, buona o malvagia:

Ond'io: «Maestro, il mio veder s'avviva
sì nel tuo lume, ch'io discerno chiaro
quanto la tua ragion parta o descriva.
Però ti prego, dolce padre caro,
che mi dimostri amore, a cui reduci
ogni buono operare e 'l suo contraro».

«Drizza», disse, «ver' me l'agute luci

¹⁹⁴ E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, cit., p. 105.

de lo 'ntelletto, e fieti manifesto
 l'error de' ciechi che si fanno duci.
 L'animo, ch'è creato ad amar presto,
 ad ogne cosa è mobile che piace,
 tosto che dal piacere in atto è desto.
 Vostra apprensiva da esser verace
 tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,
 sì che l'animo ad essa volger face;
 e se, rivolto, inver' di lei si piega,
 quel piegare è amor, quell'è natura
 che per piacer di novo in voi si lega.
 Poi, come 'l foco movesi in altura
 per la sua forma ch'è nata a salire
 là dove più in sua materia dura,
 così l'animo preso entra in disire,
 ch'è moto spiritale, e mai non posa
 fin che la cosa amata il fa gioire.
 Or ti puote apparer quant'è nascosa
 la veritate a la gente ch'avvera
 ciscun amore in sé laudabil cosa;
 però che forse appar la sua materia
 sempre esser buona, ma non ciascun segno
 è buono, ancor che buona sia la cera».

Virgilio risponde al suo seguace dichiarando che l'animo umano, che è creato «ad amar presto» (v. 19), ovvero con la naturale inclinazione ad amare, si dirige verso ogni cosa che piace, non appena questa sua spontanea disposizione è destata – passando dalla potenza all'atto – dalla cosa piacente. L'orazione sull'amore prosegue con la descrizione del processo di astrazione mentale dell'immagine dell'oggetto amato proprio della filosofia scolastica di Tommaso D'Aquino: Virgilio prosegue dicendo che la facoltà conoscitiva («apprensiva», v. 22) estrae dall'oggetto d'amore reale e concreto l'immagine («intenzione», v. 23) conoscibile, che poi dispiega distesamente all'interno della mente, in modo da far rivolgere l'animo verso di essa. Se l'animo rivolto così a una certa immagine mentale si «piega» (v. 25) verso di lei, cioè propende nella sua direzione con il desiderio, tale propensione («piegare», v. 26) è ciò che si chiama amore, è l'inclinazione naturale che, passando dalla potenza all'atto in virtù dell'attrattiva esercitata dall'oggetto piacente, si congiunge in noi.

Con il paragone igneo Virgilio passa poi a descrivere la seconda fase del processo amoroso, che prende avvio quando l'amore dallo stato potenziale è giunto a quello in atto e l'animo dell'amante si muove verso l'oggetto amato: allo stesso modo in cui il fuoco, in virtù della sua essenza («forma», v. 25), che è condotta a salire, si dirige verso l'alto, lì dove si trova la sua sfera, così l'animo umano, colto da amore, inizia a desiderare ciò che ama. Tale movimento attrattivo, che è una tensione dello spirito, non trova pace finché

l'oggetto d'amore non lo fa gioire, ovvero finché non si congiunge con esso, arrivando a possederlo. Attraverso tale paragone Dante, senza dirlo esplicitamente, marca la differenza tra il moto attrattivo degli oggetti inanimati, di cui il fuoco è fatto diventare l'emblema, e quello degli oggetti animati, ovvero il moto «spiritale», il desiderio dell'animo umano: il moto degli oggetti inanimati non può cadere nel peccato perché è spontaneo e istintivo, non può scegliere, il secondo invece sì, perché il libero arbitrio dell'uomo può prevenire il peccato.

Dante trasse da Tommaso D'Aquino la strutturazione in stadi del processo d'amore. Il frate domenicano, principale esponente della scolastica, aveva infatti rintracciato tre fasi nello sviluppo dell'amore. Nella *Summa Theologia* aveva affermato che l'amore nascesse da una compiacenza (*complacentia*) verso l'oggetto appetibile, che proseguisse con il movimento (*motus*) verso l'oggetto stesso, corrispondente al desiderio e che terminasse con la quiete finale (*quies*) data dal *gaudium*, ovvero dal godimento del bene stesso. Allo stesso modo, Dante aveva organizzato la teoria fatta esporre da Virgilio: in maniera meno palese, con il «piegare» (v. 26) Dante si era rifatto alla compiacenza di d'Aquino, ma aveva ricalcato la teoria d'aquiniana con ancor più aderenza nelle ultime due fasi, esposte ai versi 32-33, che riprendono in maniera evidente i concetti del *motus* («così l'animo preso entra in disire, / ch' è moto spiritale») e della *quies* data dal *gaudium* («e mai non posa / fin che la cosa amata il fa gioire»).

