



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 recupero dell'elegia dei "Remedia amoris" di Ovidio nella tradizione poetica del Duecento

Relatore
Prof. Elisabetta Selmi

Laureando
Elisa Zennaro
n° matr.1179708 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

INDICE

INTRODUZIONE	5
---------------------	----------

I

I REMEDIA AMORIS E LA PRODUZIONE ELEGICA OVIDIANA

1.	La letteratura elegiaca nel mondo classico	9
2.	La produzione elegiaca ovidiana e le novità del genere	13
2.1	<i>Gli Amores</i>	14
2.2	<i>Le Heroides</i>	17
2.3	<i>L'Ars Amatoria</i>	23
2.4	<i>I Medicamina faciei femineae</i>	27
2.5	<i>I Remedia Amoris</i>	28
2.5.1	<i>I Remedia Amoris</i> e il rapporto con <i>l'Ars Amatoria</i>	36
2.5.2	Le caratteristiche dei <i>Remedia Amoris</i>	38
2.5.3	Il superamento dell'elegia come genere letterario	44
2.5.3.1	L'elegia, il <i>mos maiorum</i> e il legame con la società	46
2.5.3.2	L'elegia e il principio dell'utile	51
2.5.3.3	L'elegia e la componente filosofica	52
2.6	<i>I Fasti</i>	54
3.	Un passo indietro: il ritorno all'elegia tradizionale	62

II

ANDREA CAPPELLANO E GUITTONE D'AREZZO: IL RECUPERO DELL'ELEGIA NEL MEDIOEVO

1.	<i>L'aetas ovidiana</i>	65
2.	Ovidio, Capellano e Guittone: un'ottica di continuità	66
2.1	La comunione di intenti	66
2.2	La struttura unitaria e l'impostazione didascalica	67
2.3	Il rapporto con la produzione precedente	70
2.4	Le caratteristiche di Amore	70
2.5	L'iconografia di Amore e l' <i>interpretatio nominis</i>	76
3.	Il <i>De amore</i>	81
3.1	La natura di Amore	84
3.2	I contenuti del <i>De amore</i>	86
3.3	Il genere elegiaco all'interno del <i>De amore</i>	98
3.4	Le ambivalenze nel <i>De amore</i>	101
3.5	L'amor cortese	104
4.	Il <i>Trattato d'amore</i> : l'opera e le influenze ovidiane	107
4.1	Gli elementi elegiaci nel <i>Trattato d'amore</i>	111
4.2	La vista e la gnoseologia d'Amore	117
4.3	La <i>figura</i>	119
4.4	Ερος-θάνατος nel <i>Trattato d'amore</i>	124
5.	Il fallimento della liberazione dall'infelicità elegiaca	128

III

GUIDO CAVALCANTI E LA POESIA ELEGIACA

1.	Guido Cavalcanti e la “grandezza variabile”	131
2.	Le ambivalenze dell’elegia cavalcantiana	137
3.	Il metaforismo elegiaco nella produzione cavalcantiana	148
3.1	Ερος-πόλεμος fra novità e tradizione	151
3.2	La fisiologia del mal d’amore ed ἔρος-νόσος	157
3.2.1	La malattia d’amore cavalcantiana e la sintomatologia fisica	161
3.2.2	La malinconia e le alterazioni mentali	165
4.	La filosofia della condanna	175
4.1	Il rapporto con i predecessori	176
4.2	<i>Donna me prega</i> : le premesse	181
4.3	<i>Donna me prega</i> : l’analisi	183
4.4	L’inconoscibilità della donna e la morte di sé	190
5.	La fine dell’elegia cavalcantiana	192

IV

CAVALCANTI, DANTE E LA *VITA NOVA*: LA FINE DELL’ESPERIENZA ELEGIACA

1.	Le premesse alla <i>Vita Nova</i>	195
2.	La <i>Vita Nova</i> come racconto elegiaco	196
3.	Dante, Cavalcanti e l’elegia della prima novena	198
4.	Lo “stile della loda” e la discussione su Amore	207
4.1	<i>Vita Nova</i> XV e la natura di Amore	208

4.2	<i>Vita Nova</i> XVI e la prosopopea di Amore	214
5.	Le difficoltà di espressione	218
6.	La morte di Beatrice e il possesso per sempre	220
7.	<i>Vita Nova</i> XXIII: nuove consapevolezze e nuove difficoltà	222
8.	L'episodio del travimento e il recupero definitivo di Beatrice	223
9.	L'Amore che vince la Morte: la fine dell'esperienza elegiaca	225
	CONCLUSIONI	229
	BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	235

INTRODUZIONE

Proprio come accade per la malattia d'amore, questa tesi nasce in parte da suggestioni esterne, derivanti da ciò che ho potuto approfondire durante il mio percorso di studi, ma soprattutto da una personalissima disposizione d'animo la quale, forse per colpa di uno squilibrio degli umori di cui non sono a conoscenza, mi porta ad empatizzare con i malinconici che abitano queste pagine. Così è giunta l'idea di dedicare questa indagine al genere letterario che canta il pianto dell'infelicità amorosa: l'elegia.

I quattro capitoli di cui si compone questa tesi sono quindi incentrati sullo studio del genere elegiaco e delle trasformazioni a cui è sottoposto a partire dalla sperimentazione che Ovidio compie nella sua produzione. In particolare, sono i *Remedia amoris* a dare origine a questa ricerca, perché rappresentano la prima opera elegiaca che, di fatto, dall'elegia e dall'infelicità ad essa congenita cerca di liberarsi. Pertanto, le esperienze letterarie oggetto di questa analisi sono tutte accumulate dall'appartenenza al medesimo genere, dato dal nucleo generatore del dolore per amore e da un insieme di situazioni comuni, di immagini e metafore ricorrenti, e al contempo sono animate dalla necessità di superamento e di liberazione da esso.

Il capitolo secondo è dedicato alla rinascita dell'elegia all'interno del panorama della letteratura medievale, con particolare riferimento al *De amore* di Andrea Cappellano e al *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo, per i quali si è cercato di fornire un'analisi volta a valorizzare e tutelare la singolarità di ogni opera e, parallelamente, a favorire un'osservazione comparativa che permetta di individuare i rapporti di connessione, opposizione e reciproca influenza che legano tutte le esperienze letterarie oggetto di questa tesi e che danno spiegazione dell'evoluzione dell'elegia nel corso dei secoli.

Proseguendo, Guido Cavalcanti è il protagonista assoluto del capitolo terzo, incentrato sullo studio di una parte della sua lirica, quella che permette di riconoscere nel poeta non solo un grande filosofo, ma anche il più grande autore elegiaco della stagione medievale. Il contributo cavalcantiano all'elegia è tanto straordinario quanto fondamentale, per questo motivo la sua poetica e la sua filosofia d'amore saranno difficili da superare. È proprio a questo argomento che è dedicato il capitolo quarto, incentrato sul dialogo fra Cavalcanti e colui che per la prima volta sembra aprire una strada verso la fine dell'esperienza elegiaca: Dante Alighieri.

Come si diceva, è ciò che c'è di rivoluzionario nei *Remedia amoris* ad ispirare questa tesi. Pur trattandosi di elegia a tutti gli effetti, i *Remedia amoris* sono la prima opera che tenta di sovvertire quel bisogno di autocommiserazione e di sfogo dell'infelicità congeniti al genere dell'elegia, allo scopo di insegnare a tutti coloro che soffrono per amore a guarire da ciò che li affligge. Ma c'è di più, perché l'operazione ovidiana non agisce solo sul piano tematico, ma si muove soprattutto a livello letterario, perché la vera liberazione dal mal d'amore non si otterrà semplicemente abbandonando il tono mesto e lacrimevole o i contenuti tipici del compianto di sé: affinché ciò avvenga sarà necessario superare l'elegia come esperienza letteraria.

Come l'amante infelice vede il proprio animo scosso da battaglie interiori, ambivalenze e sentimenti contrastanti, così l'elegia fonda la propria essenza sulle contraddizioni, sulle spinte antitetiche, facendo del paradosso la sua marca identitaria. Solo temporaneamente Ovidio riuscirà nel suo intento di liberarsi dall'esperienza letteraria dell'elegia, perché con le trasformazioni e i rovesciamenti messi in atto nei *Remedia amoris* il genere vede disciolti i nodi paradossali su cui fondava la sua stessa essenza. Ma ben presto la poetica della *tristitia* si riaffercherà sulla produzione di Ovidio che, a causa dell'esilio, tornerà a cantare dell'infelicità di chi non si strugge più per amore, ma soffre comunque per via dell'allontanamento forzato dalla patria amata e mai più rivista.

Con il Medioevo l'elegia rinasce e ricostruisce la sua identità recuperando elementi tradizionali e introducendo paradossi nuovi, adeguati ai tempi e derivanti soprattutto dalle tensioni antitetiche interne alla visione dell'amor cortese, di cui il *De amore* di Andrea Cappellano e il *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo sono riflesso.

Se soprattutto ad Andrea Cappellano spetta il merito di aver introdotto gli aspetti dell'esperienza cortese all'interno dell'elegia medievale, Guittone d'Arezzo è il poeta che ha rinforzato la tematica di ἔρος-θάνατος con una nuova e apocalittica intensità tale da trasformare la morte per amore in un assoluto, che assorbe e ingloba in sé tutte le altre sfumature con cui il sentimento veniva rappresentato.

Ad ogni modo, il vero cambiamento all'interno dell'elegia scaturisce dall'intuizione che la confutazione di una minaccia pericolosa, violenta e potenzialmente mortifera, come l'amore infelice, non possa basarsi solo su soluzioni ispirate esclusivamente all'ambito poetico: affinché la liberazione dall'infelicità amorosa fosse efficace, era necessario spostare la riflessione sul piano filosofico. Sulla scia delle discussioni sulla natura di Amore diffuse al tempo, gli autori elegiaci si fanno teorici di una gnoseologia che

permetta di acquisire la vera conoscenza in materia amorosa, al fine di individuare le componenti che nell'uomo provocavano l'infelicità e, di conseguenza, proporre delle soluzioni per favorire la guarigione. Da qui, per superare l'elegia come esperienza letteraria sarebbe bastato attuare l'operazione, già ovidiana, dello scioglimento dei nodi contraddittori fondanti l'identità del genere.

È così che l'elegia nel Medioevo si contamina con la filosofia d'amore, che all'interno del manuale di Cappellano appare ancora come una forma embrionale di gnoseologia, basata soltanto sull'*interpretatio nominis* e sulla determinazione di Amore come *passio*. Sarà con Guittone che si assisterà alla messa a punto di una filosofia più completa, se paragonata a quella di Cappellano, ma insufficiente a raggiungere i risultati sperati. Così come era accaduto ad Ovidio, anche le esperienze di Cappellano e Guittone andranno incontro al fallimento.

La poesia del massimo rappresentante del panorama elegiaco medievale, Guido Cavalcanti, non solo si rifà alle suggestioni derivanti dalla lettura dei predecessori Cappellano e Guittone, ma è quella che più di tutte, anche più dello stesso Ovidio, si riallaccia alla tradizione latina e introduce novità importanti, rielaborando i *topoi* elegiaci vecchi e nuovi in un'ottica di rinnovamento e sperimentazione.

L'elegia cavalcantiana non si distingue solo per la capacità del suo autore di indagare l'interiorità lirica e di leggere sapientemente le emozioni che albergano nell'animo degli infelici, ma anche perché è la prima in cui viene messa a punto una filosofia d'amore definibile in quanto tale. Tuttavia, sarà proprio questa riflessione a rendere Cavalcanti l'autore più elegiaco di tutti, perché paradossalmente egli mette a punto una filosofia d'amore che gli permette di individuare le fonti dell'infelicità, ma al contempo a questa non offre cure o soluzioni. Allora, anche l'esperienza cavalcantiana è destinata a fallire e a disgregarsi in un fatalismo che non ha mai previsto nessuna speranza di liberazione e dove il canto poetico e la riflessione filosofica sono solo l'amara presa di coscienza che Amore è infelicità e nulla più. Per questo l'io cavalcantiano più di tutti resta intrappolato nelle reti dell'amore elegiaco e nei paradossi di un'esperienza letteraria alla quale nessuno, fino a questo punto dell'indagine, ha trovato soluzione.

Davanti alla desolazione dell'elegia cavalcantiana solo un poeta, Dante, saprà reagire. All'interno della *Vita nova* Dante compie un percorso tormentato che lo porterà a soffrire per amore, ma allo stesso tempo a raccontare e maturare la consapevolezza, che giungerà

solo nel finale, di un Amore nuovo, finalmente libero dall'infelicità che sembrava ad esso connaturata perché riposto nella trascendenza, nella beatitudine di Beatrice. Con il suo sacrificio, Beatrice sottrae se stessa e il sentimento che incarna all'orizzonte fatalmente ancorato ad una vicenda amorosa in cui la felicità, oltre ad essere il più delle volte negata, è effimera, passeggera, non reale. Così Beatrice, veicolo e simbolo di un Amore finalmente guarito dalla malattia e libero dal dolore, agisce in Dante come forza beatificante, che lo conduce ad un'elevazione spirituale e ad un continuo perfezionamento interiore volti ad una felicità eterna e verso un Amore che, con il sacrificio di lei, vince la morte.

Tuttavia, quella di Dante è una "vittoria a metà", perché la nuova concezione d'Amore non solo è il risultato di un percorso sofferto, fatto di ricadute e moltissimi fallimenti, ma anche perché, nonostante dimostri di aver *conosciuto* e *capito* il valore di Beatrice e il nuovo significato di Amore, Dante nel libello è ancora parzialmente ingabbiato nell'elegia dalla quale, a livello stilistico, non è riuscito completamente a liberarsi e per la quale ogni tentativo di innalzamento verso un registro illustre è fallito.

Quelli fin qui riassunti sono i momenti che hanno scandito, da un lato, l'evoluzione del genere elegiaco dai *Remedia amoris* alla *Vita nova* e, dall'altro, l'articolazione di questa tesi che, per forza di cose, con il Duecento si ferma, ma che avrebbe ancora molto altro da dire.

I *REMEDIA AMORIS* E LA PRODUZIONE ELEGIACA OVIDIANA

1. La letteratura elegiaca nel mondo classico

Nella letteratura classica si definisce “elegia” qualunque poesia il cui metro era l’*élegos*, il distico elegiaco, costituito da un esametro e pentametro dattilico. In genere impiegata per esprimere sentimenti personali, la poesia elegiaca delle origini sviluppa nella maggior parte dei casi argomenti molto vari: dalle esortazioni alla guerra o alla virtù alla riflessione su occasioni di natura frivola o seria, dalla composizione di epitaffi alle commemorazioni per i defunti, dai testi politico-moraleggianti alle poesie d’amore. L’ampiezza tematica, allora, impedisce di definirne precisamente la natura, che sembra essere individuata solo dalla forma metrica del distico.

In verità, accanto al dato metrico esiste un altro aspetto caratterizzante l’elegia, un aspetto, stavolta, più contenutistico che formale: l’espressione della tristezza.

Elegiacus autem dictus eo, quod modulatio eiusdem carminis conveniat miseris. Terentianus hos elegos dicere solet, quod clausula talis tristibus, ut tradunt, aptior esset modis¹.

[Il metro elegiaco è così chiamato perché il suo ritmo esprime bene i sentimenti degli sventurati: secondo Terenziano, tali versi solo stati definiti elegiaci in base alla comune opinione che tale clausola sia spesso la più adatta ad esprimere tristezza]

Fin dalla sua origine greca, allora, l’elegia è considerata innanzitutto come il metro del lamento, volta però a trattare temi molteplici.

Per quanto concerne la storia dell’elegia latina, questa inizia nel I secolo a.C., a Roma, sotto l’influenza dei modelli greci, e vede fra i massimi rappresentanti del genere Gallo, Tibullo, Propertio ed Ovidio. Se l’elegia greca è aperta alla varietà tematica, quella latina si specializza eminentemente come poesia d’amore, improntata ad una caratterizzazione fortemente soggettiva ed autobiografica, potenziata al punto tale da diventarne un tratto sì peculiare, ma non oppositivo rispetto all’origine greca, dove l’elemento personale e soggettivo è comunque presente.

¹ I. DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2006, pp. 172-173.

Tuttavia, l'elegia latina non si nutre esclusivamente della dimensione autobiografica. Essa, infatti, inquadra ogni esperienza amorosa all'interno di situazioni topiche e motivi ricorrenti, fatti di un preciso codice etico, comportamenti e situazioni convenzionali, ruoli ben definiti: un vero (ed oggettivo) universo elegiaco.

Poesia d'amore, dunque, ma di quale natura? Come si è già visto, l'elegia «conveniat miseris», quindi l'amore elegiaco non può che essere insoddisfazione e sofferenza. L'infelicità amorosa si configura come esperienza totalizzante, perché per l'amante questa è la sola che riempie la vita e le dà senso, ma anche perché essa è condizione necessaria per fare poesia. Per questo l'elegia nasce dalla personale vicenda d'amore dell'amante elegiaco, che è anche poeta, orgogliosamente chiuso proprio in quella pratica amorosa che gli pare bastevole nella vita e necessaria per la sua arte.

Per quanto riguarda i caratteri generali, l'amore elegiaco nasce all'interno di una relazione "istituzionalmente" irregolare, che si muove fra le strade della società colta, galante e raffinata della Roma del I secolo a.C., fatta di feste, occasioni mondane, liti e rivali, tradimenti e riappacificazioni. La donna amata dal poeta elegiaco spesso è una cortigiana, magari elegante e acculturata come la Cinzia di Propertio oppure, come Delia, è volubile e amante del lusso. È capricciosa, frivola ed infedele, non sempre si concede a chi la ama. Il loro rapporto, allora, sarà segnato da rari momenti di felicità, grande conflittualità, tormenti e sofferenza. Un amore, insomma, infelice per definizione, ma non solo.

L'esperienza amorosa come sofferenza è il nucleo generatore di una grande serie di connotazioni che ruota attorno alla metafora dell'ἔρος-νόσος, ossia di amore come malattia e, nelle sue conseguenze più estreme, anche morte. L'amore così inteso, allora, è principio violento ed aggressivo, che colpisce la preda con le sue frecce e la ferisce. Ancora, la passione amorosa appartiene alla sfera dell'impulso, del desiderio morboso e smisurato che non troverà mai soddisfazione stabile e duratura, condannando così l'amante ad una condizione di infermità mentale. E poi di nuovo l'amante elegiaco, necessariamente infelice e malato della sua stessa passione, si abbandona passivamente al dolore, sia fisico che mentale, ma non ha alcuna intenzione di abbandonarlo e gode, quindi, di un piacere masochistico. Allora amore non è solo e semplicemente malattia: il più delle volte è malattia incurabile che, rifiutate le cure, può portare alla morte. Il poeta, secondo un *topos* del genere, cercherà rimedi diversi per liberarsi dalla sua condizione. Tuttavia, se tale cura funzionasse, la malattia d'amore guarirebbe, ma parallelamente si incorrerebbe nel rischio di eliminare la possibilità stessa della poesia elegiaca, che nasce

proprio come sfogo della vicenda infelice di chi la racconta. Di qui il binomio quasi obbligato ed irrisolvibile di malattia e rifiuto della guarigione, che genera la prima delle contraddizioni di cui il genere elegiaco vive e si nutre.

Finché il sistema dell'elegia "tiene", il tentativo di liberazione serve solo come prova a rovescio: fallisce e con ciò stesso riconferma la scelta per il mondo elegiaco².

Schiavo della sua donna e della sua infermità, il poeta dedica la sua vita al *servitium amoris*, ossia lo stato di sottomissione e schiavitù nei confronti della *domina* e, alla fine, di amore stesso. Il *servitium amoris* è uno dei principali aggregati metaforici della poesia elegiaca e si dimostra con l'officiosità, la riverenza e i gesti tipici dello schiavo. Ad esempio, l'amante potrà agevolare il cammino dell'amata aprendole un varco fra la folla o riparandola dal sole, le reggerà lo specchio e le scaldere le mani gelide. Ad ogni modo, il fatto che il poeta elegiaco consideri l'amore una esperienza totalizzante e che preferisca abbandonare la propria libertà in quanto *civis* per un'esistenza interamente volta al servizio nei confronti dell'amata comporta significative conseguenze sul piano ideologico.

L'ideologia elegiaca prevede la creazione di un'etica nuova, opposta rispetto a quella costituita, nella quale l'amante totalmente asservito ad amore pratica una vita di *nequitia*, di degradazione e di emarginazione. Egli ripudia i propri doveri di *civis romanus*, rinunciando così al ruolo politico per dedicarsi esclusivamente alle piaceri della sfera privata e alle dolcezze dell'*otium*. Così facendo il mondo dell'elegia si pone in netto contrasto rispetto ai capisaldi del *mos maiorum*, non solo rivendicando orgogliosamente (e, forse, polemicamente) una dignità, ma anche aspirando alla creazione di nuovi valori. A questo punto, però, si presenta una nuova contraddizione. Se da un lato l'elegia si oppone ai principi del *mos maiorum* con l'intento di fondarne di nuovi, dall'altro si dimostra incapace di questa creazione, costringendosi a recuperare gli ideali della morale quiritaria, ma non prima di averli trasferiti al proprio universo. Questo processo di transcodificazione, allora, dà modo di recuperare quel sistema di valori tradizionali che però viene assorbito ed innovato dal mondo elegiaco. Per esempio, fra i cardini del *mos maiorum* e dei compiti del *civis* spiccano la guerra e l'impegno bellico, che sono però in opposizione rispetto ai valori elegiaci primari. Eppure, proprio grazie al processo di

² OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Venezia, Marsilio editore, 2018, p. 18.

transcodificazione operato dall'elegia, la dimensione bellica, insieme a ciò che essa rappresenta, verrà recuperata e risemantizzata:

nell'elegia non mancherà lo spazio per l'eroismo, l'abnegazione, la *gloria*, la *patientia*; ma si tratterà di un eroismo d'amore, di una capacità quasi infinita di sopportare per amore sofferenze ed oltraggi, di un'offerta di sé che in nome dell'amore sa giungere fino alla morte. E anche la gloria non sarà negata all'amante fedele³.

Non a caso uno dei plessi tematici e metaforici a cui il poeta elegiaco attinge maggiormente è la *militia amoris*, che si sviluppa in due direzioni. La prima vede Amore, dotato di armi infallibili, muovere guerra contro l'amante, che soccomberà alla furia dell'avversario. La seconda, invece, contrappone l'amante all'amata e la loro guerra si muove attraverso aspre liti, assalti e ritirate.

Multi longinquo periere in amore libenter,
in quorum numero me quoque terra tegat.
Non ego sum laudi non natus idoneus armis:
Hanc me militiam fata subire volunt⁴.
(Properzio, *Elegiae*, I, 6, 27-39)

[Molti morirono felici in un durevole amore. Tra questi copra anche me la terra. Non per la gloria, non per le armi sono nato: è questa la milizia che il destino mi assegna]

Lo stesso accade con *fides*, *castitas* o *pudicitia*. La relazione amorosa nella poesia elegiaca, coinvolgendo soprattutto cortigiane o donne non socialmente rispettabili, è irregolare dal punto di vista istituzionale. Nonostante ciò, questa tende a configurarsi come *foedus*, un patto coniugale vincolato da *fides*, sostanziato da *castitas*, salvaguardato da *pudicitia* e, in sostanza, regolare.

Abbracciando un'ideologia che sostiene che amore sia un'esperienza totalizzante, assoluta e la sola importante nella vita, il poeta elegiaco crede nella possibilità di raggiungere la *autárkeia*, cioè l'autosufficienza, la conquista di tutto quello che serve per una vita completa. Oltre ai poeti elegiaci, anche le filosofie del tempo ambivano a raggiungere l'autosufficienza, motivo per cui si è voluto vedere una sorta di vicinanza fra la filosofia e l'elegia. Tuttavia, anche in questo ambito il poeta elegiaco vive l'ennesimo

³ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 13.

⁴ www.musisquedeoque.it.

paradosso: oltre al fatto che nella poesia elegiaca classica non è presente una così forte componente filosofica, il poeta elegiaco desidera l'*autárkeia* e si proclama chiuso, indipendente all'interno di quella parte di mondo, cioè amore, che egli riserva per sé. Di fatto, però, la sua vita non è né completa né autosufficiente, essendo schiavo della donna che ama, della stessa passione amorosa e, soprattutto, del suo fare poesia.

Emergono così tutte quelle contraddizioni sulle quali l'esperienza elegiaca si incardina, paradossi che generano una tensione interna al genere che sembra impossibile da sciogliere e che fa dell'elegia «un'esperienza letteraria instabile, ed effimera»⁵.

Sadomasochisticamente prigioniero della propria infelice condizione, al poeta elegiaco non resta che rifugiarsi nel mito come sola forma di evasione dall'amarezza dell'esistenza. Potrà cantare, così, la bellezza della donna che ama; oppure trasferire nell'universo ideale dell'età dell'oro la propria vicenda amorosa, sublimandola ed eternandola al fine di poterne godere come un valore assoluto; o indagare i misteri fondamentali dell'amore e della morte o, più semplicemente, dare sfogo alla propria condizione di infermità come magra forma di consolazione.

2. La produzione elegiaca ovidiana e le novità del genere

La prima stagione poetica ovidiana si colloca lungo l'arco della poesia d'amore impersonata da Gallo, Tibullo e Propertio. Tuttavia, coerentemente con la loro adesione al genere, i poeti elegiaci della tradizione non solo dedicavano alla poesia erotica tutto il loro impegno, ma la loro scrittura ambiva a rappresentare con assoluta fedeltà un'intera vita dedicata ad amore. Con Ovidio, invece, si assiste progressivamente ad un ampliamento di orizzonte. Dall'elegia al "modello collettivo"⁶ in esametri delle *Metamorfosi*, dalla tragedia alle epistole in versi delle *Heroides*, Ovidio nella totalità della sua produzione sperimenta diversi generi letterari, aderendo solo in parte all'ideologia e alla pratica elegiaca e tradendo, pertanto, la devozione totale al servizio d'amore e al genere letterario stesso. Tutto ciò avrà dei riflessi significativi nell'elegia praticata da Ovidio, che si configura, come si vedrà, come un genere aperto ad altre discipline e con intenti universali ed enciclopedici; un genere nuovo che, con Ovidio, sarà in grado di superare le contraddizioni interne e di aprirsi verso innovazioni importanti.

⁵ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 15.

⁶ G. B. CONTE E E. PIANEZZOLA, *Il libro della letteratura latina. Storia e testi*, Milano, Le Monnier, 2000, p. 495.

2.1 Gli Amores

Gli *Amores* costituiscono l'esordio poetico di Ovidio. Suddivisi in tre libri di elegie di argomento erotico, risentono dell'influenza dei grandi maestri del genere, ma mostrano già i segni dell'innovazione che caratterizza l'elegia ovidiana.

Il filo conduttore dell'opera, che si apre con la partecipazione di Ovidio ad un banchetto (tradizionalmente luogo che favorisce gli incontri amorosi) è Corinna, la donna amata dal poeta, il quale inizia il suo percorso dichiarandosi schiavo d'amore.

Come nel più classico racconto d'amore elegiaco, Ovidio vive una storia fatta di tradimenti da parte di Corinna, che il poeta deve dividere fra il marito di lei e il pubblico; di rifiuti, rappresentati dal tradizionale motivo del *paraclausithyron*, in cui l'amante piange davanti alla porta della casa del *custos*; di *servitium* e *militia*; di rari momenti di felicità amorosa, raccontati con l'*aubade* in occasione della separazione al mattino.

Come è evidente, l'opera si nutre del serbatoio tematico tipicamente elegiaco: gli *Amores* sono poesia soggettiva, che parla d'amore in prima persona, che ruota attorno a Corinna e che applica tutte le situazioni del genere, dai fugaci incontri notturni alle gelosie, dalle liti alle poche occasioni di soddisfazione.

Tuttavia, l'impiego degli stilemi tradizionalmente elegiaci appare fin da subito ostentato ed esibito, quasi abusato. Un uso (o abuso) tale dei *topoi* elegiaci, associato poi al tono scherzoso che pervade tutta l'opera, porta la critica a guardare con sospetto gli *Amores*, come se questi celassero già i primi segni del lavoro di revisione che Ovidio ha operato all'interno dell'elegia. Un sospetto, questo, assolutamente fondato.

Una delle principali novità rispetto ai predecessori è la mancanza della centralità assoluta della figura femminile sulla quale si incardina non solo la vicenda amorosa, ma l'esistenza stessa. Se Gallo negli *Amores* aveva cantato il proprio amore per Licòride, Tibullo per Delia e Propertio per Cinzia - tutte donne reali la cui identità era celata da uno pseudonimo - non esiste nell'elegia ovidiana un unico grande amore che costituisca il fine ed il senso dell'attività poetica di Ovidio. La Corinna a cui gli *Amores* sono dedicati, allora, è solo una presenza intermittente ed incapace di unificare tutta l'opera sotto il suo segno. Oltretutto, non è una donna reale, ma solo il simbolo di tutti gli amori che il poeta ammette di subire continuamente. Infatti Ovidio stesso all'interno degli *Amores* confessa di non sapersi appagare di un solo amore, ma di cedere al fascino di ogni bella donna.

Non est certa meos quae forma invitet amores:
centum sunt causae cur ego semper amem.
Siue aliqua est oculos in se deiecta modestos,
Vror, et insidiae sunt pudor ille meae;
Siue procax aliqua est, capior quia rustica non est
Spemque dat in molli mobilis esse toro;
Aspera si uisa est rigidasque imitata Sabinas,
Velle sed ex alto dissimulare puto;
Siue es docta, places raras dotata per artes;
Siue rudis, placita es simplicitate tua⁷.
(Ovidio, *Amores*, II, 4, 9-18).

[Non c'è un determinato tipo di bellezza che risvegli in me l'amore:
ci sono cento motivi che sempre mi fanno innamorare.
Se una ragazza tiene modestamente gli occhi bassi,
subito m'infiammo, e quel pudore è la trappola in cui cado.
Se un'altra è provocante, mi attira perché non è una campagnola,
ma dà speranza di essere vivace e sciolta.
Se poi è scontrosa, da somigliare alle rigide Sabine,
penso che sia simulazione e che invece ci stia.
Se è colta, mi piace per le sue rare doti di cultura;
se è incolta, mi piace per la sua spontaneità]

Se l'amata perde progressivamente la sua importanza, anche il *servitium amoris* per lei vedrà un impiego più limitato e sarà sostituito dalla professione della propria devozione non nei confronti di una sola donna, ma di Amore in persona.

Un altro segno di innovazione è legato all'uso del *pathos*. Nella poesia elegiaca precedente i poeti mettevano a nudo la loro personalissima storia d'amore, fatta di passioni reali e sentimenti autentici. Necessariamente, la totale immersione nell'esperienza amorosa e l'intensità emotiva che ne derivava venivano espressi attraverso l'uso del *pathos*, espediente retorico che meglio di tutti poteva mettere in scena il sincero coinvolgimento dell'amante elegiaco nella storia d'amore.

Ovidio, invece, non ama una donna reale, non parla seriamente della propria vicenda amorosa, non soffre drammaticamente come i suoi maestri e non esibisce quella dimensione soggettivo-autobiografica che tanta importanza aveva avuto nella tradizione precedente. Il *pathos* si riduce ad essere per Ovidio solo uno dei tanti elementi che compongono la maniera del codice elegiaco, al pari della forte soggettività, delle contraddizioni fra istanze diverse, delle situazioni tematiche tradizionali e dei ruoli delle *personae* che recitano sulla scena del teatro elegiaco. Il *pathos* allora si stempera fino ad essere sostituito dall'idea che amore vada vissuto come *lusus*, ossia un divertente gioco

⁷ www.musisquedeoque.it.

galante. Questo atteggiamento ironico e divertito consente al poeta di «guardare l'elegia, invece di guardare con gli occhi dell'elegia»⁸. Attraverso questo distacco intellettuale Ovidio guadagna un punto di osservazione privilegiato rispetto al genere elegiaco perché esterno e, quindi, oggettivo. Adesso il poeta, consapevole delle contraddizioni e dei confini che delimitano l'orizzonte del sistema, guarda la sua materia con ironia. Lo sguardo ironico di Ovidio, insomma, è quella consapevolezza critica che gli consente di svelare che l'elegia è un codice, uno spazio chiuso nella sua soggettività che però, come tutto quello che compone l'elegia stessa, è solo convenzione. A questo punto

Il poeta-amante della tradizione elegiaca è tenuto in vita dislocando a due diversi livelli di testualità le due funzioni prima coincidenti: in quanto amante, condivide lo statuto delle diverse *personae* elegiache; in quanto poeta, detentore del codice, approfitta di questo privilegio per governare dall'alto il gioco delle *personae*⁹.

Il progetto di un discorso elegiaco in chiave ironica porta, da un punto di vista superficiale e formale, ad una grande fedeltà nei confronti dei modelli e delle convenzioni del genere. Tuttavia, avendo compreso che le istanze letterarie elegiache e il modo in cui queste “agiscono” sulla realtà sono semplice convenzione, Ovidio decide di trattare atteggiamenti, ruoli e temi tradizionali ribaltandoli completamente. Con Ovidio la relazione amorosa non è più reale e sincera, ma diventa un gioco nel quale il coinvolgimento emotivo scompare; un gioco in cui si amano più donne contemporaneamente e dove non è necessario che l'amata sia fedele: basta nascondere i tradimenti all'amato, che potrà fingere di non sapere.

Ovidio, in questo modo, resta sospeso: egli non si identifica con il modello elegiaco tradizionale, ma allo stesso tempo non ha intenzione di ripudiarlo totalmente. Allora negli *Amores* l'ironia non è solo consapevolezza critica, ma è anche la figura retorica che sottolinea questa sensazione di sospensione ed esitazione fra la sfera dell'identificazione e quella del rifiuto dell'elegia.

Superata la componente soggettivo-autobiografica attraverso il filtro ironico ed intellettuale, Ovidio può potenziare ora un ruolo già presente nell'elegia precedente, ma scarsamente impiegato: il *praeceptor amoris*. Il repertorio elegiaco della tradizione prevedeva che in alcune occasioni il poeta-amante potesse insegnare a tutti coloro che

⁸ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 15.

⁹ Ivi, p. 23.

fossero inesperti di amore. Tuttavia, egli poteva sì farsi *praeceptor amoris*, ma lo sarebbe stato esclusivamente della propria e personale esperienza amorosa, senza essere in grado di abbracciare, come invece è intenzione di Ovidio, una dimensione oggettiva ed universale. Da questo momento in avanti la relazione d'amore per Ovidio è un gioco intellettuale, un divertimento galante sottoposto ad un sistema di regole proprie che egli, attraverso il filtro ironico ed intellettuale, è perfettamente in grado di riconoscere ed insegnare a chi non intende amore.

Insomma, gli *Amores* appartengono innegabilmente al genere elegiaco, ma parallelamente ne inaugurano il lavoro di revisione, che passa attraverso la nuova concezione dell'amata e della relazione amorosa, che con l'ironia supera la dimensione soggettiva e riconosce la convenzionalità della poesia elegiaca, dirigendosi così verso un genere sempre meno soggettivo e sempre più universale, basato su un sistema che, riconosciuto e svelato, ora può essere appreso ed insegnato. Non sarà una sorpresa, allora, che l'elegia di Ovidio, a partire dagli esordi fino ad arrivare ai *Remedia amoris*, si depositerà in una nuova forma letteraria: il poema didascalico in distici.

2.2 Le Heroides

Rientrano all'interno della produzione elegiaca innovata da Ovidio anche le *Heroides*, ventuno epistole poetiche di soggetto amoroso composte in distici elegiaci. La scelta della forma metrica rende chiaro fin da subito il tono lacrimoso e sofferente che attraverserà tutta l'opera, le cui protagoniste sono le eroine della tradizione mitica e tragica che raccontano le loro tristi vicende d'amore.

È probabile che la raccolta abbia visto due diversi momenti di composizione, che corrispondono alle due diverse sezioni in cui le *Heroides* si dividono. La prima, che copre le lettere dalla prima alla quindicesima, comprende le epistole indirizzate dalle donne innamorate ai loro amanti o mariti lontani. Questa prima sezione, tuttavia, non prevede lettere di risposta. La seconda serie, invece, è occupata dalle lettere dalla sedicesima alla ventunesima e si configura come un dialogo epistolare fra i tre innamorati Paride, Leandro ed Aconzio e le loro rispettive amate, ossia Elena, Ero e Cidippe. Se le lettere della seconda sezione sono uno scambio fra mittente e destinatario, le epistole della prima parte, dal momento che non attendono risposta, sono testi chiusi, vicini a quei monologhi tragici che mettono in scena lo strazio dell'eroina innamorata, che soffre a causa dell'insensibilità dell'amato, della sua lontananza o per colpa dell'abbandono.

Coeve agli *Amores*, le *Heroides* risentono in parte dell'influenza del modello properziano e del mondo elegiaco convenzionale, ma non verranno taciuti i tratti di novità che ancora una volta l'elegia ovidiana introduce rispetto alla tradizione precedente.

Rientrano tra i dati di peculiarità assoluta delle *Heroides* l'uso e la fusione di materiali narrativi diversi: dalla tradizione epica e mitica greca e latina alla tragedia fino alla storia letteraria antica, rappresentata da Saffo. Le suggestioni estratte da questi serbatoi sono sottoposte a quel processo di transcodificazione tipico del genere elegiaco, portando al risultato di un'opera innovativa, dove l'elegia ancora una volta riduce ogni episodio alla propria forma metrica e al proprio linguaggio, imponendo quindi la propria veste alle vicende amorose narrate dalle protagoniste.

Prima di analizzare gli aspetti di innovazione e sperimentazione all'interno delle *Heroides*, si passeranno in rassegna quegli elementi che effettivamente permettono di riconoscere la raccolta come un esempio di poesia elegiaca. Come si anticipava, il distico elegiaco di cui le *Heroides* si compongono è un evidente segnale del tono mesto ed addolorato di tutte le lettere, all'interno delle quali prendono vita storie d'amore fatte di sofferenza, di pianto e lamenti per colpa della lontananza, del distacco o delle lunghe attese prima di un ricongiungimento che forse non avverrà mai, come nella prima lettera, quella di Penelope ad Ulisse.

Non ego deserto iacuissem frigida lecto,
non quererer tardos ire relictas dies
nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
lassaret viduas pendula tela manus¹⁰.
(Ovidio, *Heroides*, I, 7-10)

[Io non sarei rimasta fredda in un letto solitario abbandonata;
non mi lamenterei che i giorni passino lenti,
e la tale pendente non stancherebbe le mie mani di vedova
quando cerco di ingannare l'interminabile notte]

In altre pagine le eroine si struggono per i sospetti di tradimento, supplicano l'innamorato o provano *timor* per la sua vita, come Medea, che teme che Giasone possa andare incontro alla morte nel corso del suo viaggio.

Hinc amor, hinc timor est: ipsum timor auget amorem¹¹.
(Ovidio, *Heroides*, XII, 63)

¹⁰ OVIDIO, *Eroidi*, a cura di L. Paolicchi, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 16-17.

¹¹ Ivi, p. 344.

[Da un lato l'amore, dall'altro la paura: la paura accresce l'amore]

Insomma, proprio come i poeti elegiaci anche le *heroides* sono espressione di un amore ossessivo, malato, doloroso al punto tale da indebolirle fisicamente e soggiogare la loro mente, tanto da condurre alcune di loro al suicidio come farà Fillide, abbandonata da Demofonte.

Et quaecumque procul uenientia lintea uidi,
Protinus illa meos auguror esse deos.
In freta procurro, uix me retinentibus undis,
Mobile qua primas porrigit aequor aquas.
Quo magis accedunt, minus et minus utilis adsto:
Liquor et ancillis excipienda cado.
Est sinus, adductos modice falcatus in arcus;
Ultima praerupta cornua mole rigent;
Hinc mihi suppositas immittere corpus in undas
Mens fuit, et, quoniam fallere pergis, erit¹².
(Ovidio, *Heroides*, II, 125-134)

[E ogni volta che vedo le vele venire da lontano,
subito mi auguro che quelle siano i miei dei.
Corro verso il mare e a stento mi trattengono le onde,
dove il mare nel suo movimento spinge le prime acque.
Quanto più le vele si fanno vicine, tanto meno mi reggo in piedi:
vengo meno e cado, da dover essere sostenuta dalle ancelle.
C'è una baia, che leggermente si incurva come un arco teso:
le punte estreme si ergono in rocce scoscese.
Da lì ho avuto il pensiero di buttarmi nelle onde sottostanti
E poiché continui ad ingannarmi, così sarà]

La forma monologica delle lettere della prima sezione rimanda, con la sua struttura ermetica e senza risposta, alla chiusura e all'esclusività proprie dell'elegia tradizionale. Ogni epistola, insomma, è l'intimo sfogo del dolore amoroso di chi scrive la lettera e, ancora una volta, è il segno di un genere che è ancora autoreferenziale, fine a se stesso, in linea con la tradizione precedente e lontano dal principio di utilità della produzione elegiaca didascalica inaugurata successivamente da Ovidio con l'*Ars* e i *Remedia amoris*. Ad ogni modo, i monologhi delle eroine assumono forme varie. Alcuni sono riflessioni ordinate o chiare argomentazioni, come la lettera di Didone ad Enea. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare visto il precedente virgiliano, la lettera di Didone non si concentra sulla missione storica di Enea che lo porterà a fondare Roma o sul *furor* vaneggiante della regina cartaginese, ma è lo sfogo delle aspettative individuali e delle

¹² OVIDIO, *Eroidi*, p. 61.

sofferenze dell'eroina, sedotta ed abbandonata. Tuttavia, ciò che più colpisce è il fatto che la lettera assuma la forma di una *suasoria* che sviluppa tutti gli argomenti utili a Didone pur di convincere l'amato a non abbandonare Cartagine, a ritardare la partenza, a non intraprendere i pericoli del viaggio per mare. Altre lettere, invece, non hanno la forma di ragionamenti pacati, ma si avvicinano molto di più ai febbricitanti monologhi tragici dell'eroina sulla scena teatrale:

di qui un percorso di pensieri talvolta desultorio, alternanza di diversi e contraddittori stati d'animo, ripensamenti, invocazioni all'amante lontano, come dei *flash-back* della memoria¹³.

È il caso, questo, della lettera che Fedra scrive ad Ippolito. Fedra, infatti, è una *persona delirans* e molti sono i passi all'interno dell'epistola in cui perde la conoscenza e il controllo di sé e si abbandona alla follia. Agli sconvolgimenti dello spirito dettati dal *furor* vanno ricondotte le contraddizioni dei suoi comportamenti, dei suoi discorsi, delle sue emozioni.

Nunc feror ut Bacchi furiis Eleleides actae
Quaeque sub Ideo tympana colle mouent
Aut quas semideae Dryades Faunisque bicornes
Numine contactas attonuere suo.
Namque mihi referunt, cum se furor ille remisit,
Omnia; me tacitam conscius urit amor¹⁴.
(Ovidio, *Heroides*, IV, 47-52)

[Ora sono invasata come le Eleleidi dominate dai furori di Bacco
O quelle che ai piedi dell'Ida battono i timpani
O quelle che le Driadi semidivine e i Fauni bicorni
Toccano e stordiscono col loro potere.
Quando quel furore è passato, mi raccontano tutto:
l'amore di cui prendo coscienza mi brucia, ma resto in silenzio]

Accanto agli aspetti più vicini all'elegia di tradizione, nelle *Heroides* convivono da una parte elementi innovativi propri dell'elegia così come viene sperimentata da Ovidio, dall'altra novità esclusive della raccolta.

Come si anticipava all'inizio del capitolo gli *Amores*, coevi alle *Heroides*, solo superficialmente e formalmente assumono la forma di poesia soggettivo-autobiografica. Infatti, grazie allo sguardo ironico Ovidio ha una nuova consapevolezza critica rispetto al genere e si rende conto che ciò di cui è composto è pura convenzione ed è proprio questa

¹³ G. B. CONTE E E. PIANEZZOLA, *Il libro della letteratura latina. Storia e testi*, p. 494.

¹⁴ OVIDIO, *Eroidi*, pp. 105-107.

consapevolezza che gli permette di sperimentare e giocare con gli atteggiamenti, i ruoli e i temi tradizionali dell'elegia, ribaltandoli, relativizzandoli, rivedendoli. Con gli *Amores* la relazione amorosa messa in scena non è tratta dalla personale esperienza del poeta, non è reale e sincera, ma è un gioco nel quale il coinvolgimento emotivo scompare e il *pathos*, allo stesso modo, si riduce ad essere parte della topica del codice elegiaco, al pari del forte soggettivismo, delle contraddizioni, delle situazioni tematiche tradizionali e dei ruoli delle *personae* che agiscono sulla scena del teatro elegiaco. Insomma, negli *Amores* Ovidio gioca con i diversi stilemi che compongono l'elegia e fa lo stesso nelle *Heroides*. Così come negli *Amores*, anche nelle *Heroides* la componente autobiografica e personale scompare. La raccolta, infatti, non è incentrata sulla vicenda dell'amante che si fa poeta, ma è la narrazione delle tristi vicende delle eroine dell'universo tragico e mitico. In questo modo, l'elegia continua a configurarsi come il canto di coloro che soffrono per amore, ma non necessariamente questo deve essere composto da chi effettivamente vive questa infelice esperienza sulla propria pelle. Insomma, se nell'elegia tradizionale l'amante era poeta e cantava la propria storia, nelle *Heroides* Ovidio non parla di sé, ma dà spazio a qualcun altro, che soffre comunque.

All'interno di quest'ottica di sperimentazione è interessante notare come, per la prima volta nell'elegia ovidiana, i ruoli delle *personae* del teatro elegiaco siano ribaltati. Nelle *Heroides*, infatti, sono le donne a piangere della loro condizione a causa di amanti o mariti lontani e infedeli, e non il contrario. In questo modo, Ovidio ribalta i ruoli che tradizionalmente venivano assegnati nell'elegia, dando per la prima volta voce al punto di vista femminile. Questo scambio di ruoli, forse, rappresenta un primo passo verso l'approdo definitivo dell'ideologia della finzione, tanto importante per l'*Ars amatoria* e nei *Remedia amoris*, dove i ruoli dei personaggi sono giocati, relativizzati, appresi ed assunti dagli amanti a seconda dello scopo prefissato: se l'amante vorrà conquistare l'amore, con l'*Ars* imparerà a recitare il ruolo dell'amante elegiaco; se invece vorrà liberarsene, grazie ai precetti dei *Remedia amoris* saprà fingersi *sanus*.

La fusione di materiali narrativi di origine diversa - dall'epica al mito, dalla tragedia alla tradizione letteraria - con i motivi tradizionali dell'elegia preovidiana è certamente un tratto peculiare delle *Heroides* e una novità interna al genere elegiaco. Ancora una volta, però, Ovidio fa un passo in più. Le vicende narrate nella raccolta focalizzano l'attenzione sui momenti cruciali e più drammatici dell'esistenza delle protagoniste. Pertanto, queste sono messe a nudo con le loro debolezze, le loro paure, i loro stati d'animo contraddittori:

insomma, sono sottoposte ad un inevitabile processo di umanizzazione. Oltretutto, la compresenza nella raccolta di elementi elegiaci, tragici e mitici permette che il *pathos* tipico della tragedia, sommato alla retorica elegiaca, arricchisca sensibilmente la dimensione psicologica dei personaggi, che si apre ad un più ampio spettro di stati d'animo rappresentabili. E ancora una volta è possibile riflettere sui diversi modi in cui Ovidio sperimenta il *pathos*. Negli *Amores*, infatti, questo era percepito come parte di un codice convenzionale, quindi Ovidio, coerentemente a questa convinzione, aveva depotenziato tale procedimento retorico, preferendo la sua sostituzione con il *lusus*, il gioco. Nelle *Heroides*, invece, il *pathos* è recuperato e trattato in maniera del tutto diversa, sfruttato al fine di renderlo un mezzo per conferire maggiore credibilità e completezza alla psicologia delle sue protagoniste.

Pur essendo cronologicamente vicine agli *Amores* e pur presentando dei tratti in comune con l'opera che segna la tappa iniziale della sperimentazione elegiaca ovidiana, le *Heroides* mostrano comunque dei tratti di novità assoluti o anticipatori dell'elegia ovidiana successiva.

La raccolta, infatti, lascia trapelare già alcuni tratti del libertinismo e dell'anticonformismo della società augustea, tipici della produzione ovidiana successiva, non più esclusa dalla realtà, ma specchio della società galante della Roma ai tempi di Augusto, segnata da ideali di tolleranza, inclusione ed apertura. Non a caso intere epistole sono costruite a partire da schemi elegiaci che avvicinano le eroine all'universo mondano augusteo, come Fedra. Follemente innamorata di Ippolito, Fedra diventa portatrice di istanze di libertà sessuale, proprie della Roma del tempo e molto lontane, invece, dai contesti della tragedia antica o dall'austerità romana precedente al principato. Insomma, già a partire dalle *Heroides* l'elegia di Ovidio può essere considerata uno specchio della realtà del suo tempo.

Rientra all'interno degli ideali di inclusione e tolleranza anche il fatto che le *Heroides* mettano in scena il lamento elegiaco di una voce femminile, invertendo così i ruoli tradizionali dell'elegia, che voleva vedere l'uomo schiavo dell'amore per la sua *domina* sfuggente e capricciosa.

Concludendo, le *Heroides* rappresentano una tappa di sperimentazione in più rispetto all'esperienza degli *Amores* e in parte anticipano già quei tratti innovativi che vedranno

maggior sviluppo nella produzione successiva. Tuttavia, esse sono ancora lontane dall'elegia didascalica e innovativa dell'*Ars* e dei *Remedia amoris*.

2.3 L'*Ars amatoria*

Le tre opere successive agli *Amores* e alle *Heroides* – *Ars amatoria*, *Medicamina faciei femineae* e *Remedia amoris* – si allontanano significativamente dal mondo appassionato e sentimentale dell'elegia latina e mostrano come il poeta stia assumendo sempre più l'impostazione e gli atteggiamenti della poesia didascalica.