Nelle ultime due terzine sopra riportate (vv. 34-39) Dante sferra definitivamente la sua accusa a chi ha travisato la vera natura dell'amore, i ciechi che si fanno duci: «Ora ti può apparire con chiarezza» dichiara Virgilio «quanto sia celata la verità a coloro che ritengono corretto che ogni amore in quanto tale sia cosa lodevole, forse per il fatto che la disposizione potenziale ad amare («la materia», v. 37) è da loro ritenuta sempre buona». «Tuttavia», prosegue il poeta latino, «anche se è buona la disposizione, non ogni segno che si imprime su questa materia è buono, allo stesso modo in cui, anche quando la cera è buona, non per forza lo è ogni segno che vi si imprime». Con la metafora della cera, topica nella filosofia scolastica per indicare il rapporto materia-forma, Dante voleva affermare figurativamente che l'amore in atto non è per forza benigno/benevolo e che esso dipende dalla libera volontà dell'uomo, dal libero arbitrio, così come la bontà del «segno» (v. 38), del sigillo impresso sulla cera, dipende da come esso viene impresso.

La questione del libero arbitrio è approfondita nei versi successivi. Al loro interno infatti Dante muove un'obiezione a Virgilio che spinge quest'ultimo a spiegargli com'è possibile che l'uomo sia responsabile degli atti derivanti dall'amore. Dante obietta cioè che l'anima umana non può essere ritenuta colpevole per l'amore, essendo questo una disposizione potenziale innata e naturale, posta nell'uomo da Dio stesso. La lunga risposta di Virgilio si conclude con questa terzina, che ben compendia tutto il suo ragionamento:

Onde, poniam che di necessitate
surga ogne amor che dentro a voi s'accende,
di ritenerlo è in voi la podestate.

Con tale terzina Virgilio confuta l'obiezione del suo discepolo, affermando perentoriamente che, ponendo pure che ogni amore – sia buono che malevolo – si accenda nell'animo «di necessitate», ovvero per un impulso naturale irrimediabile, slegato dalla volontà personale, la facoltà di trattenerlo (o di rifiutarlo) risiede nel soggetto. Pertanto, seppure l'amore sia una propensione innata dell'animo umano, innata nell'uomo è anche la ragione, che ha il compito di governare gli impulsi naturali, assecondandoli o respingendoli con il suo giudizio, corrispondente al libero arbitrio. Calzante è il commento di Gennaro Sasso, che in relazione a questi versi afferma: «Mai, forse, come in questi versi del decimottavo del Purgatorio i due amici di un tempo erano tornati ad essere vicini. Mai [...] erano stati altrettanto lontani»¹⁹⁵. Con tale affermazione Dante metteva sotto scacco tutti quei poeti che consideravano l'amore un impulso irrefrenabile, una forza alla quale non era possibile sottrarsi: tale mira è stata notata da molti studiosi, come ricorda Pasquale Porro infatti qui:

La minaccia per l'agire umano sarebbe rappresentata dall'amore disordinato, e il bersaglio di Dante sarebbe costituito dai sostenitori della natura irresistibile della passione amorosa, ovvero da quei poeti – e da Guido Cavalcanti in particolare – per i quali l'amore è una forza irresistibile a cui risulterebbe impossibile, e in definitiva vano, opporsi¹⁹⁶.

Tutta la letteratura cortese, nonché anche quella stilnovista, aveva negato la possibilità di dominare razionalmente la naturale disposizione ad amare. Anche Dante

¹⁹⁵ GENNARO SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, cit., p. 160.