L'*Ars amatoria* è un'opera divisa in tre libri, la cui veste formale è quella del poema didascalico. L'andamento precettistico è interrotto occasionalmente da *exempla* narrativi di carattere mitologico e storico tesi ad illustrare la validità degli insegnamenti impartiti. Il primo libro dell'*Ars* è rivolto agli uomini e tratta della conquista dell'amore. Dopo il proemio, che mette in guardia le donne oneste dalla lettura, segue l'elenco dei luoghi nei quali si possono incontrare le fanciulle, come il teatro, il circo o i portici. Successivamente il libro, che si pone come fine quello di insegnare l'arte della seduzione, sviluppa tematiche come l'utilità della fiducia in se stessi, la capacità di agire nel momento opportuno, l'abilità del fare regali o dello scrivere lettere, l'uso di mezzi di convincimento sia verbali che non, come i baci, la violenza gradita o assumendo un atteggiamento patetico.

Il secondo libro è sempre rivolto agli uomini ed illustra i metodi che servono a conservare l'amore. Accanto all'elogio della cultura, considerata da Ovidio il mezzo per eccellenza per assicurare durata al sentimento amoroso, viene illustrata una casistica utile al suo mantenimento. Allora l'amante che vuole tenere vivo l'amore dovrà essere obbediente e capace di fare regali opportuni; dovrà accudire l'amata ammalata, ma non obbligandola ad ingerire il farmaco poco gradito (che le verrà porto dal rivale in amore); saprà dosare la gelosia, utile a dare sapore alla relazione. Insieme alla cultura, anche la conoscenza di sé dovrebbe aiutare a far pendere il piatto della bilancia verso le proprie qualità.

Il terzo libro, questa volta rivolto scherzosamente alle donne allo scopo di risarcirle del danno procurato, fornisce insegnamenti utili a sedurre gli uomini. Se la donna presenta difetti fisici, questi si potranno celare con la cosmesi, ma l'amato deve vedere solo il risultato finale. Se la donna non è bella, potrà comunque acquisire l'arte del fascino e della seduzione. Gli uomini troppo avvenenti e i vari imbroglioni si dovranno guardare con sospetto, tutti gli altri possono essere ammaliati in modi differenti a seconda dell'età

e del temperamento. La seduzione amorosa può crescere sfruttando le rivalità, recitando bene la parte dell'innamorata o prestando attenzione alle buone maniere a tavola. Ad ogni modo, per Ovidio è fondamentale che sia gli uomini che le donne che vogliono fare innamorare di sé conoscano se stessi e le loro qualità e abbiano una buona cultura.

L'*Ars amatoria* è l'esito in chiave didascalica dell'evoluzione degli aspetti già contenuti negli *Amores*.

All'interno *Amores* l'ironia è lo strumento critico di cui Ovidio si è servito per riconoscere le istanze letterarie, le contraddizioni interne al genere elegiaco e la loro convenzionalità: tutti elementi di cui Ovidio si appropria nella stessa opera.

Nell'*Ars amatoria* l'ironia si attenua: se negli *Amores* Ovidio ha svelato i paradossi e fatto proprio il codice elegiaco al fine di esibirlo, ora rinuncia all'esibizione della retorica elegiaca allo scopo di mettere a frutto gli insegnamenti tratti dal genere stesso. In questo modo, l'*Ars* elimina due delle contraddizioni che erano state svelate negli *Amores* ma che, di fatto, nella prima raccolta erano ancora presenti. Innanzitutto, nell'*Ars* il paradosso che negli *Amores* vedeva ancora convivere la soggettività dell'elegia e la tendenza oggettiva ed universale dell'impianto didascalico si risolve: le due sfere si separano definitivamente e si depositano nella forma didascalica pura. Inoltre negli *Amores* la figura del poeta-amante era ancora sovrapposta a quella del poeta didascalico, mentre nell'*Ars* i due ruoli si dividono: il poeta è poeta didascalico e legittimamente *praeceptor amoris*, mentre l'amante è colui che ne riceve gli insegnamenti. Coerentemente all'apertura del genere didascalico, i precetti impartiti dal maestro d'amore nell'*Ars amatoria* non saranno più interni alla ristretta e parziale retorica elegiaca, ma si faranno universali e panoramici «di un sistema di comportamenti galanti in cui ciascuno dei protagonisti deve poter trovare le proprie ragioni relative»¹⁵. Chiaramente, questo nuovo intento enciclopedista si sposava bene con le possibilità del genere didascalico, perché è quello che meglio di tutti può accogliere ogni materia insegnabile.

Ora, il raggiungimento di una forma didascalica pura nell'*Ars amatoria* è reso evidente da segnali precisi. Il formulario a cui ricorre Ovidio è quello tipico del genere: ci sono espressioni della volontà del precettore, sottolineate ad esempio dall'uso degli imperativi; si evidenzia il rapporto fra maestro e allievo attraverso l'uso di apostrofi o la preminenza

¹⁵ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 28.

di espressioni che rimandano alle funzioni conativa e fatica del linguaggio; molte formule rimandano all'efficacia dell'insegnamento e la materia stessa viene disposta didatticamente, seguendo una progettualità e un'impostazione che hanno l'ambizione di essere funzionali all'apprendimento. Si alternano *exempla* ed *excursus* che sostengono le diverse argomentazioni o descrizioni oppure si avvalorano i singoli insegnamenti attraverso l'apertura e il confronto con ambiti tecnici diversi, come ad esempio la caccia o la navigazione.

Si quis in hoc artem populo non novit amandi,
hoc legat et lecto carmine doctus amet.
Arte citae veloque rates remoque moventur,
arte leves currus: arte regendus Amor.
Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat;
me Venus artificem tenero praefecit Amori:
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego¹⁶.
(Ovidio, *Ars amatoria*, I, 1-8)

[Se l'arte di amare qualcuno la ignora, in questa città,
legga questo trattato e dopo averlo letto sarà, nell'amare, un esperto.
Un'arte veloci fa andare le navi, a vela o a remi,
un'arte fa andare i carri leggeri: e un'arte deve guidare Amore.
Al carro era adatto Automedonte e alle briglie flessibili,
e Tifi era un maestro al timone della nave emonia;
io fui da Venere fatto guida esperta del tenero Amore:
di Amore mi diranno l'Automedonte e il Tifi]

Sempre ai principi della poesia didascalica appartiene l'esigenza di specificare e distinguere, per cui al precetto generale segue l'illustrazione dei casi particolari: l'insegnamento deve essere diversamente modulato a seconda dei destinatari e delle circostanze. Questa insistenza sulle necessità specifiche delle varie situazioni tocca una delle modalità fondamentali secondo cui si imposta il discorso didascalico stesso: nella complessità della materia, il maestro si impegna ad operare ogni possibile distinzione, per poter insegnare tecniche adatte ad ogni singolo caso.

Se quelli fin qui illustrati sono tutti gli aspetti che sottolineano l'ormai avvenuta evoluzione didascalica dell'*Ars amatoria*, nell'opera manca però un tratto fondamentale del genere: la veste formale dell'esametro. La poesia didascalica tradizionale, infatti, era composta in esametri, ma Ovidio decide di comporre la nuova didascalica d'amore

¹⁶ www.musisquedeoque.it.

ricorrendo all'uso di un'altra forma metrica: il distico elegiaco. Se si considera che l'elegia delle origini era un genere poetico non determinato dal tipo di contenuto trattato e che gli unici due aspetti che la caratterizzavano erano l'espressione della tristezza e la forma metrica, si capisce perfettamente che la scelta di Ovidio nel mantenere la forma del distico elegiaco è estremamente significativa. Visto che la poesia didascalica poteva trattare di qualsiasi materia insegnabile, serviva un segnale forte che sottolineasse il legame vitale del nuovo impianto didascalico dell'*Ars* con la tradizionale materia elegiaca. E questo segnale è proprio rappresentato dalla scelta del distico elegiaco.

A questo punto, l'unione che nell'*Ars amatoria* vede fusi insieme il genere elegiaco e il genere didascalico porta a delle trasformazioni significative all'interno della natura dell'elegia, che con Ovidio inizia qui a distanziarsi sensibilmente rispetto a quello che era nella tradizione precedente.

Il primo mutamento è legato al principio di utilità, connaturato alla stessa forma didascalica. L'*Ars amatoria*, in quanto opera didascalica, ha l'ambizione di essere utile all'amante per esercitare correttamente l'amore. Tuttavia, colui che segue con scrupolo i precetti che Ovidio illustra nell'opera non sarà mai infelice e tormentato come il classico amante elegiaco. Questo significa che ora l'elegia, per poter essere insegnata, deve sacrificare la sua stessa natura, perché con l'*Ars amatoria* l'amante non è più disposto a cedere alla sofferenza.

Adesso invece si insegna a ricondurre tutti i momenti di una relazione d'amore alla strategia del maggior vantaggio possibile; perfino la sofferenza non viene esclusa purché sia ridotta, essa pure, a strumento dell'*utile*: per guadagnare il favore della *puella* sarà bene che il corteggiatore *appaia* sofferente¹⁷.

A questo punto, altri due elementi di trasformazione derivano dal primo. Innanzitutto, se nella produzione tradizionale l'elegia era il racconto sincero e personale dell'infelice vicenda amorosa di chi la cantava, facendo dell'autenticità la forma stessa del suo discorso, con l'*Ars amatoria* l'onestà dei sentimenti e delle passioni viene guardata con sospetto e si raccomanda, invece, l'arte di saper fingere. Quindi, secondo le parole di Conte, con la nuova elegia ovidiana si passa dall'ideologia della sincerità all'ideologia della finzione, perché con l'*Ars* chi ama è chiamato a simulare, a recitare un ruolo: quello dell'amante elegiaco. Questo perché già nella sua primissima origine l'elegia di Tibullo

¹⁷ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 32.

e Propertio si era posta l'intento di essere utile, visto che lo scopo del loro poetare era conquistare l'amore della donna di cui cantavano, ma anche perché l'amante elegiaco in quanto *persona* aveva un copione già scritto nelle pagine degli stessi poeti elegiaci.

La seconda trasformazione riguarda la nuova apertura dell'ideologia elegiaca. L'ideologia elegiaca tradizionale prevedeva che il poeta-amante fosse chiuso all'interno della sua esperienza d'amore, perché questa era la sola a contare nella vita e sufficiente per un'esistenza soddisfacente. Ora nell'*Ars* il poeta non è più l'amante, ma è il maestro della tradizione didascalica, che acquisisce una prospettiva "aperta" che gli permette di riconoscere e gestire il codice elegiaco e di guardare all'universalità. Questo significa che nell'*Ars* convivono due retoriche contraddittorie:

la retorica aperta e lungimirante del discorso didascalico si afferma senza far dimenticare la (miope) retorica elegiaca, anzi programmaticamente rievocandola¹⁸.

In questo modo, la prospettiva "chiusa" dell'elegia permette ad Ovidio di avere una perfetta conoscenza del codice elegiaco, tanto da poterne apprendere ma anche insegnare i precetti fondamentali, mentre la prospettiva "aperta" dell'impianto didascalico consente al poeta di prendere atto della parzialità e della relatività dell'universo costruito dall'ideologia elegiaca. Quindi, l'altra grande novità dell'elegia ovidiana è che questa, ora, accetta di essere parziale e non ambisce più ad essere totale ed autosufficiente.

Il presupposto della didascalica dell'*Ars amatoria* è che l'elegia debba rinunciare all'ambizione di riformulare il mondo [...]. Il mondo galante guadagnerà così in coscienza ed omogeneità, potrà dirsi perfetto¹⁹.

2.4 I *Medicamina faciei femineae*

Dopo aver negato nell'*Ars amatoria* l'impegno totalizzante della precedente poesia d'amore, Ovidio tenta una sorta di "riconciliazione" della poesia elegiaca con la società in cui essa si radica indicando, nell'armoniosa complementarità fra la sfera privata e la sfera civile, la via migliore per un'appagata adesione al presente, accettando lo stile di vita scintillante della Roma del tempo. I *Medicamina faciei femineae*, poemetto sui cosmetici per le donne, rispondono esattamente all'esaltazione dell'elegante società augustea.

¹⁸ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 34.

L'opera sulla cura della bellezza, non conservatasi completamente, contiene come introduzione, accanto a ricette cosmetiche, una lode della civiltà moderna. Vi si coglie lo stesso impianto didascalico e il gusto per il presente che Ovidio rivela anche nell'*Ars amatoria*. Il forte impegno che il poeta esige dagli uomini per l'istruzione retorica, dalle donne per quella poetica e musicale, mostra che tali arti rappresentano molto più che una semplice tecnica di successo nella seduzione.

Al punto di vista dell'uomo conquistatore, che viene rappresentato unilateralmente nel primo libro dell'*Ars*, subentra sempre più una immedesimazione nel punto di vista della donna, non più trattata come oggetto da sfruttare, ma presa seriamente come compagna in una condizione di parità rispetto all'amante.

2.5 I *Remedia amoris*

Dopo aver illustrato agli uomini e alle donne quali siano i mezzi per conquistare l'amore, Ovidio con gli 814 versi dei *Remedia amoris* vuole offrire una terapia medica per guarire dal sentimento amoroso. I *Remedia amoris* condividono con l'*Ars amatoria* l'impianto didascalico e la veste metrica - e in questo senso essi sono l'opera che chiude la stagione didascalica dell'elegia ovidiana - ma rispetto ad essa compare una nuova componente: quella medica. I *Remedia amoris*, allora, appaiono come una raccolta di precetti medici utili a sconfiggere l'amore, in cui l'impostazione didascalica risponde alla volontà di dare forma ad un argomento scientifico. Una scelta letteraria di questo tipo era assolutamente legittimata dall'assimilazione nell'elegia di ἔπος α νόσος, cioè dell'amore concepito come una patologia sia mentale che fisica che, in quanto tale, poteva e doveva essere curata.

Il proemio dei *Remedia amoris*, che copre i primi 78 versi, può idealmente esser suddiviso in due parti. Nella prima (vv. 1-40) Ovidio sviluppa un dialogo con Cupido, personificato e descritto tradizionalmente come *puer*. Impostando l'esordio secondo gli schemi retorici della *suasoria*, Ovidio vuole persuadere il dio delle proprie buone intenzioni. Visto che l'opera si pone l'ambizione di insegnare a guarire dall'amore, si potrebbe pensare che questa si configurasse come una demolizione del sentimento erotico nella sua totalità e come una ritrattazione dei principi illustrati nell'*Ars*. In realtà con i *Remedia amoris* Ovidio non vuole colpire ogni tipo di amore, perché ha il ben preciso obiettivo di «*saevae extinguere flammis*»²⁰ (v. 53), ossia spegnere le fiamme dell'amore infelice, che altro

²⁰ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 76.

non è che quel tipo di sentimento distorto promosso proprio dall'elegia tradizionale. Allora, l'orazione che Ovidio rivolge a Cupido ha come fine quello di rassicurarlo della dedizione al servizio nei suoi confronti.

Se nella prima parte Ovidio aveva adottato l'impostazione retorica della *suasoria* per convincere Amore della propria fedeltà, con la seconda parte del proemio (vv. 41-78) emerge l'impianto didascalico dell'intera opera. Al v. 41 Ovidio si rivolge a coloro che saranno i destinatari dei suoi insegnamenti: i «*decepti iuvenes*», i giovani che sono caduti nella trappola dell'amore ingannevole. Successivamente l'esordio esorta alla lettura e all'apprendimento e dal v. 69 Ovidio, che grazie agli *Amores* e soprattutto all'*Ars amatoria* ora è competente ed esperto d'amore, rivendica per sé la funzione di *magister* e terapeuta.

Me duce damnosas, homines, conpescite curas,
rectaque cum sociis me duce navis eat.
Naso legendus erat tum cum didicistis amare;
idem nunc vobis Naso legendus erit.
Publicus assertor dominis suppressa levabo
Pectora: vindictae quisque favete suae²¹.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 69-74)

[Sotto la mia guida, uomini, reprimete le passioni funeste,
sotto la mia guida la nave proceda spedita insieme all'equipaggio.
Nasone allora dovevate leggere quando avete imparato l'amore;
ora dovrete leggere quel medesimo Nasone.
Pubblico liberatore, affrancherò i cuori oppressi dai tiranni:
collabori ciascuno alla sua liberazione]

Risponde sempre ai *topoi* del proemio didascalico l'invocazione alla divinità, in questo caso Apollo, protettore della poesia e dell'arte medica. Con la sua preghiera l'autore chiede al dio di venire in soccorso a lui, che è sia poeta che terapeuta, due ruoli entrambi sottoposti alla tutela di Apollo.

All'esordio segue la *tractatio*, l'esposizione dell'argomento vero e proprio, che ricopre la maggior parte del componimento (vv. 79-810).

La prima parte della *tractatio* si occupa del concetto di *καίρως*, cioè il tempo opportuno all'azione medica. Secondo la tradizione antica, due sono i momenti migliori per intervenire per debellare il morbo: o si agisce subito, nel momento in cui la malattia dà i primi segni di diffusione, oppure si attende che questa raggiunga il massimo grado di

²¹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 76.

intensità. Ovidio, per sottolineare il carattere di scientificità del suo trattato, decide di parlare di entrambe le fasi. Per la prima, consiglia ai suoi allievi di capire subito di che natura sia l'amore che li affligge. Se la passione che li ha colpiti è naturale e necessaria (quindi fisiologica), potrà essere soddisfatta; se non lo è, questa sarà motivo di infelicità. Quindi, il germe di una passione infelice, una volta riconosciuto, deve essere schiacciato sul nascere, senza indugio alcuno.

Sed propera nec te venturas differ in horas:
qui non est hodie, cras minus aptus erit.
Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando;
optima vindictae proxima quaeque dies²².
(Ovidio, *Remedia amoris*, 93-96)

[Ma affrettati, non rimandare al futuro:
chi non è pronto oggi, domani lo sarà di meno.
Ogni amore cerca pretesti e trova nutrimento nell'indugio,
così il giorno migliore per liberarsene è ogni volta l'indomani]

Nel caso in cui non sia stato possibile adottare una misura repentina e quindi l'amore si sia insediato nel cuore, l'impresa da compiere sarà più difficile, ma non impossibile. Se la prima fase richiedeva un intervento rapido, la seconda necessiterà di un rimedio che agisce più lentamente e cure adeguate.

Il vero e proprio sviluppo della *tractatio* (vv. 135-794) comprende tutti i precetti medici utili a non cadere nella trappola dell'amore infelice.

Ovidio consiglia innanzitutto di fuggire l'*otium desidiosum*, che è uno dei presupposti ideologici elegiaci fondamentali. La scelta di una vita passiva, dedicata alle pigre mollezze e alla letteratura, infatti, non solo procura amore, ma addirittura lo conserva. Sarà utile, allora, dedicarsi alla vita attiva e impegnare il proprio tempo con l'attività forense o con il servizio militare, come il buon *civis* che adempie ai propri compiti e che presta fede ai principi del *mos maiorum*. Uno spirito ozioso si può combattere dedicando tempo all'attività agricola, alla caccia, alla pesca o intraprendendo lunghi viaggi per allontanarsi dai luoghi frequentati dall'amata, senza cedere al pretesto di restare nelle vicinanze. Questi sono solo alcuni degli autoinganni a cui l'amante deve credere fino al momento in cui non sarà capace di guarire dall'amore.

²² OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 78.

Ovidio sa che i suoi precetti possono essere considerati duri, ma esorta comunque i propri discepoli a continuare: il punto più amaro della sua arte sta nel varcarne la soglia, quindi il dolore maggiore è legato principalmente ai primi tempi della terapia, alla quale egli stesso confessa di essersi sottoposto. La durezza della cura e la garanzia dell'efficacia offrono al poeta il pretesto per introdurre la condanna delle arti magiche. Nella Roma augustea l'uso di erbe magiche o di filtri amorosi era uno dei *remedia* più comuni per conquistare l'amore o liberarsene, ma Ovidio ne denuncia l'inefficacia già a partire dall'*Ars amatoria* e dai *Medicamina*. Insomma, l'unica soluzione per guarire dal mal d'amore sarà sottoporsi alle cure efficaci consigliate da Ovidio.

Dopo aver distinto i due momenti in cui è possibile debellare il morbo e distinti i due tipi di malato, il poeta prende atto del fatto di dover farsi maestro soprattutto per quei pazienti che faticano a guarire, perché chi riesce ad agire fin da subito è già «optimus ille sui vindex»²³ (v. 293), il miglior liberatore di se stesso. Ovidio a tal proposito consiglia di sottoporsi alla terapia dell'autoinganno, da applicare in ogni occasione possibile fino ad arrivare al punto in cui il paziente non sarà riuscito a convincersi di non essere più innamorato. Allora, si dovranno tenere a mente i comportamenti della «sclerata puella» e di ricordare tutti i torti subiti da lei, si osserveranno con attenzione i difetti dell'incarnato, del sorriso, delle braccia o delle gambe. Lo stesso Ovidio in questo passo dei *Remedia amoris* ammette di essersi sottoposto a questa terapia e di averne ottenuto beneficio.

Profuit assidue utiis insistere amicae,
Idque mihi factum saepe salubre fuit.
"Quam mala" dicebam "nostrae sunt crura puellae"
(Nec tamen, ut uere confiteamur, erant);
"Braccia quam non sunt nostrae formosa puellae"
(Et tamen, ut uere confiteamur, erant);
"Quam brevis est" (nec erat), "quam multum poscit amantem"
Haec odio uenit maxima causa meo²⁴.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 315-322)

[Mi fece bene ricordare assiduamente i difetti dell'amica,
e questa pratica mi è stata ripetutamente salutare.
"Che brutte" dicevo "sono le gambe della mia donna!"
(e tuttavia, a dire il vero, non lo erano);
"Come non sono belle le sue braccia!"
(e tuttavia, a dire il vero, lo erano);
"Com'è piccola!" (e non lo era) "Quanto pretende dall'amante!";
di qui venne il motivo principale del mio disprezzo]

²³ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 90.

²⁴ Ivi, p. 92.

Proseguendo, i pazienti dovranno volgere in male anche le virtù dell'amata per ingannare il proprio giudizio. Sarà poi opportuno farle praticare quelle arti - come il canto, la danza o l'abilità nella conversazione - in cui è meno abile o giungere all'improvviso alla sua dimora, quando lei non sarà ancora pronta, priva di trucco, ornamenti o raffinatezze: in questo modo, la ragazza cadrà vittima dei suoi stessi difetti e l'amante si convincerà della sua bruttezza.

I precetti che seguono costituiscono la parte più licenziosa del trattato dei *Remedia amoris*. Per quanto concerne il desiderio carnale, Ovidio consiglia di trovare un'altra donna per placare il primo impulso, perché quello che seguirà sarà più fiacco. Chi vuole liberarsi da amore dovrà, durante l'atto, assumere quella posizione che meno di tutte dia piacere alla donna e, in seguito, notarne nuovamente i difetti. È buona cosa trovare due donne nello stesso momento, perché se la mente è divisa a metà, un amore toglierà forza all'altro, il quale sarà più facile da debellare. Ma come è possibile trovare un nuovo amore per distrarsi dal primo? Ovidio suggerisce, chiaramente, di consultare l'*Ars*:

Ergo adsume nouas auctore Agamemnone flammas,
Vt tuus in biuio distineatur amor.
Quaeris ubi inuenias? artes tu perlege nostras:
Plena puellarum iam tibi nauis erit²⁵.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 485-488)

[Dunque, sull'esempio di Agamennone, accenditi di nuova fiamma,
perché il tuo amore resti diviso al bivio.
Chiedi dove trovarla? Leggi con attenzione la mia *Ars*:
subito avrai la nave piena di fanciulle]

È a questo punto dei *Remedia amoris* che Ovidio porta al massimo compimento il motivo dell'autoinganno, fondamentale soluzione all'interno della terapia ed elemento centrale in tutta l'opera. Dopo il consiglio rivolto al paziente di fingersi *sanus*, si apre tutta una sezione dedicata alla dissimulazione dei sentimenti per ottenere l'inganno completo dell'amata. Allora chi vuole guarire dall'amore dovrà fingere che il suo fuoco sia spento, perché

Intrat amor mentes usu, dediscitur usu:
Qui poterit sanum fingere, sanus erit²⁶.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 503-504)

²⁵ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 104.

²⁶ *Ibidem*.