¹⁹⁶ Pasquale Porro, *Amore e libero arbitrio in Dante*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni*, vol. II, to. 2, *Purgatorio, Canti XVIII-XXXIII*, (a cura di) Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2014, p. 526.

stesso, nella sua giovinezza, aveva sostenuto in alcune sue liriche l'impotenza dell'animo umano di fronte all'amore, come è emerso dall'analisi delle liriche della *Vita Nova* precedenti alla fase della lode. L'amore infatti veniva quasi unanimemente considerato una passione non dell'anima intellettuale, bensì della sensitiva, e in quanto tale non soggiogabile dalla ragione, perciò incompatibile con la morale cristiana. Questa opinione, come si è visto, era propria anche di Cavalcanti, che l'aveva sostenuta con estrema solennità nella sua canzone *Donna me prega*. Per il poeta-filosofo non vi era alcun dubbio circa il fatto che la passione amorosa fosse un impulso oscuro e indomabile, che avesse insomma una natura extrarazionale. Alla "necessità" cavalcantiana dell'amore Dante contrapponeva, pertanto, la «potestà» di ritenerlo o di non ritenerlo, la possibilità del libero arbitrio dato dalla ragione.

Il distacco tra i due si confermava così come incolmabile: ribadendo con ancora più decisione nella *Commedia* l'idea – già elaborata nella *Vita Nova* – di un amore retto da «lo fedele consiglio della ragione» Dante si allontanava definitivamente dalla concezione della passione amorosa dell'amico, senza tuttavia separarsi dal suo ricordo. Anche a molti anni di distanza, infatti, il dialogo sulla natura dell'amore con il primo amico rimaneva vivo nella memoria e nel cuore di Dante: il pensiero immorale di Cavalcanti e il ricordo della loro passata concordia continuava ad accompagnare il poeta anche nel suo viaggio nell'oltretomba.

CONCLUSIONI

La ricognizione dell'analisi dei testi dei due autori e degli studi critici più autorevoli, sin qui condotta, dovrebbe aver messo in sufficiente risalto la fondamentale importanza, la fecondità e la persistenza del dialogo poetico tra Cavalcanti e Dante. Talvolta con superficialità considerate irrelate e indipendenti, le opere di Dante Alighieri e di Guido Cavalcanti di frequente vengono prese in esame separatamente, come due blocchi a sé stanti, autonomi. Con il presente lavoro si è voluto ricordare e dimostrare la loro stretta interdipendenza e complementarietà, raccogliendo e mettendo in evidenza il dialogo più manifesto e 'tenzonario', e quello più carsico e allusivo che si documenta fra i due poeti, cercando di ricostruire anche i processi di 'intertestualità', che, soprattutto, la recente critica ha illustrato intercorrere tra le loro opere.

Gli esiti a cui Cavalcanti e Dante hanno portato la poesia d'amore risultano complessivamente disporsi su una parabola alquanto vitale di confronti, mai in fondo dimessi, al di là delle dichiarazioni perentorie di rotture amicali e intellettuali, così come dei distinguo e delle progressive opposizioni. Nelle *Rime* di Guido Cavalcanti, dopo una prima fase più serena di lode alla donna amata, vicina ai canoni cortesi e a moduli guinizelliani, l'amore si presenta come passione ottenebrante dell'anima sensitiva. La donna amata compare indirettamente come *phantasma*, astratta dalle sue caratteristiche fisiche, manifestandosi solo attraverso gli effetti nefasti che provoca nell'animo del poeta. Scarse sono le eccezioni a questa regola, che, come visto, si configurano come isolati bagliori di speranza, eccezionali momenti di tregua dalla consueta e tragica atmosfera di dolore. La prorompente forza dell'amore annichilisce le facoltà razionali del poeta, avviando alla morte tutte le facoltà vitali dell'io lirico, ipostatizzate attraverso l'immagine metaforica degli spiritelli. La ragione, pertanto, non può opporsi alla passione amorosa, ne è travolta e sopraffatta, divenendone succube, vittima, martire impotente.

Dante, invece, nella *Vita Nova*, pur aderendo nei primi paragrafi del libello a moduli poetici tipicamente cavalcantiani e dell'amor cortese, configura sin da subito il sentimento d'amore come sottoposto a «lo fedele consiglio della ragione». Lo scarto rispetto alla poesia del "primo amico" avviene con la perdita del saluto da parte della gentilissima: il venir meno di ogni ricompensa esteriore determina il passaggio alla poesia

di lode. L'amore per Beatrice, dunque, diviene fonte di beatitudine spirituale, esaltazione pura e disinteressata della virtù di lei, che va oltre persino la vita terrena, sopravvivendo anche dopo la sua morte.