[L'amore penetra nei cuori con l'abitudine, con l'abitudine lo si disimpara:
chi saprà fingersi guarito, sarà guarito]

Ovidio, da abile maestro, è consapevole che un rimedio non per forza sarà adatto a tutti coloro che ne necessitano. Egli sa che esistono animi differenti e differenti malattie, che hanno bisogno di dottrine e cure altrettanto varie. A tutti quei pazienti che più di altri faticano a sottrarsi al *servitium amoris* sono rivolte le norme che suggeriscono di esagerare nel sentimento amoroso fino a raggiungere il punto in cui noia e monotonia ne provocheranno la fine, oppure di affrancarsi dal *timor* e dalla gelosia, perché questi accrescono la passione di chi vorrebbe liberarsene e chi teme che la donna non sia più sua (indipendentemente dalla presenza reale di un rivale), difficilmente guarirà. Tra i rimedi qui elencati compare anche quello che *Lethaeus Amor* – Amore che fa dimenticare e guarire, il cui nome è collegato al fiume Lete, che porta sonno ed oblio – ha dato ad Ovidio dopo essergli comparso in sogno:

O qui sollicitos modo das, modo demis amores,
Adice praeceptis hoc quoque, Naso, tuis.
Ad mala quisque animum referat sua, ponet amorem:
Omnibus illa deus plusue minusue dedit²⁷.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 557-560)

[Tu che gli affanni d'amore ora dispensi ed ora togli,
aggiungi ai tuoi precetti, Nasone, anche questo.
Ciascuno si metta a pensare ai propri guai, e smetterà di amare:
a tutti, chi più chi meno, il dio ne ha dati]

Insomma, l'allievo che riuscirà a distrarsi con le preoccupazioni che lo affliggono quotidianamente saprà sottrarsi al mal d'amore.

La precettistica prosegue. L'isolamento accresce la passione, quindi i luoghi solitari devono essere evitati, bisogna immergersi nella folla e sfruttare l'aiuto che gli amici possono offrire. Il consiglio di fuggire la solitudine si fonda su un argomento della tradizione elegiaca consolidata: l'isolamento concilia il ricordo dell'amata, che poi la tensione emotiva materializza.

²⁷ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 108.

Con il v. 608 si chiude la prima sezione della *tractatio*, dedicata alla cura del mal d'amore agli inizi della fase acuta, quindi allo stadio cronico. Ad ogni modo, non esiste un segnale retorico forte che evidenzia la fine della prima parte o l'inizio della seconda.

La seconda sezione è tutta volta a convincere a ridurre sempre di più ogni forma di contatto diretto o indiretto non solo con la *puella*, ma anche con gli amanti in generale, perché

Si quis amas nec uis, facito contagia uites:
Haec etiam pecori saepe nocere solent.
Dum spectant laesos oculi, laeduntur et ipsi,
Multaque corporibus transitione nocent.
In loca nonnumquam siccis arentia glaebis
De prope currenti flumine manat aqua:
Manat amor tectus, si non ab amante recedas,
Turbaque in hoc omnes ingeniosa sumus²⁸.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 613-620)

[Se ami e non vuoi amare, fai in modo di evitare i contagi:
spesso sogliono nuocere anche al gregge.
Gli occhi, mentre osservano le ferite, si feriscono a loro volta,
e molte sono le malattie che si trasmettono col contatto dei corpi.
Talvolta, in luoghi dove l'aridità ha seccato le zolle,
si infila l'acqua da un fiume che scorre nei pressi:
l'amore si infila di nascosto, se non ti allontani da chi ama;
tutti quanti, in questo, siamo gente piena di risorse]

È interessante notare come il contagio possa avvenire non solo attraverso il contatto fisico, ma anche per mezzo della vista. Essere vicini all'amata è pericoloso, perché si corre il rischio di vederla, ma allo stesso modo è rischioso imbattersi casualmente negli amanti, perché la loro visione passerebbe attraverso gli occhi e si infiltrerebbe di nascosto nei cuori.

Smettere di lamentarsi dell'amata è un rimedio utile, ma non bisogna arrivare al punto di detestarla: sarà sufficiente non curarsi di lei, perché chi odia qualcuno che prima amava, difficilmente riuscirà a ritornare felice.

A partire dal v. 683 il poeta spiega quale sia la caratteristica degli uomini che più di tutte impedisce di affrancarsi dai vincoli dell'amore: la *philautia*, ossia l'amore di sé, il piacere a se stessi. Ovidio ritiene che la *philautia* ostacoli la guarigione perché se gli uomini piacciono a loro stessi, sperano sempre che qualcuno li ami. Tuttavia, se continueranno ad amare se stessi, faranno parte di quella «credula turba», di quella folla credulona che

²⁸ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 113.

nutre la speranza di poter essere amata e che, perseguendola, inevitabilmente continuerà a cadere nelle trappole dell'amore.

Alla denuncia dell'amore di sé segue un elenco di rimedi che non si possono imporre con un atto di costrizione, ma che, se praticati per caso, possono comunque essere d'aiuto. Fra questi Ovidio consiglia di praticare una vita frugale e non dedita al lusso, perché le ricchezze aumentano le passioni sfrenate. È importante evitare di cedere ai richiami del teatro, perché la musica e le rappresentazioni illanguidiscono l'animo, così come i testi dei poeti d'amore.

La forma di trattato medico che Ovidio ambisce a dare al proprio poema prevede correttamente una parte finale dedicata alla dieta da osservare. I cibi sconsigliati sono quelli che vengono considerati afrodisiaci naturali, come la cipolla e la rucola. La ruta, invece, è raccomandata come antiafrodisiaco. Il vino, a meno che non si ecceda, dispone lo spirito all'amore, quindi dovrà essere evitato.

Hoc opus exegi: fessae date sertae carinae;
Contigimus portus, quo mihi cursus erat.
Postmodo reddetis sacro pia vota poetae,
Carminibus sanati femina uirque meo²⁹.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 811-814)

[Ho portato a termine questo lavoro: offrite ghirlande alla mia barca stanca;
abbiamo toccato il porto, a cui dirigevo la rotta.
Più tardi renderete grazie devoti al poeta sacro,
donna e uomo guariti dalla mia poesia]

Così recitano i due distici dell'epilogo dei *Remedia amoris*, in cui compaiono tutti gli elementi che contraddistinguono gli epiloghi degli ultimi due libri dell'*Ars*: l'annuncio della conclusione, il richiamo al destinatario, la richiesta degli onori dovuti e la ripresa della metafora della navigazione, segnali che ricordano il generale intento didascalico dell'opera.

Con la sua conclusione il testo esclude dal punto di vista contenutistico e tematico ogni rimando alla malattia d'amore, che dovrebbe essere stata sconfitta proprio grazie ai precetti esposti. In modo più profondo, però, i *Remedia amoris* agiscono anche sul piano letterario: non solo essi esauriscono la tematica del dolore d'amore, ma allo stesso modo vanno oltre l'esperienza elegiaca in quanto forma letteraria vera e propria. Un superamento fondamentale, questo, di cui si parlerà successivamente.

²⁹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 124.

2.5.1 I *Remedia amoris* e il rapporto con l'*Ars amatoria*

Prima di trattare nello specifico quali siano le caratteristiche dei *Remedia amoris*, sarà opportuno soffermarsi sul rapporto che li avvicina all'*Ars amatoria*.

Le due opere sono interessate da un legame molto stretto, al punto tale che i *Remedia amoris* possono essere concepiti come il quarto libro dell'*Ars*, visto che i precetti medici in essi contenuti appaiono riprese puntuali, ma in forma ribaltata, degli insegnamenti dell'*Ars*. Il rovesciamento è tale che per lungo tempo i *Remedia* sono stati considerati l'ironica palinodia della casistica amorosa proposta nell'*Ars*. Ad oggi, però, un'interpretazione di questo tipo appare banale e semplicistica.

Innanzitutto, che i *Remedia amoris* non sono una semplice parodia dell'*Ars* viene suggerito da Ovidio stesso all'interno della dichiarazione di poetica compresa fra i vv. 365-388.

Ingenium magni liuor detractat Homeri;
Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes.
Et tua sacrilegae laniantur carmina linguae,
Pertulit huc uictos quo duce Troia deos.
Summa petit liuor: perflant altissima uenti,
Summa petunt dextra fulmina missa Iouis.
At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit,
Si sapis, ad numeros exige quidque suos.
[...]
Blanda pharetratos Elegia cantet Amores
Et leuis arbitrio ludat amica suo.
Callimachi numeris non est dicendus Achilles;
Cydippe non est oris, Homere, tui.
Quis ferat Andromaches peragentem Thaida partes?
Peccet, in Andromache Thaida quisquis agat.
Thais in arte mea est: lasciua libera nostra est;
Nil mihi cum uitta; Thais in arte mea est.
Si mea materiae respondet Musa iocosae,
Vicimus, et falsi criminis acta rea est³⁰.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 365-388)

[È l'invidia ad infamare l'ingegno del grande Omero:
chiunque tu sia, Zoilo, hai un nome grazie a lui.
Lingue sacrileghe fecero a pezzi anche la tua poesia,
tu che hai guidato Troia a portar qui gli dei vinti.
L'invidia colpisce tutto ciò che sta in alto: i venti sferzano la sommità,
colpiscono le cime i fulmini che scaglia la destra di Giove.
Ma tu, chiunque sia, che sei offeso dalla mia licenza,

³⁰ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 96-98.

se hai giudizio, misura ogni cosa col suo metro.
 [...]

 La carezzevole elegia canti Amori armati di faretra

 e vi giochi a suo capriccio l'amica leggera.

 Achille non va cantato con il metro di Callimaco;

 Cidippe non di addice, Omero, alla tua voce.

 Chi potrebbe tollerare Taide nel ruolo di Andromaca?

 Grave errore, fare un' Andromaca di Taide.

 Taide è nella mia Arte: la mia licenza dunque non ha freni,

 non ho nulla da spartire con le bende sacre: Taide è nella mia Arte.

 Se la mia Musa è coerente con la scherzosità degli argomenti,

 ho vinto: l'accusa era fondata su un falso crimine]

Proteggendo le proprie scelte di poetica dalle accuse, dall'invidia dei detrattori e vantando il proprio nome di poeta, Ovidio costruisce la difesa dell'opera dichiarando che ogni argomento richiede un metro, uno stile e dei mezzi espressivi adeguati. Questo significa che gli amori andranno cantati impiegando la veste metrica del distico elegiaco. Quindi l'elegia è chiaramente il genere che costituisce il perimetro che delinea gli estremi del senso e delimita le possibilità reali della parola entro il sistema della codificazione letteraria. Quindi, per farsi discorso, il senso deve prendere la forma in cui vuole manifestarsi e il genere elegiaco allora si configura come un "invito alla forma". Di conseguenza

Sacrificata l'infinita di una discorsività indistinta e senza controllo, il testo ne ha in cambio un linguaggio e un lettore³¹.

Questa è in assoluto la prova lampante che sia l'*Ars amatoria* che i *Remedia amoris* sono concepite fin dalla loro origine come pertinenti al genere elegiaco. In questo senso, allora, l'idea che i *Remedia* siano un'ironica palinodia dell'*Ars* è sbagliata, perché è dichiarata intenzione di Ovidio quella di fare elegia anche nei versi dei *Remedia*. Allora la Taide nominata a partire dal v. 383, ossia la donna di compagnia amata da Alessandro Magno, da un lato incarna bene le donne e gli amori leggeri che popolano il mondo dell'*Ars*, ma dall'altro è il simbolo dell'intenzione elegiaca dei *Remedia amoris*. Questo per dire che l'intento parodico, dove è presente, è solo una forma di superficie, ma certamente non è l'obiettivo primario di Ovidio.

Accanto a questa prima ragione, esiste un altro motivo che impedisce di considerare i *Remedia amoris* una palinodia dell'*Ars*. Come si è visto, i *Remedia* hanno l'ambizione di colpire alcuni principi di fondo del codice elegiaco, allo scopo di insegnare una via per la

³¹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 10.

guarigione dall'amore infelice e di suggerire espedienti per non subire ulteriormente la seduzione di chi la esercita. Questo sta a significare che, nella loro totalità, i *Remedia amoris* appaiono molto di più un rovesciamento dei cardini del sistema elegiaco allo scopo di ricavarne dei precetti, che una ritrattazione dell'*Ars* in quanto opera. Allora i *Remedia amoris* non sono il ribaltamento dell'*Ars*, ma si configurano come il completamento più logico. La perfetta conoscenza del codice elegiaco prima dà modo ad Ovidio di fornire quel copione che, se recitato adeguatamente, permette di conquistare l'amore e dopo, con i *Remedia amoris*, il ribaltamento del sistema consente di riparare al danno procurato con l'*Ars* per mezzo della guarigione.

2.5.2 Le caratteristiche dei *Remedia amoris*

Come si anticipava precedentemente, tre sono i serbatoi a cui i *Remedia amoris* attingono: l'impostazione didascalica, l'esperienza elegiaca e la scienza medica.

La forma didascalica dell'opera, eredità del mutamento a cui l'elegia ovidiana è sottoposta già nell'*Ars*, è resa evidente fin dal proemio, nel momento in cui Ovidio rivendica per sé il ruolo di terapeuta e maestro d'amore; oppure nei ripetuti richiami ai *decepti iuvenes*, che sono i destinatari dei suoi insegnamenti; o nella costante evidenziazione del rapporto fra il maestro e allievo, sottolineato da apostrofi ed allocuzioni; o ancora dal ricorso al formulario tipico del genere, che emerge nell'uso dell'imperativo, in espressioni diffuse come «vidi ego» (v. 101), «ergo ubi» (v. 135), «etiam iubeo» (v. 411), le frequenti ripetizioni di «tunc» o «ecce», che puntano sulla rappresentazione mimetica della realtà, o le esortazioni espresse mediante «fac» seguito dal congiuntivo. Appartengono sempre all'impostazione didascalica la presenza insistita dell'esperienza personale di Ovidio, nei passi in cui confessa di aver sofferto per amore e di essere guarito seguendo le soluzioni offerte nell'opera, la capacità di distinguere i vari tipi di malato e, di conseguenza, le diverse cure che meglio si addicono ai diversi pazienti.

Nam quoniam uariant animi, uariabimus artes;
Mille mali species, mille salutis erunt.
Corpora uix ferro quaedam sanantur acuto;
Auxilium multis sucus et herba fuit³².
(Ovidio, *Remedia amoris*, 525-528)

[Infatti, poiché vari sono gli animi, varieremo la dottrina;

³² OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 106.

mille le forme della malattia, mille saranno i modi di guarire.
Alcuni corpi a fatica li guarisce il bisturi;
a molti furono d'aiuto i succhi delle erbe]

Ancora, tantissimi sono gli *exempla* tratti dal mondo naturale, dalle personali vicende del poeta o dal patrimonio mitico, che fungono da garanti dell'universalità delle esperienze amorose nella vita degli uomini e delle possibilità di liberarsi dall'oppressione delle passioni. Per esempio, ai vv. 97-106 Ovidio inserisce tre *exempla*, riferiti rispettivamente dall'ambito naturale, dal mito e dalla propria saggezza di maestro per esortare i malati d'amore ad agire senza indugi per sciogliere i vincoli di amore: se si aspetta, sarà sempre più difficile liberarsene.

Flumina pauca uides de magnis fontibus orta;
Plurima collectis multiplicantur aquis.
Si cito sensisses quantum peccare parares,
Non tegetes uultus cortice, Myrrha, tuos.
Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, uulnus
Dilatatum longae damna tulisse morae.
Sed, quia delectat Veneris decerpere fructum,
Dicimus assidue "cras quoque fiet idem."
Interea tacitae serpunt in uiscera flammae
Et mala radices altius arbor agit³³.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 97-106)

[Vedi pochi fiumi nati da grandi sorgenti;
i più si accrescono di acque tributarie.
Se tu avessi avvertito per tempo la gravità della colpa che stavi per commettere,
Mirra, non ti coprirebbe il volto una corteccia.
Ho visto io stesso ferite, dapprima sanabili,
patire, trascurate, i danni del lungo indugio.
Ma, siccome piace cogliere il frutto di Venere,
ci ripetiamo assiduamente "oggi o domani sarà lo stesso".
Frattanto, fiamme segrete serpeggiano penetrando le viscere
E la gramigna affonda le radici]

È ricondotta all'impianto didascalico anche l'apertura a discipline diverse. Per esempio, nei *Remedia* compare spesso l'ambito venatorio, a cui il malato che vuole guarire si può dedicare per ostacolare l'*otium*, ma che allo stesso tempo rimanda alla tradizionale concezione di Amore come principio violento e cacciatore che cattura il cuore della sua preda, che altri non è che l'amante. Diffusissimi sono i rinvii alla sfera giuridica. Per esempio, ai vv. 73-74 Ovidio si proclama «publicus assertor», cioè pubblico liberatore dei cuori oppressi dai tiranni. In questi versi, insieme a «publicus assertor», compare

³³ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 78.

anche «vindicta»: entrambe le espressioni erano utilizzate nel cerimoniale della *manomissio vindicta*, la più antica forma di liberazione degli schiavi. Ancora, nella sua dichiarazione di poetica e di difesa contro l'invidia degli avversari Ovidio usa il verbo «laedit» (v. 371), tipico dell'autodifesa, oppure in quella parte del trattato in cui consiglia di non curarsi e di non odiare la donna un tempo amata (vv. 665-670) entra in scena tutto il lessico della contesa legale: «aderam» (v. 663) riveste il significato tecnico-giuridico di "assistere qualcuno in tribunale in qualità di difensore", «vadari» (v. 665) significa propriamente "obbligare l'accusato a garantire la propria presenza in tribunale", mentre le «tabellae» sono quello strumento (v. 667) sul quale l'accusante scrive la formulazione dell'accusa.

Tra le diverse arti che si inseriscono nell'impianto didascalico alcune hanno carattere pratico, altre teorico. Quindi accanto alla caccia, proposta in tutte le sue sfumature (i *Remedia* parlano di caccia con i cani, di uccellazione e di pesca), all'agricoltura e al giardinaggio, Ovidio parla anche dell'utilità della scienza filosofica: le *consolationes*, la diatriba e la saggezza popolare sono, al pari delle discipline pratiche, soluzioni efficaci per alleviare il dolore.

Anche la navigazione compare più volte, soprattutto perché il viaggio per mare come simbolo della composizione dell'opera era una metafora largamente impiegata nel genere didascalico. Coerentemente all'impostazione didascalica dei *Remedia amoris*, il viaggio in nave appare già nel proemio, passa attraverso tutta l'opera ed arriva alla fine, al momento dell'approdo, a sottolineare sia l'intento didascalico che la conclusione del trattato. Insomma, la forma didascalica è rispettata in molti dettagli.

Come già si è visto, la retorica che governa i *Remedia amoris* è la stessa della didascalica dell'*Ars*. Entrambe le opere, infatti, presuppongono che il mondo erotico debba essere rappresentato assumendo un punto di osservazione privilegiato, oggettivo ed esterno per poter comprendere, analizzare e, in secondo luogo, insegnare il complesso intreccio di relazioni interne al sistema galante ed elegiaco. L'esperienza elegiaca in parte vissuta negli *Amores* e poi assimilata nell'*Ars* viene scomposta nei *Remedia amoris* nei suoi tratti peculiari e generatori di angoscia. L'opera, quindi, vive e si nutre di tutta la topica del genere elegiaco: ci sono le relazioni d'amore irregolari, segnate dal conflitto e dalla sofferenza; l'amore è concepito come una malattia, che è allo stesso tempo pericolosa perché può condurre alla morte, ma necessaria per poter fare poesia; le donne amate recitano il ruolo della *persona* incostante, frivola, capricciosa, mentre il *vir* si sottrae ai

suoi compiti di *civis*, preferendo una vita di *nequitia*, dedita all'*otium* e al *servitium* nei confronti di lei; la gamma di situazioni galanti e ambienti mondani che compare nei *Remedia* è quella della Roma augustea e della tradizione elegiaca classica. Sarà dalla piena conoscenza degli elementi elegiaci e dalla loro rimediazione che nasceranno i rimedi medici proposti nel trattato.

È proprio su questo aspetto che i *Remedia amoris* presentano lo scarto principale rispetto all'*Ars amatoria*, introducendo un dato prima assente, ma fondamentale nella natura stessa dei *Remedia*: la dimensione medica.

Il carattere “medico” dei *Remedia amoris* emerge già a partire dall'impostazione dell'opera, strutturata nelle tre parti in cui, tradizionalmente, la medicina antica era divisa. La prima parte, quella dedicata al concetto di *καίρως*, cioè il tempo opportuno per intervenire, è la parte chirurgica, a cui segue la parte farmacologica, che occupa la maggior parte del componimento, e chiusa infine dalla parte dietetica, nella quale sono prescritti i cibi e le bevande di cui si può godere e segnalati quelli da evitare.

La componente medica, poi, affiora nell'uso di termini tecnici di carattere terapeutico. L'aggettivo *sanus* (ed *insanus*), per esempio, è proprio del campo medico, ma viene risemantizzato da Ovidio per indicare colui che è sano perché guarito dall'amore; i vv. 131-134 rinviano chiaramente ai precetti della medicina tradizionale, con il rimando all'opportunità dell'intervento e delle cure migliori a seconda dei casi manifestati.

Temporis ars medicina fere est: data tempore prosunt
Et data non apto tempore uina nocent.
Quin etiam accendas uitia irritesque uetando,
Temporibus si non aggrediare suis³⁴.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 131-134)

[La medicina è come un'arte di amministrare il tempo: fa bene il vino dato al tempo giusto,
nuoce se dato di sproposito.
Invece, con i divieti rischi di acuire ed irritare il male,
se non lo affronti al momento opportuno]

Ovidio spesso per definire *Amor* usa l'aggettivo «longus», che propriamente era riservato alle malattie croniche, o ancora al v. 526 l'amore è un «malum», mentre la condizione di libertà dalla passione amorosa al v. 527 è «salus». Il «ferrum» del v. 229 è il bisturi,

³⁴ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 80.

strumento tecnico-chirurgico. Ci sono alcuni verbi che raramente sono usati in poesia, ma che sono largamente impiegati nella letteratura medica, come «abstinere» (v. 626). Proseguendo, alcune metafore di natura elegiaca, come quella della ferita d'amore, sono rifunzionalizzate ed adattate alla forma del trattato medico e alcuni verbi, come «laedere» (v. 90), diventano verbi tecnici per indicare il dolore provocato dall'amore.

Vulnus in antiquum rediit male firma cicatrix,
Successumque artes non habuere meae³⁵.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 623-624)

[L'antica ferita non ben rimarginata tornò ad aprirsi,
e le mie arti non ebbero successo]

Anche i richiami ad Apollo probabilmente rispondono alla volontà di sottolineare la componente medica del trattato, in quanto dio non solo della poesia ma anche della medicina.

[...]; noster Apollo
Innocuam sacro carmine monstrat opem³⁶.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 251-252)

[Apollo, nostro dio,
offre in versi sacri una terapia non dannosa]

La fiducia nell'efficacia dei precetti medici proposti nel componimento compare ai vv. 249-290, nella polemica contro la magia, che nella società augustea era considerata sia un rimedio all'amore che un mezzo per procurarlo. Per avvalorare la propria condanna Ovidio offre l'esempio delle tristi vicende di Medea e di Circe che, secondo la tradizione mitica, hanno fatto ricorso alle pratiche magiche per conquistare l'amore, ma senza successo.

Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae,
Cum sua Neritias abstulit aura rates?
Omnia fecisti, ne callidus hospes abiret:
Ille dedit certae lintea plena fugae;
Omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:
Longus et inuito pectore sedit Amor³⁷.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 263-268)

³⁵ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 112.

³⁶ Ivi, p. 88.

³⁷ Ivi, p. 90.

[A che ti valsero, Circe, le erbe di tua madre Perse,
quando il favore del vento portò via le navi dell'astuto Ulisse?
Tentasti tutto, perché l'ospite astuto non partisse:
egli diede le vele, gonfie di vento, ad una fuga priva di ripensamenti;
tentasti tutto, perché il fuoco crudele non ti divorasse:
l'amore antico è rimasto nel tuo cuore, pur contrario]

Già nell'*Ars* e nei *Medicamina* Ovidio aveva tacciato incantesimi e filtri magici come inutili ed inefficaci per conquistare l'amore, denuncia poi ripresa nei *Remedia* per sottolineare, per contrapposizione, la validità della terapia da lui proposta.

Nei *Remedia amoris* la soluzione più efficace per sottrarsi all'amore infelice è indicata nella tecnica dell'autoinganno o dell'autoconvincimento. Se il paziente vuole liberarsi dall'amore, dovrà osservare attentamente l'amata e concentrarsi sui difetti fisici di lei, che il poeta stesso nell'*Ars* aveva insegnato alla donna a nascondere. È interessante notare come Ovidio suggerisca agli uomini di concentrarsi su quelle parti del corpo che nell'elegia tradizionale erano particolarmente apprezzate, come la bellezza delle braccia, associata al candore, o la bellezza delle gambe. Accanto ai difetti fisici, i pazienti dovranno ingannare il loro giudizio osservando le abilità dell'amata e volgendole al peggio. Anche qui non sarà un caso che ai vv. 331-340 siano citate quelle arti, cioè il canto, la danza e la disinvoltura nel conversare, suggerite nell'*Ars* per potersi muovere sapientemente nella società della Roma del tempo e per avere successo nel mondo elegiaco-galante. Insomma, Ovidio insegna ai pazienti ad emanciparsi dall'amore consigliando di rovesciare non tanto e non solo la casistica che era contenuta nell'*Ars*, ma di scardinare gli elementi costitutivi dell'elegia in quanto genere letterario al fine di autoconvincersi per liberarsi. Se l'amante riesce ad illudersi che le imperfezioni della sua donna sono reali e che le sue doti valgono poco, se riesce a fingersi non innamorato e ad impersonare il ruolo di chi ha potuto superare malattia d'amore, alla fine avrà successo nella sua impresa, perché «qui poterit sanum fingere, sanus erit»³⁸ (v. 504).