In una prima fase caratterizzato da una sostanziale concordia di valori, dalla *sodalitas*, dovuta alla comune condivisione di moduli poetici cortesi e della tradizione, il legame poetico tra Dante e Cavalcanti registra presto una rottura, che si intravede già a partire dal componimento *S'io fosse quelli che d'amor fu degno* e che si rivela definitivo nel prosieguo della *Vita Nova*. Con *Donna me prega* e il sonetto di rimenata *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte* Cavalcanti prende nettamente le distanze dalla concezione dell'amore espressa da Dante nel libello, condannandola aspramente. L'ombra e il pensiero di Cavalcanti accompagnano Dante anche nella sua opera maggiore, la *Divina Commedia*, all'interno della quale richiama in causa più volte – anche se attraverso espedienti di mascheramento e di allusività indiretta – il dialogo con il suo “primo amico”, ribadendo l'idea di un amore mediato dalla ragione, dal libero arbitrio e dunque strumento di elevazione a Dio.

La questione dell'opposizione tra l'amore in quanto passione sensitiva, l'*amor* da sempre cantato dai poeti, e la dottrina cristiana dell'amore, inteso come devozione profonda dell'uomo verso Dio, come *caritas*, si sviluppa nel tessuto dei testi in una costellazione complessa di direzioni tra Guido Cavalcanti e Dante Alighieri. Precedentemente aggirata o evitata, come nell'espediente guinizelliano della donna angelo, questa dicotomia insanabile viene affrontata direttamente dai due poeti: Dante si orienta – nella *Vita Nova* inizialmente e poi in maniera definitiva nella *Commedia* – verso i principi della dottrina cristiana, mentre Cavalcanti, fedele alle teorie averroiste, prosegue sulla via laica dell'*amor*.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni consultate delle *Rime* di Guido Cavalcanti:

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) Giudo Favati, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) Roberto Rea e Giorgio Inglese, Carocci, Roma, 2011.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, (a cura di) Domenico De Robertis, Ledizioni, Milano, 2012.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, (a cura di) Marcello Ciccuto, introduzione di Maria Corti, Rizzoli, Milano, 2022.

Edizioni consultate della *Vita Nova* di Dante Alighieri:

DANTE ALIGHIERI, *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, (a cura di) Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Salerno, Roma, 2015.

DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, (a cura di) Luca Carlo Rossi, introduzione di Guglielmo Gorni, Mondadori, Milano, 2021.

Edizioni consultate della *Commedia* di Dante Alighieri:

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. A cura di Natalino Sapegno*, La Nuova Italia, Firenze, 1955.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Commento e analisi critica di Giuseppe Giacomone*, Angelo Signorelli Editore, Roma, 1968.

DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Vol. I Inferno, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991.

DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Vol. II Purgatorio, Arnoldo Mondadori, Milano, 1994.

Edizioni consultate altre opere di Dante Alighieri:

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, (a cura di) Piero Cudini, Garzanti, Firenze, 1980.

DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, (a cura di) Marco Tavoni, Mondadori, Milano, 2017.

Saggistica

ANTONELLI ROBERTO, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea (1290-1990)*, Atti del Convegno internazionale (Napoli 10-14 dicembre 1990), Cadmo, Firenze, 1994.

AUERBACH ERICH, *Dante poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1983 (12° edizione).

AUERBACH ERICH, *Farinata e Cavalcante*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1981 (9° edizione).

CALVINO ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.

CALENDA CORRADO, *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Liguori, Napoli, 1976.

CAPPELLANO ANDREA, *De amore. A cura di Graziano Ruffini*, Guanda, Milano, 1980, pp. XXXV – 374.

CARRAI STEFANO, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita Nova*, Olschki, Firenze, 2006.

CASELLA MARIO, *La concezione dell'amore nello "stil novo"*, in *Studi danteschi*, 1934.

CONTINI GIANFRANCO, *Poeti del Duecento*, vol. I, to. 2, Ricciardi-Mondadori, Milano-Napoli, 1995.

CONTINI GIANFRANCO, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 2001.

CORTI MARIA, *Dante a un nuovo crocevia*, Licosia, Firenze, 1981.

CORTI MARIA, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino, 1983.

DE ROUGEMONT DENIS, *L'amore e l'occidente*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1977.

D'OVIDIO FRANCESCO, *La 'rimenata' di Guido (1896)*, in ID., *Studi sulla «Divina Commedia»*, Milano-Palermo-Napoli, Sàndron, 1901.