La terapia dell'autoinganno è eredità della nuova ideologia elegiaca ovidiana, nata dalle trasformazioni subite dal genere nell'*Ars amatoria*. Con l'elegia dell'*Ars*, infatti, si passava da dall'ideologia della realtà all'ideologia della finzione, dal momento che chi ama era chiamato a recitare la parte dell'amante elegiaco se voleva conquistare l'amore. Nei *Remedia amoris* si assiste ad un nuovo ribaltamento, perché adesso colui che è

³⁸ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 104.

intenzionato a guarire è chiamato a far propria quell'ideologia della finzione che stavolta gli impone di impersonare il ruolo di colui che è guarito: solo così egli potrà dichiararsi *sanus* e libero dalla malattia d'amore.

Secondo questa prima analisi i *Remedia amoris* si configurano come un trattato medico che raccoglie in sé precetti e soluzioni con l'ambizione di permettere agli allievi di Ovidio di guarire dall'amore infelice ed elegiaco. In realtà, come si vedrà a breve, i *Remedia amoris* sono molto di più: da un punto di vista contenutistico e tematico è innegabile che questi si pongano come soluzione alla sofferenza amorosa ma, con un'analisi approfondita, ci si renderà conto di come essi agiscano anche sul piano letterario, portando a delle trasformazioni sensibili all'interno dell'elegia, trasformazioni che avevano visto una prima forma embrionale negli *Amores* e poi, più concretamente, nell'*Ars*.

I *Remedia amoris*, allora, non sono solo e semplicemente una cura all'amore elegiaco, ma sono un rimedio all'elegia in quanto genere letterario, comprendente aspetti retorico-stilistici, modelli sociali e culturali e codici precettivi che condizionano la realtà e l'esistenza.

2.5.3 Il superamento dell'elegia come genere letterario

Come si è già visto precedentemente, l'elegia latina è un genere letterario che si costruisce su diverse contraddizioni. Essa, infatti, si pone in contrasto rispetto ai principi del *mos maiorum*, rivendicando per sé una dignità, uno spazio e il diritto di fondare valori nuovi. L'ideologia elegiaca, allora, prevede la creazione di un'etica nuova, opposta rispetto a quella costituita, all'interno della quale l'amante ripudia i doveri civili e politici di *civis*, rinuncia alla propria condizione di uomo libero e, totalmente asservito ad Amore, pratica una vita di *nequitia*, di degradazione e di emarginazione per dedicarsi esclusivamente alle piaceri della sfera privata e alle dolcezze dell'*otium desidiosum*. È a questo punto che si presenta la prima delle contraddizioni sulle quali l'elegia si erge. Se da un lato essa si oppone ai capisaldi del *mos maiorum* con l'intento di fondarne di nuovi, dall'altro si rivela incapace di questa creazione, costringendosi o a recuperare alcuni degli ideali della morale quiritaria - ma non prima di averli trasferiti al proprio mondo - o a farsi promotrice di non valori, tutti derivanti dall'adesione all'universo negativo dell'emarginazione e della *nequitia*: *desidia*, *inertia*, *ignavia*, *segnities*, *mollities*.

Il secondo paradosso su cui l'elegia fonda la propria identità si costruisce attorno alla metafora dell'amore come malattia fisica e mentale a cui non solo l'amante non riesce a sottrarsi, ma addirittura non vuole. Egli, allora, si abbandona passivamente al dolore e gode di un piacere sadomasochistico, che è proprio ciò che ispira la sua poesia, che altro non è che lo sfogo della personale ed infelice esperienza amorosa. Insomma, schiavo della sua dolorosa condizione il poeta-amante, paradossalmente, rifiuta di trovare una cura al suo morbo, perché con la guarigione verrebbero eliminati sia il sentimento amoroso che la possibilità stessa di fare poesia, perché di questo si nutre.

Infine, abbracciando un'ideologia che sostiene che Amore è un'esperienza totalizzante, assoluta e dalla quale non ci si può (e non ci si vuole) liberare, il poeta elegiaco si convince di poter raggiungere *autárkeia*, cioè l'autosufficienza, ossia la conquista di tutto quello che serve per una vita realizzata e felice. Tuttavia, ancora una volta l'amante elegiaco è bloccato in un paradosso. Infatti, egli desidera l'*autárkeia* e si proclama chiuso, indipendente, libero all'interno dell'esperienza amorosa, che egli riserva solo per sé. Di fatto, però, la sua vita non è né completa né autosufficiente, essendo schiavo di Amore, dell'amata e della sua poesia, che nasce dalla sua prigionia.

Se sul piano contenutistico i *Remedia amoris* insegnano a liberarsi dall'amore infelice, sul piano letterario essi portano a compimento alcune trasformazioni interne al genere che già si potevano riconoscere *in nuce* negli *Amores* e nell'*Ars amatoria* e che portano ad una liberazione dall'elegia in quanto genere, perché questa viene modificata nelle sue caratteristiche al punto tale da risultare irriconoscibile.

Prima di procedere con l'analisi della decostruzione dell'elegia, è opportuno soffermarsi su quali siano le ragioni che spingono Ovidio ad auto-incaricarsi del compito di "liberatore". In realtà, i motivi sono gli stessi che vengono avanzati all'interno dei *Remedia amoris* nel momento in cui egli giustifica il proprio ruolo di docente e terapeuta. In entrambi i casi, infatti, Ovidio assume questo incarico non solo perché egli ha fatto esperienza d'amore, ma anche perché grazie agli *Amores* e all'*Ars amatoria* meglio di tutti conosce le istanze letterarie, i paradossi, la retorica, i codici che influenzano la percezione della realtà, le implicazioni sociali e culturali dell'amore elegiaco. Insomma, la conoscenza della natura dell'amore elegiaco sul piano contenutistico da un lato e la conoscenza degli elementi costitutivi del genere sul piano letterario dall'altro sono ciò che lo promuove a docente, terapeuta e liberatore.

L'operazione di smantellamento che Ovidio compie per superare l'elegia come esperienza letterarie prende a bersaglio una delle caratteristiche peculiari del genere stesso, caratteristica che in qualche modo è la conseguenza diretta dei paradossi su cui la natura elegiaca si fonda: la dimensione autarchica, autoreferenziale e la pretesa di essere totalizzante e autosufficiente. Andando a sciogliere i tre paradossi fondamentali, Ovidio riesce a superare la chiusura, la pretesa di *autàrkeia* dell'elegia verso una maggiore apertura ad altri generi, alla società, alla realtà, alle altre esperienze di vita. Di fatto, però, tutto ciò si traduce in un completo smantellamento della sua identità e, quindi, in una sua distruzione.

2.5.3.1 L'elegia, il *mos maiorum* e il legame con la società

La poesia elegiaca imponeva al poeta di dedicarsi all'*otium desidiosum*, alle piacevolezze d'amore, ad una vita di *nequitia* ed emarginazione, spingendolo a rinunciare al proprio ruolo civile e politico. Tutto ciò cozzava orgogliosamente con i valori del *mos maiorum* ed esprimeva la speranza dell'elegia di creare nuovi principi che, tuttavia, non vengono trovati: proprio in questa incapacità di fondazione di modelli autonomi e di una nuova etica sta la prima delle contraddizioni interne al genere elegiaco.

Vediamo così il paradosso dell'elegia preovidiana: una poesia che si vuole generata dal reale, condizionata da Amore, dalla donna, dalle vicende della relazione; e che finisce per praticare, per strade diverse, un rifiuto quasi sistematico del reale medesimo, una fuga verso il mito o la creatività fantastica³⁹.

Ovidio scioglie questo primo paradosso promuovendo una poesia elegiaca non più avulsa, emarginata rispetto alla realtà, ma unita alle tradizioni culturali, sociali, ideologiche ed istituzionali del principato augusteo.

Negli anni della produzione erotica ovidiana la Roma di Augusto si era fatta sostenitrice di un'ideologia meno austera, più tollerante ed inclusiva. L'*otium* poi non era più percepito come mera esclusione dalla realtà sociale, ma era diventato uno svago complementare all'impegno civile e aveva il diritto di godere di un proprio spazio. Infatti, il *civis* che con Augusto aveva compiuto il proprio dovere di soldato poteva beneficiare delle piacevolezze della *relaxatio animi* o della vita mondana e galante, degli agi, della

³⁹ M. LABATE, *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, Giardini, 1984, p. 42.

ricchezza e dello splendore urbano e monumentale di una Roma ormai al centro del mondo.

Gli *Amores*, l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris* sono attraversati da relazioni frivole e galanti che trovano terreno fertile nelle feste e negli spettacoli organizzati per celebrare i trionfi delle campagne vittoriose di Augusto e nella varietà di luoghi propizi agli incontri in cui gli amanti mettono in scena i corteggiamenti come i portici, il foro o i teatri che, descritti all'interno delle opere ovidiane, sono esaltazione dello sfarzo urbanistico che Roma vive sotto il principato di Augusto. Insomma, Ovidio con la sua elegia libera e anticonformista si inserisce perfettamente all'interno del contesto politico, istituzionale e culturale augusteo e si fa interprete della società del tempo, coniugando insieme l'ufficialità dell'universo urbano e la frivolezza del mondo galante, superando così quel contrasto fra la sfera civile e la sfera privata di cui l'elegia preovidiana si nutre e la condizione di emarginazione dalla società che il poeta-amante riservava per sé.

Ovidio riesce a fondere insieme la dimensione pubblica con quella galante anche per mezzo di un uso disinvolto dei moduli e dei principi dell'ideologia augustea ed imperiale. È interessante notare, allora, come il codice che regola le relazioni del mondo galante è lo stesso codice secondo cui la Roma imperiale governava i suoi territori. Ciò, chiaramente, ha poi riflesso nei due serbatoi tematici e metaforici fondamentali dell'elegia: la *militia* e il *servitium amoris*.

Il disegno ideologico su cui si basava l'imperialismo romano ruotava attorno ai concetti di *clementia* e *fides*, che garantivano solidità alle conquiste territoriali e, parallelamente, la base per ulteriori espansioni. Inoltre, la *fides populi Romani* doveva salvaguardare le condizioni di *societas* e *amicitia* assicurate ai popoli sottomessi, impedendo così che gli alleati, una volta diventati fedeli a Roma, non subissero danni o minacce da parte di altri nemici. Dalla fedeltà che i popoli sottomessi prestavano dipendevano la *gloria* e la *dignitas* di Roma, che si dimostrava una forza unita, stabile e accentratrice. Ora, l'elegia ovidiana più delle precedenti assimila il dominio militare, politico e culturale della Roma imperiale al dominio che Amore ha sull'amante elegiaco: le conquiste di Roma sono le stesse che Amore compie nei confronti dei suoi schiavi ed entrambi, sia i popoli sottomessi che i prigionieri d'amore, per necessità si sottomettono alle regole di coloro che li soggiogano, rispettivamente per godere dei diritti e della protezione di Roma e per il sadomasochistico e distorto piacere a cui l'amante, bersaglio delle frecce del suo padrone, non riesce a sottrarsi.

Amore è dio capriccioso, instabile più dell'aria agitata dalle sue ali, non è capace di *fides* che non sia *ambigua*: eppure il poeta elegiaco non sa farne a meno, non può vivere libero.

La sottomissione ad Amore assimilata all'assoggettamento dei popoli all'impero romano assume così i tratti di della accettazione consapevole di un'esperienza e di una passione che alterna gioie e successi a dolori e sconfitte.

Come già si anticipava, l'assimilazione del dominio di Marte a quello di Amore ha delle conseguenze nel campo metaforico della *militia amoris*, per il quale si riconoscono due poli di aggregazione. Il primo fa capo all'immaginario della guerra che Amore, faretrato e violento, muove nei confronti dell'amante: l'esperienza amorosa è quindi dolorosa e devastante. Il secondo polo di aggregazione, invece, si basa sull'idea che la guerra contrapponga non più Amore e l'amante, ma l'amata (o un rivale in amore) e colui che ama: è una guerra di litigi, fughe, delusioni ed effimere conquiste. Nell'elegia latina il legame di Amore e Marte viene sviluppato come mai prima, proprio perché l'ideologia imperiale promuoveva l'idea di un popolo fatto di cittadini-soldati, nervo di quei formidabili eserciti che avevano portato Roma ad essere il centro del mondo. Insomma, la Roma imperiale era una naturale produttrice di metafore belliche, che vedono grande impiego proprio nel genere letterario dell'elegia.

Tuttavia, anche nell'ambito della *militia amoris* Ovidio è un innovatore. Se i poeti elegiaci a lui precedenti impiegavano le metafore militari in senso antifrastico, a sottolineare l'idea che essere "soldati d'Amore" equivaleva a non essere "soldati di Roma" (coerentemente con il rifiuto dei doveri di *civis* proclamato dall'elegia canonica), con Ovidio l'immaginario bellico non solo è più ricco ed espressivo, ma la dimensione antifrastica è assolutamente superata. La metafora militare diventa ancora una volta un modo per dimostrare il superamento della tensione fra la sfera pubblica e la sfera privata, attraverso la messa in discussione di una delle caratteristiche primarie dell'amante elegiaco tradizionale: la *nequitia*. Una vita completamente dedicata all'amore, fatta di inettitudine, esclusione e pigrizia portava con sé il ripudio dei doveri del *civis romanus* e una moltitudine di non valori, come *inertia*, *ignavia*, *mollities*, ovviamente in contrasto con il *mos maiorum* e con l'ideologia del principato augusteo. Nell'elegia ovidiana, però, la coniugazione della dimensione erotica e di quella bellica non ha nulla di antifrastico o parodico. E visto che la guerra è capace di sviluppare nei soldati qualità personali sia fisiche che mentali, la stessa cosa può fare Amore, che alla guerra è assimilato senza nessuna ironia. È questa sincera, reale e credibile sovrapposizione della sfera amorosa

alla sfera bellica che porta i non valori dell'elegia tradizionale ad essere trasformati in principi coerenti e perfettamente integrati con le esigenze della guerra e con il contesto culturale, sociale e politico della Roma di Augusto.

Chi ha detto che l'amore è per uomini fiacchi, insofferenti di impegni e disagi? È invece, come la vita militare, cosa adatta ai giovani soltanto, capaci di affrontare coraggiosamente interminabili viaggi al seguito della fanciulla: scalate, fiumi gonfi di pioggia, neve, traversate invernali. Ci vuole resistenza per sopportare la notte e le intemperie nelle veglie dell'addiaccio; ci vuole un corpo non fiacco per le azioni di forza (una porta da abbattere); ci vuole perizia e temerarietà per le sortite notturne, attraverso nemici dormienti; bisogna superare plotoni di sentinelle⁴⁰.

Insomma, l'accusa di *nequitia* rivolta agli amanti e rivendicata dai poeti elegiaci preovidiani diventa così ingiustificata e l'amore assume un compito vicino e complementare a quello del servizio militare. L'amore con Ovidio, allora, non è più un universo separato, che nega al poeta l'impegno civile, politico e militare e, conseguentemente, non ha più la pretesa di riformulare l'intero universo etico dell'uomo: l'amore ora riconosce lo spazio che gli viene concesso, senza aver più la presunzione di configurarsi come un'esperienza totalizzante. Questa innovazione è presentata da Ovidio in modo non antifrastico, ma certamente giocoso. Ed è proprio questa leggerezza che contiene in sé un'importante proposta culturale e letteraria: l'elegia non si propone più come uno spazio alternativo, chiuso, escluso ed esclusivo, autosufficiente e autoreferenziale, ma diventa una realtà complementare, conciliato e sovrapponibile a tutti gli altri settori della vita.

La conciliazione dell'elegia con il resto della realtà coinvolge anche l'ambito del *servitium amoris*, che più di tutti esprimeva la condizione di degradante sottomissione dell'amante e il senso di esclusione e chiusura rispetto alla società. Nel *servitium amoris* è compreso quell'immaginario secondo il quale l'amante è schiavo dell'amore e della *domina* amata, mettendo a frutto un repertorio linguistico già ricco ai tempi dell'impero, fondato sul lavoro servile. Nell'elegia tradizionale dichiararsi schiavi dell'amore o dell'amata rappresentava una forte presa di posizione, perché ciò si traduceva in una provocatoria e dichiarata rinuncia alla propria condizione di libertà, tanto importante per la Roma imperiale.

⁴⁰ M. LABATE, *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, p. 94.

Così come è accaduto per la *militia amoris*, anche il raggruppamento metaforico del *servitium* nell'elegia ovidiana subisce una trasformazione che la porterà ad una sempre maggiore apertura ed integrazione con l'ideologia e la cultura del tempo. L'operazione ovidiana prende le mosse già a partire dagli *Amores*, dove il collegamento con la *nequitia* inizia ad assottigliarsi sensibilmente. Ma è nelle due opere elegiache didascaliche che il concetto di *servitium amoris* viene rivoluzionato, non più inteso solo ed esclusivamente come masochistica condizione di prigionia e sottomissione. Infatti, nell'*Ars amatoria* il *servitium* diventa un mezzo per conquistare l'amore e dar sfogo alla capacità artistica dell'amante, mentre nei *Remedia amoris* la sottomissione esagerata è un modo per enfatizzare la noia e la monotonia del sentimento amoroso, soluzione fondamentale per potersene liberare. Superata l'idea che il *servitium* possa configurarsi solo come uno stato di servilismo e triste assoggettamento, Ovidio poi compie un'ulteriore operazione: il *servitium amoris* viene perfettamente integrato con i diversi settori che, insieme, costituiscono la vita civile. Infatti, eliminati nel *servitium amoris* i tratti di servilismo esagerato, vengono mantenuti quelli che, come la *kolakeia* o l'*amicitia*, si configurano come comportamenti necessari all'arte di piacere e dell'inserimento nella società. Per esempio, un'occasione molto importante all'epoca era quella del viaggio ed offrire la propria compagnia a qualcuno, soprattutto se questi era un uomo di potere, era significativo in termini di dovere e di condivisione di rischi. Gli stessi *Remedia amoris* consigliano, tra i vari rimedi contro l'amore, di intraprendere dei viaggi per allontanarsi dai luoghi frequentati dall'amata, di evitare la solitudine e trovare conforto nell'amicizia: tutti segnali di rinuncia di un servilismo eccessivo e di apertura verso quelle caratteristiche del *servitium amoris* che sono utili all'inserimento in società.

Esiste, insomma, una profonda omogeneità fra la servitù amorosa e le tendenze e le necessità culturali del vivere (ora) in una società di corte⁴¹.

Insomma, l'elegia con Ovidio deraglia dai suoi binari tradizionali di opposizione ai principi della morale quiritaria e della società augustea, sanando quella contraddizione che voleva vedere l'elegia come fondatrice di valori nuovi rispetto al *mos maiorum*, creazione che di fatto non avviene. Con i suoi testi libertini, galanti ed anticonformisti, con le sue ambientazioni mondane, con l'integrazione dei moduli della propaganda augustea nella natura dell'elegia e con la progressiva apertura del genere verso altri

⁴¹ M. LABATE, *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, p. 215.

settori, Ovidio risulta essere un grande interprete della società imperiale, e non emarginato o escluso da essa come poteva avvenire per i suoi predecessori. In questo modo, l'elegia ovidiana inizia a vedere risolto il suo primo paradosso, basato sulla giustapposizione fra dimensione privata e galante e quella pubblica e civile. Integrando la seconda nella prima, l'amante-poeta inizia a vedere un primo spiraglio di apertura in quella torre d'avorio nella quale si era chiuso polemicamente ed orgogliosamente.

2.5.3.2 L'elegia e il principio dell'utile

L'esperienza amorosa elegiaca tradizionale concepisce l'amore come un desiderio morboso e smisurato che non troverà mai soddisfazione stabile e duratura, condannando l'amante o ad una condizione di infermità mentale o rendendolo bersaglio delle frecce e delle persecuzioni di Amore, che è aggressivo e violento. Questo significa che l'amore elegiaco è una malattia sia mentale che fisica, che porta l'amante ad abbandonarsi passivamente ad un dolore totale, che portato all'estreme conseguenze si traduce in morte. Tuttavia l'amante, vittima e sottomesso a Cupido, soffre della sua condizione, ma parallelamente trae piacere da essa e, quindi, respinge la guarigione. La seconda contraddizione connaturata nell'elegia, allora, sta proprio nella sofferenza amorosa e nel rifiuto di trovare un rimesio, perché l'amante è masochisticamente chiuso nel suo dolore e si nutre di esso per dar voce al suo canto. L'amore infelice, allora, è una malattia incurabile, che rende l'amante alienato, estraneo alla realtà, schiavo della sua condizione e, ancora una volta, chiuso in un dolore isolante ed autoreferenziale.

L'operazione che Ovidio compie per sciogliere il paradossale binomio della malattia e dell'impossibilità di cura vede le sue radici già a partire dall'*Ars amatoria*, con l'introduzione del principio di utilità. Nell'*Ars amatoria* Ovidio svela la retorica, i codici costitutivi, le istanze letterarie generatrici di sofferenza all'interno dell'elegia. Proprio in ragione della conoscenza degli elementi che costituiscono l'identità del genere e in virtù del suo punto di osservazione privilegiato Ovidio si fa *praeceptor amoris* per insegnare ai suoi lettori a simulare i modi dell'amante elegiaco: solo indossando questa maschera si può conquistare l'amore. In sostanza, già a partire dall'*Ars* Ovidio si fa promotore di una poesia elegiaca non più finalizzata a se stessa e alla narrazione della propria vicenda d'amore, ma un'elegia nuova, di natura didascalica, che in quanto tale ha uno scopo: essere utile ai lettori per conquistare l'amore.

Il principio di utilità introdotto nella didascalica dell'*Ars* verrà impiegato anche nei *Remedia amoris* per sanare il paradosso dell'impossibilità della cura dal mal d'amore. L'utilità nei *Remedia* è rappresentata dal fatto che essi sono un trattato di precetti medici volti a suggerire ai malati una via per liberarsi dalla sofferenza amorosa. Colui che è intenzionato a guarire è chiamato a far propria l'ideologia della finzione, della simulazione e la tecnica dell'autoinganno svelate nell'*Ars amatoria* al fine di impersonare il ruolo di chi è *sanus* fino a convincersi di esserlo: solo così egli potrà dichiararsi guarito e libero dal morbo.

Attraverso l'utilità connaturata al genere didascalico dei *Remedia amoris* non solo Ovidio scioglie la contraddizione che vedeva unite la malattia e l'impossibilità di guarigione, ma allo stesso tempo il principio dell'utile permette ancora una volta di schiudere l'ermetismo, l'autoreferenzialità e l'autosufficienza dell'elegia, che ora non è più fine a se stessa, ma diventa un modo utile per conquistare l'amore, come avviene nell'*Ars*, o per liberarsi da un amore infelice, come nei *Remedia*.

Ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite,
Quos suos ex omni parte fefellit amor.
Discite sanari per quem didicistis amare;
Vna manus uobis uulnus opemque feret⁴².
(Ovidio, *Remedia amoris*, 41-44)

[Ai miei precetti volgetevi, giovani caduti in trappola,
voi che il vostro amore ha in ogni modo ingannato.
Imparate da me a guarire, come da me imparaste ad amare;
un'unica mano vi recherà ferita e soccorso]

2.5.3.3 L'elegia e la componente filosofica

L'ultimo segno della tendenza ovidiana a superare la chiusura del codice elegiaco e a relativizzarne le istanze letterarie è l'introduzione nei *Remedia amoris* di un'importante componente filosofica, assente non solo nella tradizione preovidiana, ma anche nelle opere elegiache ovidiane precedenti: la diatriba.

Abbracciando un'ideologia che sostiene che l'amore sia un'esperienza totalizzante, assoluta e la sola importante nella vita, il poeta elegiaco crede nella possibilità di raggiungere *autárkeia*, cioè l'autosufficienza, la conquista di ciò che serve per una vita completa e per il raggiungimento della *tranquillatas animi* e, quindi, della felicità. Tuttavia, anche in questo ambito il poeta elegiaco vive l'ennesimo paradosso perchè mira

⁴² OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 75.

all'*autárkeia*, ma di fatto la sua vita non è né completa, né felice, perché è schiavo di un sentimento d'amore morboso e distorto. Insomma, per gli amanti elegiaci l'*autárkeia* dell'amore sostituisce l'*autárkeia* della filosofia, debellando così ogni componente filosofica all'interno del genere elegiaco e costruendo, di nuovo, la contraddizione di un desiderio di autosufficienza e felicità che, di fatto, è irraggiungibile.