FAVATI GUIDO, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1975.

FENZI ENRICO, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il Melangolo, Genova, 1999.

FENZI ENRICO, *Guido Cavalcanti, o della perdita*, in *Les deux Guidi. Guinizelli et Cavalcanti: mourir d'amer et autres ruptures*, Marina Gagliano, Philippe Guérin et Raffaella Zanni, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2016.

FIORETTO GIOVANNI, *L'amore nella vita e nella lirica italiana dei primi secoli dopo il mille*, Drucker & Tedeschi, 1881.

GAGLIARDI ANTONIO, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Edizioni dell'orso, 2001.

GHETTI NOEMI, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, premessa di Roberto Antonelli, L'Asino d'oro, Roma, 2010.

GORNI GUGLIELMO, *Francesca, o la cognizione del dolore. Riscritture nel quinto dell'Inferno*, in *Anticomoderno*, III, Viella, Roma, 1997.

GORNI GUGLIELMO, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Aracne, Roma, 2009.

GÜNTERT GEORGES E PICONE MICHELANGELO (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2000.

GÜNTERT GEORGES E PICONE MICHELANGELO (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Purgatorio*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2001.

KLEIN ROBERT, *Spirito peregrino* in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi Paperbacks 60, 1975.

MALATO ENRICO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, Salerno, Roma 1997.

MALATO ENRICO, *Studi su Dante*, Bertocello Artigrafiche, Padova, 2005.

MALATO ENRICO e MAZZUCCHI ANDREA (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, vol. I, to. 1, Inferno, Canti I-XVII*, Salerno editrice, Roma, 2013.

MALATO ENRICO e MAZZUCCHI ANDREA (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, vol. II, to. 2, Purgatorio, Canti XVIII-XXXIII*, Salerno editrice, Roma, 2014.

MALATO ENRICO, *Dante*, Salerno editrice, Roma, 2017.

MARINO FRANCESCA, *Incipit Vita nova. La trasfigurazione della morte mediante l'amore nello scritto giovanile di Dante Alighieri*, Aracne, 2017.

MARTI MARIO, *Storia dello Stil nuovo*, 2 voll., Milella, Lecce, 1973.

NARDI BRUNO, *L'averroismo del «primo amico» di Dante*, p. 105, in *Studi danteschi*, vol. 25, Michele Barbi (a cura di), Sansoni, Firenze, 1940.

PADOAN GIORGIO (a cura di), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Milano, Mondadori, 1965.

PADOAN GIORGIO, *Introduzione a Dante*, Sansoni, Firenze, 1975.

PAGLIARO ANTONINO, *Il canto di Francesca (1952)*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze, 1956.

PERTILE LINO, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Cadmo, Firenze, 2005.

PIROVANO DONATO, *Dante e il vero amore. Tre letture dantesche*, Fabrizio Serra Editore, 2009.

PIROVANO DONATO, *Poeti del dolce stil novo*, Salerno editrice, Roma, 2012.

PIROVANO DONATO e GRIMALDI MARCO (a cura di), *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vita Nuova-Rime*, volume 1, tomo 1, Salerno editrice, Roma, 2015.

PIROVANO DONATO, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'Inferno*, in *Rivista di studi danteschi*, XV, Salerno editrice, Roma, 2015.

PIROVANO DONATO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Donzelli, Roma, 2021, pp. 159.

REA ROBERTO, *La Vita Nuova e le Rime. Unus philosophus alter poeta. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, tomo II, a c. di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2016.

RENZI LORENZO, *Le conseguenze di un bacio: l'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*, Il Mulino.

SASSO GENNARO, *Dante, Guido e Francesca*, Viella, Roma, 2008.

SANGUINETI EDOARDO (a cura di), *Sonetti della scuola siciliana*, Einaudi, Torino, 1965.

SANGUINETI EDOARDO, *Per una lettura della «Vita Nuova»*, in Dante Alighieri, *Vita Nuova*, Garzanti editore, 1977.

TOOK JOHN, *Dante. Amore, essere, intelletto*, Donzelli, Roma, 2021, pp. XVI – 559.

VITETTI LEONARDO, *Il sonetto a Dante di Guido Cavalcanti*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1962.

Riferimenti digitali

https://it.wikisource.org/wiki/Il_comento_sopra_la_Commedia_di_Dante_Alighieri_di_Giovanni_Boccaccio._Tomo_III/Capitolo_decimo.