È all'interno dei *Remedia amoris* che, tra i modelli terapeutici proposti per i malati, compare anche la diatriba, la cui saggezza poteva soccorrere gli uomini. Di fronte alle malattie dell'animo la filosofia dell'epoca si proponeva come vera terapia e, tra l'altro, la stessa diatriba aveva identificato l'amore come una delle malattie più gravi e più diffuse, pertanto era necessario esercitarsi per cercare di contrastarla. L'amore contro cui si pone la diatriba, però, è accecante, smisurato, che trascina alla follia, all'autodistruzione, alla morte: è lo stesso tipo di amore che Ovidio combatte all'interno dei *Remedia amoris*. Contro l'amore infelice la filosofia suggeriva di individuare gli aspetti naturali e necessari, per ridurlo a sola fisiologia: solo questa componente doveva essere soddisfatta, mentre ogni altri andava contrastata ed evitata. La diatriba è talmente integrata all'interno dei *Remedia amoris* che l'opera arriva a fare propria l'idea che il dolore e le sofferenze nascano da una percezione distorta della realtà.

La cecità dello *stultus* fa sì che egli non veda le cose del mondo quali sono davvero, e su questo errore costruisca la propria infelicità; la diatriba stessa, all'interno di questo genere di errore, aveva già identificato la specifica, volontaria cecità che colpisce l'innamorato: per ricondurlo ad una maniera "naturale" d'amore, bisognava insegnargli ad aprire gli occhi sulla verità e a guardare oltre l'apparenza.⁴³

La cecità dell'innamorato si vede, per esempio, nel tentativo di nascondere a se stessi i difetti fisici e morali dell'amata o nel negare il fatto che possa intrattenere relazioni con altri. Nei *Remedia amoris* Ovidio, grazie alla terapia dell'autoinganno e all'influenza della diatriba, insegnerà agli amanti infelici come aprire gli occhi sulla realtà, fino a "vedere troppo".

In sostanza, l'introduzione nei *Remedia* della componente filosofico-diatribica è uno degli elementi di cui Ovidio si serve per uscire dalla dimensione dell'*autárkeia* dell'eros costruita dall'elegia tradizionale per raggiungere la vera *autárkeia*, quella della filosofia, che dal punto di vista tematico-contenutistico permette di guarire dalle sofferenze amorose per raggiungere la *tranquillitas animi*, mentre dal punto di vista letterario porta

⁴³ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 43.

al superamento della chiusura e dell'autoreferenzialità del codice elegiaco verso un orizzonte più ampio.

Le novità prese in analisi costituiscono le tre operazioni fondamentali che Ovidio compie non tanto e non solo per permettere ai lettori di guarire dall'amore infelice e quindi superare l'amore elegiaco dal punto di vista tematico. Queste trasformazioni, infatti, agiscono ad una profondità tale da mettere in discussione la natura e l'identità stessa dell'elegia in quanto genere letterario. Intaccata, infatti, negli elementi portanti della sua stessa natura, l'elegia degli *Amores*, dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris* non è più contrapposta alla società e portatrice di valori opposti a quelli quiritari, ma diventa lo specchio fedele della realtà urbana, galante, culturale, istituzionale, ideologica augustea. Con l'elegia didascalica dell'*Ars* e dei *Remedia* il genere è sempre meno chiuso e meno fine a se stesso, perché diventa utile per conquistare l'amore o per guarire da quello infelice. Infine, e ciò accade solo nell'ultima opera, l'introduzione della componente filosofico-diatribica risolve l'ultima contraddizione: l'*autárkeia* dell'eros che gli amanti-poeti avrebbero voluto raggiungere si svela effimera, inefficace, incapace di portare alla felicità, mentre l'*autárkeia* della filosofia è ciò che permette ad Ovidio di proporre un sistema di rimedi che possano far guarire dall'amore infelice. In questo modo, l'infelicità amorosa è superata da un punto di vista tematico, mentre l'elegia è superata e demolita da un punto di vista letterario.

2.6 I Fasti

I *Fasti* chiudono la stagione dell'elegia innovata da Ovidio. Composti in distici elegiaci, i *Fasti* sono incentrati sulla narrazione del tema impegnato del calendario civile ed astronomico romano. Il sostantivo latino del titolo rimanda infatti al calendario, perché in esso erano segnati, oltre agli elenchi dei consoli e delle altre cariche, i giorni *fasti*, quelli nei quali era consentita l'azione giudiziaria, e i giorni *nefasti*, in cui era vietata. Anche la struttura dell'opera, nella divisione dei libri, ricalca quella del calendario, quindi ogni libro è associato ad un mese dell'anno. Tuttavia, solo i primi sei libri dei *Fasti* si sono conservati, ma nelle intenzioni di Ovidio l'opera contava dodici libri, così come è suggerito da alcuni espliciti rinvii alla parte mancante, di cui probabilmente l'autore aveva composto gli abbozzi, ma senza apportare una revisione definitiva a causa dell'esilio nel Mar Nero.

Come aveva preannunciato negli *Amores* e come conferma nel libro primo dei *Fasti*, Ovidio decide di dedicarsi ad opere di maggiore impegno.

Tempora cum causis Latium digesta per annum
Lapsaque sub terras orta que signa canam⁴⁴.
(Ovidio, *Fasti*, I, 1-2)

[Canterò le ricorrenze stabilite dal calendario latino, le loro origini,
le costellazioni che tramontano e risorgono oltre il globo terrestre]

I *tempora* di cui parla il proemio sono le festività civili e religiose del mondo romano, di cui Ovidio vuole narrare le *causae*, ossia le origini. Accanto alle festività politiche e sacre saranno descritti anche astri e costellazioni: insomma, all'interno dei *Fasti* il calendario astronomico è trattato parallelamente a quello civile.

Nel trattare il tema del calendario Ovidio poteva disporre di alcuni precedenti nella tradizione poetica: Simia da Rodi, ad esempio, aveva composto un poema elegiaco sui nomi dei mesi, mentre Sabino aveva parlato dei *dies* in un poema incompiuto. Molte sono le fonti, come Verrio Flacco, Varrone o Livio, dalle quali Ovidio attinge la dottrina antiquaria, religiosa, giuridica ed astronomica per rappresentare l'origine delle credenze, dei riti, dei costumi e dei nomi del mondo romano. Ad ogni modo, i modelli principali da cui Ovidio prende ispirazione per trattare le *causae* sono gli *Aitia* di Callimaco, un poema eziologico dedicato all'origine dei riti e dei costumi dell'antica Grecia, mentre il tema dei *tempora* e dei *sacra* si modella sul quarto libro delle *Elegiae* di Propertio.

Frutto di suggestioni diverse, appare chiaro come i *Fasti* siano un'opera di difficile collocazione per quanto concerne il genere di appartenenza.

Essi assumono la veste metrica dell'elegia e molti sono gli aspetti che rimandano al genere inteso in senso proprio, tradizionale. Alcune *causae* all'origine dei *tempora* hanno infatti la forma di episodi elegiaci. È il caso, per esempio, del passo narrato nel libro secondo e dedicato al 24 febbraio, che parla della fuga da Roma dell'ultimo re Tarquinio il Superbo, evento che avrebbe dato il nome al sestultimo giorno del mese. L'episodio dà modo ad Ovidio di raccontare come Tarquinio il Superbo si sia impadronito della città laziale di Gabi, grazie all'aiuto di suo figlio Sesto Tarquinio. In quell'epoca, tuttavia, anche la città di Ardea era da tempo assediata dai romani, ma visto che il nemico esitava

⁴⁴ OVIDIO, *Fasti e frammenti*, a cura di F. Stok, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1999, pp. 96-97.

a dar battaglia, i soldati erano liberi di fare baldoria. Una notte questi iniziano a discutere ed interrogarsi: la guerra di Ardea non finiva e tutto il tempo trascorso lontano da casa avrebbe portato le loro amate ad amare qualcun altro? A questo punto, ognuno elogia la propria moglie e Tarquinio Collatino - governatore della città di Collazia, già conquistata da Tarquinio Prisco - decide di andare insieme ai soldati dalla moglie Lucrezia per dimostrare la fedeltà delle donne ai mariti. I due innamorati si ricongiungono, ma Sesto Tarquinio, alla vista di Lucrezia, «caeco raptus amore furit» (*Fasti*, II, 762). I soldati fanno ritorno all'accampamento lasciando Collazia, ma Sesto Tarquinio, in preda al desiderio, fa ritorno in città e muove violenza a Lucrezia che, a causa del disonore, si suiciderà. Il marito e il padre di lei la piangono e Bruto, uno dei fondatori della repubblica e futuro console, vendica Lucrezia denunciando i misfatti del re Tarquinio e della sua famiglia.

Tarquinius cum prole fugit: capit annua consul
Iura: dies regnis illa suprema fuit⁴⁵.
(Ovidio, *Fasti*, II, 851-852)

[Tarquinio e i figli fuggono: il potere è assunto per un anno dal console.
Quello fu l'ultimo giorno del regno]

Tralasciando l'atto di violenza sessuale, che è uno dei motivi ricorrenti all'interno del libro secondo, l'episodio è attraversato da elementi che ricordano in qualche modo l'amore elegiaco. Per esempio, dal v. 745 Lucrezia si lamenta insieme alle schiave:

«[...] Mens abit et morior, quotiens pugnantis imago
Me subit, et gelidum pectora frigus habet».
Desinit in lacrimas inceptaque fila remisit,
In gremio uultum deposuitque suum⁴⁶.
(Ovidio, *Fasti*, II, 753-756)

[«[...] Mi sento mancare, morire, tutte le volte che
mi viene in mente lui che combatte, mi si gela il sangue nel cuore!».
Smette di parlare piangendo, abbandona il filo che tiene in mano
e lascia cadere il volto sul seno]

Emerge qui quel legame fra *amor* e *timor* già presente nelle *Heroides*, come in quella che Penelope invia ad Ulisse in cui, come accade in questo episodio dei *Fasti*, il *timor* è determinato dal motivo contingente della guerra. L'amore di Penelope è potenziato dalla

⁴⁵ OVIDIO, *Fasti e frammenti*, pp. 212-213.

⁴⁶ Ivi, pp. 206-207.

paura ed ogni volta che sente notizia degli eroi che raggiungono Itaca teme che queste possano riguardare Ulisse. Allo stesso modo, Lucrezia e le schiave si disperano al pensiero dei loro amati in battaglia.

Rientrano all'interno del canone dell'innamoramento elegiaco anche i passi successivi. Nei *Remedia amoris* Ovidio raccomanda, per evitare il contagio, di stare lontani fisicamente dagli innamorati e dalla donna amata e, se è possibile, evitare di vederli: la loro visione passerebbe attraverso gli occhi e si infiltrerebbe nei cuori, contagiando così l'amante (*Remedia amoris*, 615-616). Ciò da cui Ovidio mette in guardia nei *Remedia amoris* è proprio il tipo di morbo che in questo passo colpisce Sesto Tarquinio, preso da un desiderio folle e cieco provocato dalla vista di Lucrezia. Nonostante la donna veramente amata da Sesto Tarquinio fosse lontana, la visione di Lucrezia è stata sufficiente per scatenare in lui una brama malata, ossessiva, una passione incontrollabile ed illecita che lo porterà a muovere violenza alla moglie di Tarquinio Collatino. Amore, insomma, è una patologia che colpisce il figlio del re nell'esatto modo che Ovidio aveva predetto nei *Remedia amoris*, senza dargli scampo di salvezza: il malato ha i sensi offuscati, è tormentato da un morbo da cui non è in grado di liberarsi e che, a questo punto, è costretto ad assecondare.

Tra i passi che hanno a che fare con il repertorio elegiaco tradizionale si inseriscono alcune narrazioni legate al calendario astronomico, come quella dedicata all'8 marzo, nel libro terzo, che racconta il sorgere della Corona della Cnosside, cioè di Arianna, figlia del re di Cnosso. Secondo il mito, Arianna aveva aiutato l'amato Teseo ad uccidere il Minotauro fornendogli il filo che lo avrebbe poi aiutato ad uscire dal labirinto. Tuttavia, la fanciulla è poi stata abbandonata da Teseo nell'isola di Nasso. In preda alla disperazione, Arianna verrà trovata dal dio Dioniso, che successivamente la farà sua sposa.

Et «pariter caeli summa petamus» ait:
«Tu mihi iuncta toro mihi iuncta uocabula sumes,
Nam tibi mutatae Libera nomen erit,
Sintque tuae tecum faciam monumenta coronae
Vulcanus Veneri quam dedit, illa tibi.»
Dicta facit, gemmasque nouem transformat in ignes:
Aurea per stellas nunc micat illa nouem⁴⁷.
(Ovidio, *Fasti*, III, 510-516)

⁴⁷ OVIDIO, *Fasti e frammenti*, pp. 248-251.

[E le disse: «Rechiamoci insieme alla volta celeste!
Sei stata la mia compagna nel letto nuziale, lo sarai assumendo il mio nome.
Dopo che ti sarai trasformata, ti chiamerai infatti Libera,
e farò in modo che accanto a te resti la corona che
Vulcano donò a Venere, e Venere a te».
Ciò che aveva promesso lo realizzò, e le nove gemme divennero fuochi celesti:
la Corona d'oro ora brilla in cielo con le sue nove stelle].

Prima della trasformazione in costellazione, nell'episodio Ovidio descrive il pianto di Arianna, abbandonata dal suo amato e angosciata per la paura che anche Dioniso potesse fare lo stesso. Nel lamento di Arianna compaiono gli stilemi del genere elegiaco.

En iterum, fluctus, similes audite querellas.
En iterum lacrimas accipe, harena, meas⁴⁸.
(Ovidio, *Fasti*, III, 471-472)

[Ecco che sentite di nuovo, acque del mare, i miei lamenti, simili a quelli di un tempo.
Ecco che sei cosparsa di nuovo, spiaggia, delle mie lacrime]

Un amore fatto di rifiuto e abbandono, dunque, a cui seguono dolore e lacrime, proprio come nell'elegia tradizionale. E ancora:

Quid me desertis morituram, Liber, harenis
Seruabas? potui dedoluisse semel⁴⁹.
(Ovidio, *Fasti*, III, 479-480)

[Perché mi salvasti, Libero, quando ero sul punto di morire su questa spiaggia deserta?
Avrei finito di soffrire una volta per tutte]

Quello che lega Arianna a Teseo è un amore talmente infelice che può portare alla morte, che Arianna sembra augurarsi, perché rappresenta l'unico modo per liberarsi da un sentimento così devastante.

Rientrano all'interno del genere elegiaco le tendenze culturali, sociali, civili e religiose della Roma augustea che si possono riconoscere all'interno dei *Fasti*. In questo ritorna una delle caratteristiche peculiari dell'elegia innovata da Ovidio: un'elegia che non è più chiusa in se stessa, orgogliosamente esclusa dalla società e polemicamente contrapposta alla morale costituita, ma un'elegia che si nutre della realtà galante, mondana, ideologica e delle spinte politiche e culturali in cui è inserita per farsene specchio. Questa operazione

⁴⁸ OVIDIO, *Fasti e frammenti*, pp. 246-247.

⁴⁹ Ivi, pp. 246-249.

aveva già preso le mosse negli *Amores*, nell'*Ars amatoria* e nei *Remedia amoris*, che sono le opere che più di tutte segnano la grande innovazione ovidiana, e coerentemente queste trasformazioni vengono messe in pratica anche nei successivi *Fasti*. L'accostamento della dimensione civile a quella astronomica, infatti, portava con sé delle forti implicazioni politiche. Negli anni in cui Ovidio compone i *Fasti* erano ancora forti le conseguenze della riforma del calendario apportate da Giulio Cesare, che aveva posto fine alle turbolenze e alle irregolarità di quello di età repubblicana. La riforma giuliana, poi, era stata fortemente sostenuta dallo stesso Augusto, perché essa rappresentava uno strumento di propaganda e di controllo politico, come viene suggerito sia dal fatto che due mesi, luglio e agosto, sono intitolati a Giulio Cesare e ad Augusto, che dalla grande quantità di ricorrenze e festività aggiunte in questo periodo al calendario che avevano a che fare con la loro celebrazione:

nel proemio del libro I egli fa esplicito riferimento alle festività dinastiche (*festā domestica*) aggiunte da Augusto a quelle tradizionali. Le ricorrenze augustee più significative trattate nei *Fasti* sono quelle della restituzione della repubblica e del conferimento ad Ottaviano del nome di "Augusto" (13 gennaio 27 a. C.); del conferimento dell'appellativo di *pater patriae* (5 febbraio 2 a. C.); dell'assunzione del Pontificato (10 marzo 12 a. C.); della battaglia di Modena e dell'acclamazione di Ottaviano *imperator* (14-16 aprile 43 a. C.)⁵⁰.

Anche il calendario astronomico presentava delle implicazioni di carattere politico. Infatti, alla segnalazione dell'alba o del tramonto delle costellazioni Ovidio aggiunge, per esempio, i catasterismi, cioè le vicende che hanno portato alla trasformazione in costellazione di personaggi mitici o di animali coinvolti nelle vicende stesse. Il tema era di grande attualità politica: Augusto stesso, secondo la propaganda del tempo, era destinato alla divinizzazione. Si pensi, in proposito, al proemio al libro primo delle *Georgiche* di Virgilio.

Tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum
 Concilia incertum est, urbisne inuisere, Caesar,
 Terrarumque uelis curam, et te maxumus orbis
 Auctorem frugum tempestatumque potentem
 Accipiat cingens materna tempora myrto,
 An deus immensi uenias maris ac tua nautae
 Numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule,
 Teque sibi generum Tethys emat omnibus undis,
 Anne nouum tardis sidus te mensibus addas,
 Qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis

⁵⁰ OVIDIO, *Fasti e frammenti*, p. 11.

Panditur (ipse tibi iam brachia contrahit ardens
Scorpios et caeli iusta plus parte reliquit)⁵¹.
(Virgilio, *Georgiche*, I, 24-35)

[E tu sopra tutti, Cesare, di cui solo ignoriamo
In quale consesso divino sarai accolto
Dopo questa vita,
se sceglierai di proteggere le città,
di assistere la terra,
se l'universo infinito ti assumerà,
incoronato col mirto di Venere,
creatore e signore di messi e tempeste;
o se dio diverrai del mare immenso
sino all'estremo limite di Tule,
unica divinità sacra ai marinai,
e Teti ti vorrà genero
col dono di tutte le onde;
o se nei giorni più lunghi dell'anno
ti aggiungerai nuovo astro in cielo
là dove uno spazio si apre
tra Erigone e le chele vicine
(e in fiamme Scorpione già ritrae le braccia
Per lascarti più del luogo dovuto)]

Insomma, i *Fasti* sono chiaramente un'opera encomiastica, sia nella versione originaria dedicata ad Augusto, che nella versione rivista dopo l'esilio a Tomi che li vede dedicati a Germanico. Negli ultimi anni alcuni studiosi hanno proposto delle interpretazioni divergenti, che portano talvolta a mettere in discussione l'"augusteismo"⁵² dei *Fasti*. La questione, che comunque è destinata a restare un problema aperto, non verrà discussa in questa sede.

Accanto alla forte componente elegiaca in parte tradizionale e in parte innovata, i *Fasti* si nutrono, però, di altro materiale letterario: in essi convivono una componente eziologica, una epica e una didascalica.

Ovidio nei *Fasti* non si propone semplicemente di raccontare le festività civili e religiose di Roma, ma si preoccupa di descriverne le *causae*, cioè le origini. La dimensione eziologica, allora, è probabilmente la più evidente all'interno di tutta l'opera. Ad ogni modo, così come emerge dal proemio al libro secondo, Ovidio decide nei *Fasti* di coniugare l'elegia, da sempre considerata un genere umile, ad altri due generi più elevati: l'epica e la didascalica. L'epica è legata principalmente alle celebrazioni encomiastiche e alle narrazioni di episodi bellici. Nella ripresa della didascalica, invece, Ovidio poteva

⁵¹ VIRGILIO, *Georgiche*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti editore, 2015, pp. 4-5.

⁵² OVIDIO, *Fasti e frammenti*, p. 38.

avvalersi dell'esperienza precedente dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*, in cui viene fondato un nuovo genere didascalico, che in luogo del tradizionale esametro impiega il distico elegiaco a sottolineare il contenuto amoroso e sofferto delle sue pagine. La componente didascalica dei *Fasti* emerge particolarmente nella parte dedicata al calendario astronomico, nella forte presenza dell'autore-narratore, che interviene come interlocutore o intervistatore delle divinità, come raccoglitore di antiche tradizioni o per esporre al lettore la materia complessa dell'opera, fatta di astronomia, rituali ed eziologia. Proprio la componente eziologica è particolarmente legata al ruolo di poeta-docente.

Ancora una volta l'elegia con Ovidio fa un passo in più e attraverso la coniugazione con i generi alti arriva ad un punto di innovazione e sperimentazione mai visto prima. Di questa operazione Ovidio è del tutto consapevole, al punto tale che egli stesso nei proemi al libro primo e al libro secondo rende esplicita la novità dell'elegia dei *Fasti* rispetto alla sua produzione elegiaca precedente e definisce quale sia il genere di appartenenza dell'opera. Nel proemio al libro primo Ovidio conferma la *recusatio* degli *arma* dell'elegia introduttiva degli *Amores*, in cui gli *arma* e l'esametro rappresentavano l'epica, rifiutata rispetto al genere dell'elegia, che era preferita. Tuttavia, se negli *Amores* Ovidio aveva favorito l'elegia erotica, nel proemio al libro primo dei *Fasti* è presente una specificazione: la veste metrica del distico ora sarà impiegata per narrare le *arae* e i *sacra*. Ad ogni modo, la novità dei *Fasti* viene resa esplicita soprattutto nel proemio al libro secondo.

Nunc primum uelis, elegi, maioribus itis:
Exiguum, memini, nuper eratis opus.
Ipse ego uos habui faciles in amore ministros,
Cum lusit numeris prima iuuenta suis.
Idem sacra cano signataque tempora fastis:
Ecquis ad haec illinc crederet esse uiam?
Haec mea militia est; ferimus quae possumus arma,
Dextraque non omni munere nostra uacat.
Si mihi non ualido torquentur pila lacerto
Nec bellatoris terga premuntur equi,
Nec galea tegimur, nec acuto cingimur ense
(His habilis telis quilibet esse potest),
At tua prosequimur studioso pectore, Caesar,
Nomina, per titulos ingredimurque tuos⁵³.
(Ovidio, *Fasti*, II, 3-16)

[Per la prima volta, mie elegie, state navigando con vele più ampie:

⁵³ OVIDIO, *Fasti e frammenti*, pp. 152-153.

in passato, me lo ricordo, la vostra era un'opera non impegnata.
 Vi usai quali piacevoli messaggeri d'amore,
 quando da giovane mi dilettao con questo tipo di versi.
 Proprio io, ora, canto le sacre cerimonie e le festività segnate nel calendario.
 Chi avrebbe immaginato che avrei alla fine intrapreso questa strada?
 Mi sono sottoposto a questo servizio: porto le armi che posso portare.
 La mia mano non si sottrae ad ogni tipo di impegno:
 non scaglio giavellotti con braccio robusto,
 non sto in sella ad un cavallo da guerra,
 non indosso l'elmo, né ho alla cinta una spada acuminata
 (chiunque è capace di portare armi del genere),
 ma rivolgo la mia ispirazione e il mio impegno, o Cesare,
 alle tue onorificenze, passo in rassegna i tuoi meriti]

Nel proemio al libro secondo Ovidio si rivolge direttamente alle sue elegie (definendole tali!), riconoscendo che per la prima volta stanno navigando con vele più ampie, a significare che non sono più «*faciles in amore ministros*» (v. 5), ma impiegate per trattare i temi più ampi di una poesia impegnata: i *sacra* e i *tempora*. È interessante notare come, poi, il lessico tipicamente elegiaco venga qui risemantizzato proprio in funzione di una poesia più alta, ma sempre elegiaca: al v. 9 «*Haec mea militia est*» rimanda alla *militia amoris*, ma non si riferisce più semplicemente ad essa, come non è solo e semplicemente la milizia militare del poeta epico.

Insomma, i *Fasti* rappresentano l'ultima tappa della sperimentazione sull'elegia compiuta da Ovidio, che a questo punto non è più l'«*exiguum opus*» (v. 4) degli *Amores*: ora è un genere alto, capace di celebrare temi impegnati.

3. Un passo indietro: il ritorno all'elegia tradizionale

All'interno di questo primo capitolo sono stati passati in rassegna i principali contributi di Ovidio al genere elegiaco all'interno della tradizione poetica latina, contributi che lo hanno fatto approdare ad un'elegia completamente nuova, quasi irriconoscibile rispetto alla sua identità originaria.

Con l'atteggiamento scherzoso e scanzonato che contraddistingue gli *Amores*, Ovidio prende consapevolezza che l'elegia è pura convenzione e decide di trattarla come tale, aderendo solo formalmente e superficialmente agli stilemi del genere e giocando e sperimentando in profondità con gli atteggiamenti, i temi, i ruoli dei personaggi che agiscono nel suo teatro. Nelle *Heroides* il soggettivismo e la dimensione autobiografica, già messi in discussione negli *Amores*, sono accantonati per permettere ad Ovidio di dare una voce al lamento amoroso delle donne, che tradizionalmente erano viste come le carnefici della relazione d'amore. Accanto a ciò, nelle *Heroides* si intravedono i germi

delle più grandi innovazioni successive, quelle che porteranno il poeta a sciogliere i paradossi su cui si basa la natura dell'elegia stessa e che vedono sistemazione nell'*Ars Amatoria* e, soprattutto, nei *Remedia Amoris* che, con la loro impostazione didascalica, fanno schiudere l'elegia dal suo stato di autoreferenzialità, chiusura, esclusione, per approdare ad una nuova poesia d'amore, che adesso è specchio della società e si fa utile. Infine, l'esito ultimo di questa sperimentazione è rappresentato dai *Fasti*, nei quali è esplicitamente dichiarato che l'elegia non è più «exiguum opus» (*Fasti*, II, 4) ma, fusa con la didascalica e l'epica, diventa un genere nuovo, alto, pronto a cantare temi elevati.

La stagione elegiaca ovidiana che ha inizio con gli *Amores* e giunge fino ai *Fasti* è un percorso a tappe che porta al superamento dell'elegia sia sul piano tematico che letterario, al punto tale che sarebbe opportuno interrogarsi se l'esito finale di questo processo possa effettivamente ancora considerarsi elegia.

Ad ogni modo, l'ultima stagione poetica di Ovidio è segnata da un'involuzione che compie molti passi indietro rispetto alla novità precedente.

All'apice del suo successo, Ovidio viene condannato all'esilio a Tomi, nel Mar Nero, per volere di Augusto e per cause piuttosto oscure. Morirà a Tomi, non riuscendo a fare ritorno in patria. Al periodo della relegazione risalgono due opere - i *Tristia*, in cinque libri, e le *Epistulae ex Ponto*, in quattro - nelle quali Ovidio compone poesia per sé, per dar sfogo alla sua triste condizione di esule. Non è un caso, allora, che le opere dell'esilio siano composte in distici elegiaci: con esse Ovidio ritorna all'elegia intesa in senso proprio, tradizionale, come il genere che più di tutti «conveniat miseris»⁵⁴. Oltretutto, il passo indietro che Ovidio fa è ancora più ampio se si pensa che i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto* sono sì lo sfogo personale di un poeta che è costretto a fare della sua triste vicenda l'oggetto della propria poesia, ma non sono più poesia erotica. In questo modo, mettendo in scena un dolore non più legato all'amore – prerogativa dell'elegia latina - ma all'esilio, Ovidio ritorna all'elegia del mondo greco, aperta a tematiche molto diverse e caratterizzata esclusivamente dalla veste metrica e dall'espressione della tristezza. Insomma, alla fine della sua vita e della sua produzione Ovidio cade di nuovo in quella trappola tematica e letteraria che è l'elegia, che solo apparentemente aveva superato.

⁵⁴ I. DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, p. 172.

II

ANDREA CAPPELLANO E GUITTONE D'AREZZO: IL RECUPERO DELL'ELEGIA NEL MEDIOEVO

1. L'aetas ovidiana

La poesia d'amore di Ovidio ebbe molta fortuna all'interno della cultura europea fino all'età romantica. Sia nel mondo carolingio che nel Medioevo la produzione ovidiana è largamente nota, raggiungendo il massimo grado di diffusione e ripresa soprattutto nel XII e nel XIII secolo, che non a caso sono stati definiti *aetas Ovidiana*. In questo periodo, infatti, si diffondono una poesia e una trattatistica d'amore che si impegnano a cantare e a definire a livello teorico e dottrinale quale sia la natura di Amore, ad analizzarne le conseguenze sul piano sociale e personale, a raccogliere le diverse situazioni della vicenda amorosa e a codificare i modi di comportamento volti a conquistare o a liberarsi dal sentimento amoroso proprio sulla scia inaugurata da Ovidio con l'erotica didascalica dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*.

All'interno di questo secondo capitolo verranno approfondite le due opere che introducono le novità di matrice cortese all'interno del mutamento dall'elegia ovidiana a quella medievale, che vedrà poi la massima realizzazione nella silloge cavalcantiana e il suo definitivo superamento nella *Vita Nova* dantesca: il *De amore* di Andrea Cappellano e la corona di sonetti del *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo.

Composti in lingua latina attorno al 1185, i tre libri di cui si compone il *De amore* si richiamano con evidenza ai testi erotico-didascalici ovidiani. Nel libro primo, infatti, Andrea Cappellano insegna a conquistare l'amore, nel secondo a mantenerlo, mentre nel terzo a fuggirlo, fondendo insieme le suggestioni ereditate da Ovidio e i principi della nuova poesia d'amore provenzale e dei romanzi cavallereschi.

Nel *Trattato d'amore*, invece, il Guittone convertito ritratta la propria produzione poetica erotica filo-cortese. Le poesie della corona e le miniature che le corredano si scagliano contro l'amore terreno e carnale, di cui si denunciano la natura peccaminosa e perniciosa e gli effetti distruttivi su coloro che lo vivono. In questo modo, la raccolta assume la forma di un trattato morale volto a svelare che l'unica forma di amore possibile è l'*amor spiritualis* e, parallelamente, essa è una palinodia della produzione guittoniana precedente alla *conversio vitae* del suo autore.

2. Ovidio, Cappellano e Guittone: un'ottica di continuità

Prima di passare in rassegna i tratti di innovazione cortese introdotti dalle due opere, sarà opportuno soffermarsi su quegli aspetti comuni e di continuità che fanno del *De amore* e del *Trattato d'amore* le due tappe successive all'esperienza elegiaca ovidiana, in particolare quella rappresentata dai *Remedia amoris*, tappe che più tardi apriranno la strada all'elegia cavalcantiana e del primo Dante.

2.1 La comunione di intenti

Innanzitutto, ciò che pone in relazione i *Remedia amoris* di Ovidio, il *De amore* di Cappellano e la corona di sonetti di Guittone d'Arezzo è la comunione di intenti.

At si quis male fert indignae regna puellae,
Ne pereat, nostrae sentiat artis opem⁵⁵.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 15-16)

[Ma se qualcuno mal sopporta la tirannia di una fanciulla ingrata,
per non soccombere, provi l'efficacia della mia arte]

Gualtieri venerande amice, ut meo tibi debeam famine propalare mearumque manuum
scriptis docere, qualiter inter amantes illaesus possit amoris status conservari, pariterve,
qui non amantur, quibus modis sibi cordi affixa valeant Veneris iacula declinare.
Asseris te namque novum amoris militem novaque ipsius sauciatum sagitta illius nescire
apte gubernare frena caballi nec ullum posse tibi remedium invenire⁵⁶.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 1)

[O Gualtieri, amico a cui i fae tutto honore, la molta sovrestanza del tuo amore mi stringe
tanto ch'io ti debia manifestare con mie parole e amaestrare con scritte di mia mano
come l'amore si possa mantenere in istato, e come quelli che no è amaestrato possa partire
da ssè le fedite d'amore le quale àe al cuore. E di' che se' nuovo cavaleto nell'amore, e
fedito di nuovo di sua saetta, e che non sai aconciamente direggiere li freni di quello
cavallo, e non puoi a ccidò trovare alcuno rimedio]

Caro amico, guarda la figura
'n esta pintura del carnale amore,
sí che conosci ben la enavratura
mortale e dura ch'al tu' fatt'à core,

e lo venen ch'e' porge cum dolsura
carnal d'arsura ad ogn'amadore;
a ciò che, conoxcuta soa natura,
ti sia ben cura fuggir tuo furore; [...] ⁵⁷
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* I, 1-8)

⁵⁵ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Venezia, Marsilio editore, 2018, pp. 72-73.

⁵⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Ugo Guanda editore, 1980, pp. 4-5.

⁵⁷ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. Capelli, Roma, Carocci editore, 2007, p. 72.

Tutte e tre le opere dichiarano in apertura di voler trattare di materia amorosa. Ovidio con l'*Ars amatoria* aveva insegnato a conquistare l'amore, mentre con i *Remedia amoris* offriva un manuale di precetti medici per aiutare gli innamorati a guarire. Andrea Cappellano, allo stesso modo, raccoglie tutte le opinioni sull'amore e sull'uomo innamorato diffuse al suo tempo e organizza un trattato, il *De amore*, nel quale prima spiega come ottenere e mantenere il sentimento e successivamente, nel libro terzo, insegna a fuggirlo, sconfessando così il codice amoroso cavalleresco e cortese che egli stesso aveva codificato nei primi due libri. Guittone d'Arezzo, poi, con i sonetti che compongono il *Trattato d'amore*, denunciando il desiderio carnale e la sua natura fasulla, peccaminosa e mortifera, smentisce la sua produzione precedente e realizza rime che hanno la veste di micro-trattati di materia morale, volti a promuovere l'unica forma di amore possibile: l'amore alto, di natura spirituale.

Insomma, tutte e tre le opere non solo parlano esplicitamente d'amore, ma ognuna di esse si pone in relazione ad una sua particolare declinazione: Ovidio voleva contrastare l'amore infelice, Cappellano insegna a controllare e a non cedere all'amore-passione di matrice cortese, mentre Guittone ne demolisce la natura terrena e sensuale.

Al di là della comunione di intenti, le tre opere presentano altri elementi che le pongono in relazione l'una con l'altra nell'ottica di quel percorso che l'elegia compie da Ovidio fino alla poesia medievale.

2.2 La struttura unitaria e l'impostazione didascalica

Con la poetica dell'*Ars* e dei *Remedia amoris* Ovidio aveva inaugurato un nuovo genere elegiaco che, grazie alla forma del trattato, aveva assunto una struttura unitaria e compatta e che, contaminandosi con la didascalica, si rendeva utile perché mirava a proporre degli insegnamenti in materia d'amore.

Allo stesso modo, le due opere di Cappellano e Guittone non solo presentano una costruzione coerente ed organica, ma vi si può riconoscere un'impostazione didattica e didascalica, all'interno della quale ricorrono le caratteristiche del genere.

Innanzitutto, il *De amore* e il *Trattato d'amore*, così come i *Remedia*, si rivolgono a dei destinatari. Se Ovidio aveva dedicato l'opera ai «decepti iuvenes», cioè ai giovani caduti nella trappola di un amore ingannevole, Andrea Cappellano si rivolge all'amico Gualtieri, funzionario e suo collega alla corte di Francia, poiché questi gli aveva posto delle

domande di materia amorosa, mentre Guittone apre la sua silloge con il sonetto *Caro amico, guarda la figura*, in cui “l’amico” è forse un certo “maestro Federigo”, ossia Federigo dall’Ambra, a cui sono attribuiti i due sonetti finali, *S’amor, da cui procede bene e male* e *Amor, che tute cose signoregia*, trascritti in forma di coda responsiva all’ultimo testo della corona in quanto (probabilmente) parte di una raccolta di componimenti sul tema tradizionale della natura di Amore.

Proseguendo, altri sono i tratti tipici del genere didascalico riconoscibili nel *De amore* e nel *Trattato d’amore*. Per esempio, frequenti nell’opera di Cappellano sono i richiami a Gualtieri che, come un discente, viene messo in guardia dalle trappole di Amore, viene invitato dal docente a riflettere su quanto è stato discusso e a trovare da sé altri esempi inerenti all’argomento trattato.

Quaeris etiam, Gualteri, si duo coamantes puro concorditer amore fruantur, postmodum alter petit mixtum vel communem, an liceat alteri reluctari⁵⁸.
(Andrea Cappellano, *De amore*, II, 30)

[E adomandati anche, Gualtieri, se dui amanti lungo tempo in concordia usato il puro amore, poscia l’altro adomandi d’usare lo comune, s’è licito di rifiutare l’altro amante ciò]

Cernas ergo, Gualtieri, et acuto mentis disquiras ingenio [...] ⁵⁹.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[E guarda dunque, Gualtieri, e pensa bene nel tuo animo [...]]

Lo stesso avviene in alcune rime del *Trattato d’amore*. Per esempio, nel primo e nell’ultimo sonetto Guittone interpella direttamente il suo destinatario chiamandolo «amico» (*Trattato d’amore* I, 1 e XIII, 1) o rivolgendosi a lui per mezzo del *tu*.

Poi ch’ai veduto Amor cum’ si ritrae
e simel proprietá d’alcuna forma,
volìan veder significança ch’è
e mostrar singularmente per norma

le sue figure, come ’l nome forma, [...] ⁶⁰
(Guittone d’Arezzo, *Trattato d’amore* III, 1-5)

Anche la disseminazione nelle due opere della prima persona (singolare e plurale) non fa che sottolineare ulteriormente l’asserzione e l’intento didattico-persuasivo dei contenuti.

⁵⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 246-247.

⁵⁹ Ivi, pp. 290-291.

⁶⁰ G. D’AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 83.

Sed nostra quidem credit opinio, tantum tribus prioribus modis amorem acquiri, [...] ⁶¹
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 10)

[Ma mia sentenza è di tre primi modi che l'amore si acquisti, [...]]

Alia quoque ratione te non amare compello, [...] ⁶²
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Anche per un'altra ragione ti dico che non debbie amare, [...]]

Und'io l'appello e dritamente el nomo
dal «mor» morte, da l'«a» guai' merveglioso; [...] ⁶³
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IV, 9-10)

[...] mostro l'operazion per esperienza
quanto lo sforzo di lor sia nocivo.
De le quai prima snodrò la sentenza
de l'ale soe per argomento vivo ⁶⁴.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IX, 5-8)

Tra le caratteristiche tipiche del genere didascalico rientra anche il ricorso agli *exempla*. Gli *exempla* ovidiani provenivano prevalentemente dal mondo mitico e, in minor misura, da quello naturale o dalle personali vicende del poeta. Coerentemente allo scenario storico-culturale, gli episodi inseriti da Cappellano e Guittone rimandano alla tradizione profana, cortese e cavalleresca o alla fede cristiana. Per esempio, chiude il libro secondo dell'opera di Cappellano una vicenda che l'autore inserisce per riassumere tutte le regole d'amore. Racconta di un cavaliere bretone che deve conquistare la sua amata, ma ci riuscirà solo dopo aver superato una serie di prove che lo porteranno ad impadronirsi dello sparviere di Re Artù, che recava con sé un bigliettino contenente tutte le regole d'amore, utili al cavaliere per conquistare la sua amata e, successivamente, rese note a tutti i sudditi di Amore. Anche nel sesto e nel settimo sonetto della corona guittoniana sono contenuti in *explicit* due *exempla*, uno di derivazione profana, l'altro cristiana. Il primo si rifà al racconto in cui Aristotele viene cavalcato dall'amante del suo allievo, Alessandro Magno, ad indicare che anche il sapiente per antonomasia non può sottrarsi alle grinfie di Amore. Il secondo, invece, rimanda al resoconto biblico in cui il sapientissimo Salomone si

⁶¹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 16-17.

⁶² Ivi, pp. 310-311.

⁶³ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 87.

⁶⁴ Ivi, p. 106.

macchiò del peccato di idolatria per aver adorato le divinità pagane delle sue mogli e delle sue concubine.

2.3 Il rapporto con la produzione precedente

Al di là delle caratteristiche interne ai singoli libri, più in generale i *Remedia amoris*, il *De amore* e il *Trattato d'amore* possono essere accomunati anche in relazione ai testi che li precedono. Tutte e tre le opere (o una parte di esse), infatti, rappresentano in qualche modo il rovesciamento o la ritrattazione di ciò che i loro autori avevano approfondito nella loro produzione antecedente. Come nell'*Ars amatoria* Ovidio aveva cantato d'amore e aveva suggerito dei modi per conquistarlo, così accade per Cappellano e Guittone. Cappellano, con una sconfessione tutta interna al *De amore*, nei primi due libri spiega come ottenere il sentimento e mantenerlo; solo nel libro terzo, e in modo forse contraddittorio, ammonisce l'amico Gualtieri consigliandogli, poiché *savio*, di non cedere alle tentazioni dell'amore.

Sapiens ego quilibet amoris cunctos pluribus ex causis actus tenetur abiicere et eius semper obviare mandatis⁶⁵.

(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Ciascheduno savio, dunque, si è tenuto di cansare ogne vita d'amore, né giamai dè ubidire alcuno suo comandamento]

Lo stesso vale per la produzione guittoniana che precede la *conversio*, che si configura come una guida pratica alla conquista della donna amata e al soddisfacimento di un desiderio tutto terreno e sensuale, mentre il *Trattato d'amore* denuncia le tentazioni della carne ed insegna che la vera gioia è nello spirito e in Dio. Insomma, come accade già in Ovidio e in Cappellano anche l'amore cantato da Guittone viene capovolto nel *Trattato d'amore*, diventa sofferenza e i suggerimenti un tempo utili per conquistarlo diventano dei modi per evitarlo.

2.4 Le caratteristiche di Amore

Il *De amore* e il *Trattato d'amore* mostrano in filigrana un sentimento in cui gli aspetti cortesi convivono con i tratti più tipici di quell'amore distorto ed infelice della tradizione elegiaca classica.

⁶⁵ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 288-289.

Innanzitutto, sia per Andrea Cappellano che per Guittone d'Arezzo Amore è una malattia che dà pena ed è fonte di sofferenza così come era per Ovidio e per la tradizione elegiaca antecedente. Tuttavia, se per il poeta latino Amore era un morbo che colpiva in pari modo la mente e il corpo, la tradizione medievale sembra concentrarsi prevalentemente sulla componente mentale della patologia amorosa, che solo in un secondo momento ha conseguenze sul piano fisico. Non sarà un caso, allora, se nel *De amore* e nella raccolta guittoniana Amore viene definito prima di tutto come *passio* che nasce quando l'innamorato vede la *forma*, cioè l'immagine, della donna, da questo momento oggetto della fantasticazione amorosa ed erotica. A quel punto egli inizia a pensare e a desiderarla oltre misura, incapace di regolare i freni della propria passione destabilizzante e cadendo così vittima di un desiderio impulsivo, incontrollabile e in continua crescita che, in quanto tale, non verrà e non potrà mai essere appagato.

Non quaelibet cogitatio sufficit ad amoris originem, sed immoderata exigitur: nam cogitatio moderata non solet ad mentem redire, et ideo ex ea non potest amor oriri⁶⁶.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 5)

[Non ogni pensiero basta all'amore, ma quello ch'è senza misura, perciò che misurato pensiero non riede a la mente, però di quello non può nasciere amore]

Insomma, sia per Cappellano che per Guittone Amore nasce da un unico desiderio ossessivo, senza misura alcuna, una *immoderata cogitatio* che polverizza ogni altro pensiero e che pian piano soggioga la mente e la distrugge. Gli innamorati, carichi di questa passione incontrollabile, si ribellano alla ragione perdendo ogni facoltà di discernimento ed abbandonandosi al «matto voler» (*Trattato d'amore* V, 14), che colpisce tutti, anche (e soprattutto) i *savi* come Salomone e Aristotele, ricordati da Guittone, o lo stesso Gualtieri, destinatario di Cappellano, che nel libro terzo è messo in guardia dall'amico in ragione del suo intelletto.

E certo ben è natural figura
de esso amor, cui guai e morte appello,
sí come se mostra per li simblanti
dei mortai ditti amorusi amanti,
faendosi a ragion catun ribello,
matto voler seguendo a dismisura⁶⁷.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* V, 9-14)

⁶⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 8-9.

⁶⁷ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 91.

Conseguentemente, le persone spogliate di senno a causa di Amore dimostreranno i sintomi dell'innamoramento a livello fisico e comportamentale. Accanto a chi perde «di virtù, di saver, di canoxenza»⁶⁸ (*Trattato d'amore* VI, 10), c'è chi soffre di disturbi del sonno, chi logorato fisicamente mostra deperimento fisico e un volto pallido e chi ancora manifesta squilibrio degli umori, incapace di celare ira, collera e malinconia.

Omniaque timet amans agere vel narrare, unde quacunq[ue] ratione coamantis animus concitari posset ad iram vel qualibet occasione moveri⁶⁹.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Ed ogni cosa teme l'amante di dire e di fare, onde, per qualunque ragione e cagione, li potesse muovere ad ira l'animo dell'amante]

E come era già stato predetto dai classici elegiaci, anche per i trattatisti medievali Amore porta alla morte. L'idea della morte per amore con Andrea Cappellano e soprattutto con Guittone verrà potenziata al massimo grado, al punto tale che se Cappellano definisce il sentimento amoroso un dolore mortifero che “magior pene fa soffrire alli morti nell'altro mondo”⁷⁰ (*De amore*, III, 33), per Guittone il binomio ἔρος-θάνατος è talmente forte che sembra assorbire in sé tutti gli altri elementi dell'immaginario elegiaco, come quello di ἔρος-νόσος o ἔρος-πόλεμος, perché l'esito unico che attende coloro che cedono ad un amore carnale, terreno e deviato è necessariamente la morte.

Passion di morte la scrittura spone,
unde dico mortal en cui si pone,
e 'n mortal si vede condizione
per desiderio d'un ardor ferale,⁷¹ [...] (Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XVIII, 5-8)

E ancora

[...] e ch'a le vene nocer tutto è dato,
en vita l'omo sempre destruggendo,
l'alma menando a morte en inferno⁷².
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XI, 9-11)

Addirittura, la morte sarebbe così fortemente connaturata nell'amore elegiaco di matrice medievale che non solo l'iconografia guittoniana di Amore lo vede dotato di una torcia,

⁶⁸ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 95.

⁶⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 294-295.

⁷⁰ Ivi, p. 297.

⁷¹ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 103.

⁷² Ivi, p. 115.

simbolo al contempo nuziale e funerario, ma secondo la para-etimologia offerta da Guittone nel quarto sonetto della corona, il sostantivo *amore* celerebbe in sé la parola *morte*.

Und'io l'appello e dritamente el nomo
dal «mor» morte, da l'«a» guai' meraviglioso:
e ben è certo da meravegliare
che guai porgendo Amor ta'; ciascun omo
ch'a lui s'è dato l'à per delic[i]oso,
bene en onta faendol consumare⁷³.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IX, 9-14)

Sempre in linea con l'elegia classica è l'immaginario legato al fuoco, che vede Amore come una *passio* che brucia e consuma chi la vive.

Aut noua, si possis, sedare incendia temptes
Aut ubi per uires procubere suas⁷⁴.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 117-118)

[Tenta, se puoi, di spegnere l'incendio appena nato
O quando la sua stessa violenza lo avrà indebolito]

Nec satis esse putes discedere; lentus abesto,
Dum perdat uires sitque sine igne cinis⁷⁵.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 243-244)

[Non credere che basti allontanarsi: prolunga la tua assenza,
finché la cenere perda ogni vigore e la brace sia spenta]

Presente in minor misura anche nel *De amore*, la sfera ignea è però centrale in alcune rime guittoniane, come la decima, che ruota tutta attorno al tema della passione che brucia come un incendio, perché entrambi dotati della stessa potenza distruttrice.

L'arco si spon lo fonte del piacere,
unde avene sman[i]ante furore;
dal fuoco, unde accese son le guere,
e' par che sia un encendivo ardore,
il qual s'intend' e[n] lo fiero volere
che per nulla copia si stuta fiore;

ché dil fuoco simel natura tene,
ché quanto più matera lui si gionge,
più arde, consumando ciò che 'nvene;
e a null'altr'a bastança si conçionge⁷⁶.

⁷³ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 87.

⁷⁴ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 81.

⁷⁵ Ivi, p. 89.

⁷⁶ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, pp. 110-111.

(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore X*, 7-16)

Sia nel mondo classico che nella tradizione medievale Amore non solo brucia, ma ferisce, perché è un principio violento e aggressivo, è una guerra che contrappone il desiderio all'amante o l'amante, la donna amata e i suoi avversari. Se nel mondo latino il dominio di Amore sugli innamorati era assimilato alla supremazia militare di cui Roma godeva sugli altri popoli, allo stesso modo nell'universo medievale si può riconoscere, all'interno della topica amorosa cortese di ἔρος-πόλεμος, un riflesso del contesto sociale cavalleresco di cui l'amor cortese si nutre. Al tempo, infatti, la società vedeva nel cavaliere, quindi in una figura nobile e guerriera, l'eroe rappresentativo di tutte le virtù e dei valori cortesi, come misura e prodezza. Allo stesso modo la dama, alla quale il cavaliere donava il proprio amore, veniva assimilata al signore feudale e a lei si prestavano devozione e fedeltà. Non è un caso, allora, che il nome dell'amata spesso fosse celato dall'innamorato dall'appellativo provenzale *midons*, derivante da *meus dominus*, esito così vicino al sostantivo *domina* della tradizione elegiaca classica. Insomma, sia per l'universo latino che per quello cortese il legame di Cupido e Marte può essere considerato un riflesso di due società che facevano della guerra e delle virtù militari i loro principi fondanti. In questo modo non solo viene recuperato il binomio elegiaco di ἔρος e πόλεμος, ma ritornano, re-interpretati in chiave cortese, i serbatoi metaforici più sfruttati dall'elegia: la *militia* e il *servitium amoris*, riassorbiti nella logica culturale e sentimentale della *fin' amor*, ossia la condizione di armonia, bellezza e nobiltà interiore che l'amante raggiunge al termine del percorso amoroso che, secondo la visione cortese, è anche formativo e moralizzante. Allora, le immagini del poeta innamorato colpito dagli strali di Amore rientrano proprio nella prospettiva del *servitium amoris*, in cui l'amante omaggia Amore e la donna, umiliandosi al loro cospetto.

Già per l'arco si mostra esser guerere,
per le saite mortal feridore,
le quai desegnan l'esser unde fiere
Amor te, pegio che s'il fa signore,
di varii guai e di matesse fere,
per vano isguardo pascivo en core⁷⁷.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore X*, 1-6)

⁷⁷ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, pp. 110-111.

Tutta la stanza è occupata dalla figura di Amore «guerere», Amore nemico che è anche «feridore» armato di frecce, pronto ad attaccare per condurre a morte. La guerra dell'amante contro Cupido e il lessico legato al dolore e alle ferite da lui provocate ritornano anche in Cappellano.

Asseris te namque novum amoris militem novaque ipsius sauciatum sagitta illius nescire apte gubernare frena caballi nec ullum posse tibi remedium invenire⁷⁸.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 1)

[E di' che se' nuovo cavaleo nell'amore, e fedito di nuovo di sua saetta, e che non sai aconciamente direggiere li freni di quello cavallo, e non puoi a cciò che trovare alcuno rimedio]

Fortemente legato alla metafora di ἔρος-πόλεμος è poi l'immaginario della prigionia e della schiavitù dell'innamorato rispetto alla passione amorosa, già presente nella tradizione ovidiana.

Et vetus in capto pectore sedit amor, [...] ⁷⁹
(Ovidio, *Remedia amoris*, 108)

[E l'amore progredendo nel tempo si è insediato nel cuore che ha sedotto, [...]]

Il verso in questione rimanda all'idea che il cuore sia catturato e reso prigioniero da Amore. È una metafora ampiamente diffusa nella poesia elegiaca e, oltretutto, rientra nella topica del *servitium amoris*. Il metaforismo legato alla prigionia ritorna anche in quei passi dei *Remedia amoris* che sostengono l'importanza della liberazione:

Optimus ille sui uindex, laedentia pectus
Vincula qui rupit dedoluitque semel⁸⁰.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 293-294)

[È il miglior liberatore di se stesso, chi ha spezzato
le catene che gli ferivano il cuore e in un sol colpo ha posto fine al suo soffrire]

Anche il Medioevo attinge a questo serbatoio di immagini. Cappellano, per esempio, nell'elenco delle ragioni nemiche dell'amore, mette in guardia Gualtieri dal rischio di povertà: chi è innamorato, diventa prigioniero di Amore, che costringe a dare più delle proprie possibilità economiche a causa di una necessità che non si può evitare. In questo

⁷⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 4-5.

⁷⁹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 80-81.

⁸⁰ Ivi, pp. 90-91.

modo, l'amante è doppiamente prigioniero: in primo luogo di Amore, che esercita su di lui il suo potere, in secondo luogo della povertà, che è comunque causata dall'essere schiavi di Amore.

Alia iterum ratio inimica videtur amori. Nam ex amore detestabilis procedit edestas, et ad inopiae carcerem devenitur. Amor hominem inevitabili quadam necessitate constringit danda indifferenter et non danda praestare, quod quidem non est largitas, sed prodigalitas ab antiqua prudentia nominatur, quam divina scriptura docente vitium constat esse mortale, cui sufficere nulla posset abundantia rerum, et ideo quemlibet irreverenter ad egestatis ima deducit⁸¹.

(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Anche la sexta ragione pare nemica dell'amore, perciò che dall'amore nasce mortal povertà ed entra nella sua prigione. Perché l'amore costringe l'uomo a dare quello ch'è e quello che non è d'una necessità da non potere schifare, la qual cosa non viene da essere largo ma distruggitore, secondo che si dice per li savi antichi, la quale, secondo che n'amaestra la sancta scrittura, si è mortal vitio, a la quale niuna è sì grande ricchezza che potesse sodisfare, e imperciò sança vergogna conduce catuno a la carcere della povertà]

La schiavitù della passione è una trappola in cui tutti possono cadere indiscriminatamente, anche i *savi*. È una condizione topica che torna nello stesso Guittone e che riapparirà, successivamente, anche in Cavalcanti e che vede il senno e la facoltà di discernimento degli innamorati completamente soggiogati ad Amore e offuscati dai sensi.

E cieco è ben, certo, ciascun amante
di canoxença e d'ogni discrezione,
e sia quanto vol savio e costante

ch'ei vegia che convegna per raxione,
né più che su' dixir porti avante.
E chi nol crede, guardi a Salamone⁸².
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XII, 9-14)

2.5 L'iconografia di Amore e l'interpretatio nominis

Chiude la catena che lega le tre opere l'iconografia di Amore. Rappresentato anche al di fuori dei *Remedia* come un essere in carne ed ossa, Cupido è un *puer* privo di abiti e vista, con le ali rosse e faretrato e dotato di una torcia funeraria e nuziale, che riassume simbolicamente la vicinanza di ἔρος a θάνατος.

Legerat huius Amor titulum nomenque libelli:
"Bella mihi, uideo, bella parantur" ait.
[...]

⁸¹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 294-295.

⁸² G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 99.

Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,
Nec noua praeteritum Musa retexit opus.

[...]

Et puer es, nec te quicquam nisi ludere oportet:

Lude; decent annos mollia regna tuos⁸³.

(Ovidio, *Remedia amoris*, 1-24)

[Amore aveva letto il titolo di questo libriccino e c'era anche il suo nome:
“guerra – disse – lo vedo: mi si muove guerra”.

[...]

Non tradisco te, seducente fanciullo, né l'arte che è mia,

e una nuova Musa non ha disfatto la trama del mio precedente lavoro.

[...]

Sei un fanciullo: nulla se non il gioco è a tua misura:

gioca; ai tuoi anni di addice un governo dolce]

Di nuovo:

Otia si tollas, periere Cupidinis arcus

Contemptaeque iacent et sine luce faces⁸⁴.

(Ovidio, *Remedia amoris*, 139-140)

[Se scacci l'ozio, non ha più forza l'arco di Cupido,
e la sua torcia giace abbandonata e spenta]

Nella corona di sonetti guittoniani i dettagli iconografici di Amore sono tutti riassunti nel sonetto terzo *Poi ch' ai veduto Amor cum' si ritrae* per essere poi sviluppati singolarmente nei testi successivi, allo scopo di mettere in risalto la perniciosità di tutti gli elementi costitutivi di Amore. Allora, Cupido è un adolescente perché il suo aspetto giovanile è posto in relazione al comportamento degli innamorati, che sono incoscienti e si ribellano alla ragione e, come Cupido, non possiedono costanza nei comportamenti e nel giudizio. Egli è privo di indumenti, a simboleggiare la privazione «d'ogni virtù e d'ogni dritura, | d'allegraç' e di gioi a maravellia» (*Trattato d'amore* VI, 3-4) ed è privo di vista perché è *caeca libido* che a sua volta rende cieca la sua vittima, che recupererà dignità e cognizione di causa solo quando riaprirà gli occhi, cioè quando si pentirà dell'errore commesso. «Lo porporigno colore de l'ale» rimanda sia alla sfera patologico-fisica, per la vicinanza del colore rosso delle ali a quello del sangue, che quella ignea delle fiamme: ciò sottolinea di nuovo la pericolosità di un desiderio carnale che come la malattia contagia e come il fuoco consuma.

⁸³ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 72-75.

⁸⁴ Ivi, pp. 82-83.

Lo porporigno colore de l'ale
segna che 'l ditto guai' sia passione
di tormenti e di dolor mortale,
ché pur di porpora è 'l color penale.

Pascion di morte la Scriptura spone,
unde dico mortal en cui si pone; [...] ⁸⁵
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VIII, 1-6)

In ultimo, la violenza della passione che colpisce gli innamorati e l'idea della battaglia che squassa i sentimenti e l'animo dell'innamorato sono rappresentati dalle tre armi di cui Amore è dotato: l'arco, le frecce e la torcia.

L'iconografia di Amore di matrice medievale, insomma, è estremamente vicina a quella di tradizione ovidiana. Solo una caratteristica che si può trovare nella rappresentazione di Cupido nel Medioevo è assente nella definizione classica: gli artigli. Contaminato dalla necessità di moralizzazione tipica del Medioevo, Amore personificato vede sottolineata la violenza della sua natura dalla presenza di grinfie, che lo rendono vicino ad un rapace. Questo dettaglio mette in risalto la duplice natura che Amore ha nel mondo cortese: da un lato si caratterizza per una forte componente terrena e sensuale, ma dall'altro ha un nuovo potere di innalzamento e nobilitazione, sconosciuto all'universo latino. Cappellano per primo avvicina Amore all'astore, uccello simbolo della cavalleria feudale e recuperato poi da Guittone a sottolineare, appunto, la pericolosità di un sentimento che, come il rapace, uccide le sue prede con le sue zampe unghiate.

Come si è già visto, lo scopo del *De amore* è insegnare a dirigere i freni della passione amorosa e, specificatamente nel libro terzo, insegnare a fuggire l'amore e "giamai ubidire alcuno suo comandamento" (*De amore*, III, 33). Parallelamente, anche il *Trattato d'amore* di Guittone, nonostante il titolo fuorviante, si pone in contrapposizione ad una particolare declinazione di amore, l'amore carnale, avviando un programma di moralizzazione volto a promuovere l'*amor spiritualis*, contrapposto a quello *carnalis*.

A questo punto, un dato presente nell'elegia medievale e assente all'interno della trattazione erotico-didascalica ovidiana è l'etimologia della parola *amore*, perché la confutazione di Amore avviene sì per mezzo della conoscenza della sua natura, ma prima di tutto parte dalla sua determinazione. Il sonetto *Lo porporigno colore de l'ale* del *Trattato d'amore* ricalca indiscutibilmente la definizione di Amore offerta da Andrea

⁸⁵ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 102.

Cappellano. Amore, allora, è sia per Guittone che per Cappellano *passio*, cioè un desiderio, che nasce dalla vista della *forma*, cioè dell'immagine della donna dotata di bellezza, il quale cresce a dismisura e si alimenta a causa di un pensiero ossessivo: *immoderata cogitatio*.

Amor est passio quedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri⁸⁶.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 3)

[Amore si è una passione naturale, la quale si muove per veduta o per grandissimo pensiero di persona ch'abia altra natura, per la quale cosa alcuno desidera d'averla sovre ogne altra cosa: ciò che ll'amore demanda per lo volere d'ambedui]

disceso de essa pascion di morte
dentro dal core, in de l'alma nata,
'maginando pensosamente forte

la forma qual sia a lui atalentata
che consuma, ardendo, la ria sorte,
morte nel viso avendo figurata⁸⁷.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VIII, 9-14)

Nello specifico, Andrea Cappellano presenta la para-etimologia di amore a partire dal verbo *amo*, cioè "prendere all'amo", che rimanda sia all'aggressività di Amore, che come un pescatore cattura ed imprigiona le sue prede, che alla brama dell'innamorato che vuole conquistare l'amata.

Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi. Nam qui amat, captus est cupidinis vinculis aliumque desiderat suo capere hamo. Sicut enim piscator astutus suis conatur cibiculis attrahere pisces et ipsos sui hami capere unco, ita vero captus amore suis nititur alium attrahere blandimentis totisque nisibus instat duo diversa quodam incorporali vinculo corda unire vel unita semper coniuncta servare⁸⁸.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 7)

[Amore è detto da "amo" verbo, il quale significa pigliare o essere preso, però che quelli ch'ama si è preso di catene d'amore e altrui vuole prendere col suo amo. Come il pescadore che con sua esca e con suo amo s'ingegna di prendere i pesci, e così è quelli ch'è preso d'amore: con sue arti si pena di trarre a ssè altrui, e mette tutta sia ossa di ffare di dui cuori uno, o, fatti, di mantenere in uno volere]

⁸⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 6-7.

⁸⁷ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 102.

⁸⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 10-11.

Nel *Trattato d'amore*, invece, accanto alla parafrasi della para-etimologia di amore di Cappellano, Guittone inserisce una *interpretatio nominis* anche all'interno di *Amor dogliosa morte si po' dire*, in cui il sostantivo è scomposto in due parti, entrambe portatrici di significato.

Amor dogliosa morte si pò dire,
quasi en nomo logica spoxicione;
ch'egli è nome lo qual si pò partire
en «a» e «mor», che son due divixione.

E «mor» si pone morte a diffinire:
lo nome, en volgara locucione,
è con un «te»; l'«a» ven[e] da langire,
e 'n latin[o] si scrive entergessione.

Und'io l'appello e dritamente el nomo
dal «mor» morte, da l'«a» guai' merveglioso;
e ben è certo da meravegliare,

che, guai porgendo Amor ta', ciascun uomo
ch'a lui s'è dato l'a per delic[i]oso,
bene en onta faendol consumare⁸⁹.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IV, 1-14)

Viene qui ribadita la sovrapposizione di Amore e Morte, grazie alla scomposizione di *amore* in «a! mor», ossia “ah, muore”, esclamazione di dolore che scaturisce da uno stato di sofferenza mortale. Allo stesso modo, anche al verso 12 la lezione «Amor ta'» richiama l'ambiguità della lezione «a morte» o «Amor te» del sonetto decimo.

Amor te, pegio che s'il fa signore,
di varii guai e di matesse fere,
per vano isguardo pascivo en core⁹⁰.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* X, 4-6)

Come si vedrà successivamente, l'inserimento dell'*interpretatio nominis* di Amore e la definizione della sua natura sono le conseguenze dell'introduzione di una novità fondamentale nell'elegia medievale: la dimensione filosofica legata alla gnoseologia d'amore.

L'elegia di tradizione classica era avulsa dalla filosofia e nella produzione ovidiana solamente i *Remedia amoris* avevano introdotto, e in minima parte, una piccola

⁸⁹ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 87.

⁹⁰ Ivi, p. 110.

componente filosofica, rappresentata dal potere curativo della diatriba. Il Medioevo, con la diffusione delle discussioni sulla natura del sentimento amoroso, sente la necessità di contrapporsi alle forme deviate di Amore costruendo le proprie interpretazioni a partire da una più solida base filosofica, utile a conoscere la vera natura del sentimento, svelarne le storture e le falsità e capire come liberarsene e guarire. La gnoseologia d'amore di matrice medievale partirà allora dall'interpretazione del nome e dalla *figura*.

3. Il *De amore*

Dopo aver analizzato in una prospettiva più ampia quali sono gli elementi che pongono il *De amore* e il *Trattato d'amore* all'interno del percorso di evoluzione dell'elegia che da Ovidio arriva alla tradizione medievale, ora si focalizzerà l'attenzione sulle singole opere con l'obiettivo di esaminarne nello specifico le caratteristiche e gli aspetti di novità.

Il *De amore* di Andrea Cappellano conosce un'enorme diffusione nell'Europa e soprattutto nell'Italia del Medioevo, al punto che ogni autore che voglia parlare d'amore deve fare i conti con esso. Tuttavia, nonostante il grande successo dell'opera, poco si sa dell'identità del suo autore e diverse sono le ipotesi avanzate nel corso degli anni. Tra i contributi più importanti si ricorda quello offerto da Pio Rajna⁹¹, che sulla base di riferimenti cronologici interni riteneva che Andrea Cappellano potesse essere, appunto, il cappellano di Maria di Champagne, contessa della corte di Troyes, una delle più raffinate e vivaci della Francia del tempo. Successivamente, il critico tedesco Kernein aveva rivisto i dati raccolti da Rajna ed era giunto ad una conclusione diversa. Kernein nell'articolo *Alla ricerca di un autore: Andrea e il "De amore"*⁹² sostiene che Cappellano fosse un funzionario, prima *capellanus* e poi promosso a *cambellanus*, non a Troyes, ma presso la corte di Parigi del re Filippo Augusto, fratellastro di Maria di Champagne. Conseguentemente, è probabile che il «Gautier» destinatario dell'opera non fosse un personaggio immaginario, ma un collega più giovane di Cappellano e, come lui, funzionario di corte. Se l'identità di Cappellano presenta delle difficoltà di definizione, anche la data di composizione è incerta, ma sulla base di alcuni riferimenti si può comunque ipotizzare che il testo sia stato composto negli anni vicini al 1185.

⁹¹ P. RAJNA, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in *Studi di Filologia Romanza V*, 1891, pp. 193-265.

⁹² A. KERNEIN, *Auf der Suche nach einem autor: Andreas, Verfasser von "De amore"*, in *Germanisch-romanische Monatschrift*, 1978, pp. 1-20.

Per quanto concerne le fonti d'ispirazione dell'opera, il precedente letterario più illustre è certamente Ovidio con l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris*.

Dall'erotica didascalica ovidiana Cappellano eredita lo studio del fenomeno amoroso e la suddivisione della materia narrata in tre parti, che corrispondono ai tre libri di cui il *De amore* si compone: i libri primo e secondo si richiamano all'*Ars* ed insegnano, rispettivamente, ad acquisire l'amore e a conservarlo, mentre il libro terzo, ispirato ai *Remedia amoris*, insegna a liberarsene. Infine, l'influenza ovidiana emerge anche nelle frequenti citazioni ed espressioni dell'autore latino all'interno del trattato, «sempre piene di rispettosa e ammirata memoria»⁹³ e non limitate alla sterile emulazione. Per esempio, il passo

[...] non habet unde suum paupertas pascat amorem⁹⁴.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 6)

[[...] perciò che povertà nonn à onde il notrichi]

è un calco del v. 749 dei *Remedia amoris*, che recita appunto «Non habet unde suum paupertas pascat amorem»⁹⁵. Allo stesso modo, il v. 422 «A cane non magno saepe tenetur aper»⁹⁶, spesso citato come proverbio nel Medioevo, ritorna nel *De amore*.

Videmus enim quandoque falcones de genere levium magnos fasianos et perdice sua detinere virtute; nam a cane non magno saepe tenetur aper⁹⁷.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 12)

[E talora sì vedemo il falcone laniero pigliare i gran fagiani e le pernice per sua possa, però che spesso avviene che piccolo cane prende gran porco]

Accanto ai *Remedia amoris*, riecheggiano all'interno del *De amore* passi tratti dalle altre opere ovidiane, come l'*Ars amatoria*, i *Fasti* o le *Heroides*.

Quid deceat, non videt ullus amans⁹⁸.
(Ovidio, *Heroides*, IV, 154)

Quia: “Quid deceat, non videt ullus amans”⁹⁹.

⁹³ A. CAPPELLANO, *De amore*, p. XVII.

⁹⁴ Ivi, *De amore*, pp. 10-11.

⁹⁵ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, p. 120.

⁹⁶ Ivi, p. 100.

⁹⁷ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 42-43.

⁹⁸ OVIDIO, *Eroidi*, a cura di L. Paolicchi, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 120.

⁹⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 200-201.

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 20)

[Perciò che niuno amante <vede> quel che ssi conviene]

Nel *De amore*, tuttavia, compaiono suggestioni di altri autori latini, non solo Ovidio. Si possono riconoscere echi di Orazio, Seneca, Cicerone, Virgilio o Isidoro di Siviglia, insieme ad una notevole frequentazione delle Sacre Scritture, l'*auctoritas* più citata nel trattato dopo Ovidio. Proseguendo, è probabile che Cappellano conoscesse la cultura araba, di cui si riconosce l'influenza nel *De amore*, anche se questo rappresenta un ambito ancora scarsamente indagato. Ad ogni modo, compaiono nel testo alcune citazioni di Giannino, noto al tempo per le traduzioni di Ippocrate e i commenti a Galeno, e opere di materia amorosa come il *Libro del Fiore* o *Il collare della colomba e dell'amore e degli amanti*, dedicato all'elogio della castità¹⁰⁰.

Il *De amore*, insomma, si configura come il risultato di suggestioni ed ispirazioni culturalmente diverse, alcune più influenti di altre. Lo scopo dell'opera, infatti, è offrire al lettore una sintesi di tutte le esperienze letterarie che trattano di materia amorosa precedenti ad esso, coniugandole insieme. Cappellano, allora, raccoglie quanto era stato detto sull'amore fino agli anni in cui egli opera ed organizza le informazioni all'interno di una trattazione sistematica che fonde insieme elementi di matrice classica, la tradizione cortese e cavalleresca e l'impianto didattico-didascalico. In questo modo Cappellano realizza una *summa* di argomento erotico in tre libri, indirizzati all'amico e collega Gualtieri, che aveva mosso curiosità a riguardo e aveva posto dei quesiti allo stesso Cappellano. Per questo Cappellano decide di farsi maestro del giovane Gualtieri, così come aveva fatto Ovidio con i *decepti iuvenes* dei *Remedia* e gli indirizza un'opera che, al di là dello specifico argomento di ogni libro, in generale vuole insegnare a dirigere i freni della passione amorosa.

Est igitur primo videre, quid sit amor, et unde dicatur amor, et quis sit effectus amoris, et inter quos possit esse amor, qualiter acquiratur amor, retineatur, augmentetur, minuatur, finiatur et de notitia amoris mutui, et quid unus amantium agere debeat altero fidem fallente¹⁰¹.

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 2)

[È dunque prima da vedere che cosa sia l'amore, onde l'amore sia detto, che sia lo suo effetto, entr'a quali possa essere, come l'amor s'acquisti e se ritegna, acresca, menomi e

¹⁰⁰ Cfr. A. CAPPELLANO, *De amore*, p. XVIII. Per queste due opere, si veda L. MASSIGNON, *La passion d'Al-Hallâj* e J. C. VADET, *L'esprit courtois en Orient*.

¹⁰¹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 6-7.

finisce; e di conoscere l'amore cambiato, e quello che l'uno degli amanti debba fare quando l'altro lo 'nganna]

3.1 La definizione della natura di Amore

Accanto alla dichiarazione degli intenti è fondamentale, in apertura del libro primo, la definizione della natura di Amore. Seguendo le orme delle discussioni sorte nel Medioevo riguardo la natura del sentimento amoroso, anche Cappellano propone una definizione, presentandolo come

[...] passio quaendam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri¹⁰².

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 3)

[Amore si è una passione naturale, la quale si muove per veduta o per grandissimo pensiero di persona ch'abia altra natura, per la quale cosa alcuni desidera d'averla sovre ogne altra cosa: ciò che l'amore demanda per lo volere d'ambedui]

Amore viene definito «passio», una passione «innata» in quanto naturale, che nasce «ex visione» della «forma» della donna amata. Nella dinamica fisiologica che porta alla passione amorosa la vista ha un ruolo decisivo, perché è la visione della bellezza della donna che innesca l'innamoramento. Inoltre, Amore è innato e naturale e, affinché possa nascere, è necessario che ogni uomo goda dei giusti prerequisiti legati alla propria natura riguardanti vista, età e lussuria.

Est nunc videre, quae sint aptae personae ad amoris arma ferenda. Et scire debes, quod ominis compos mentis, qui aptus est ad Veneris opera peragenda, potest amoris pertingi aculeis, nisi aetas impediatur vel caecitas vel nimia voluptatis abundantia¹⁰³.

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 9)

[Or è da vedere chi possa amare. E sappi che quelli ch'è suo senno e può compiere sua volontà, puote amare, se l'età o la ciechezza e essere troppo lussurioso non li è impedimento]

In sostanza, per Cappellano Amore è una passione naturale nel senso che, visti i presupposti che favoriscono la sua nascita, è ciò che permette la perpetuazione della specie. La “fisiologicità” di Amore è poi ribadita anche nella necessità che questo si formi fra uomo e donna, perché solo questo tipo di unione permette la rigenerazione.

¹⁰² A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 6-7.

¹⁰³ Ivi, pp. 12-13.

Hoc autem est praecipue in amore notandum, quod amor nisi intern diversorum sexuum personas esse non potest¹⁰⁴.

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 6)

[Questo specialmente si è da notare, che l'amore non può essere se non tra maschio e femina]

Amore, allora, in quanto naturale è necessario per la sopravvivenza dell'uomo. Per questo, sempre in apertura del libro primo, Cappellano mette in guardia il suo destinatario Gualtieri e i lettori. Se Amore è vitale per la perpetuazione della specie, è altrettanto essenziale imparare a governare i suoi freni al fine di evitare che questo si trasformi in pena ed angoscia, che impediscono l'amore. Infatti, quando l'innamorato vede l'amata, la passione ha inizio e l'innamorato inizia ad immaginare e pensare a lei, al suo aspetto, al suo temperamento. Un pensiero, insomma, incontrollabile, ossessivo e «senza misura», che si deposita nel cuore di colui che ama e che Cappellano definisce «immoderata cogitatio». Da qui l'innamorato non è più in grado di trattenere le redini di Amore, che a questo punto si è trasformato in un desiderio ingovernabile, maniacale e mortifero, perché annienta tutti gli altri, tra cui lo stesso istinto di sopravvivenza: questo è ciò che ostacola la nascita dell'amore «diritto» e naturale ed è quel tipo di amore ossessivo, cacciatore, distorto che Cappellano vuole insegnare a contrastare ed evitare. La stessa paratimologia proposta da Cappellano rientra nella capacità di Amore di intrappolare le prede nelle sue reti. Secondo l'*interpretatio nominis* nel libro primo:

Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi. Nam qui amat, captus est cupidinis vinculis aliumque desiderat suo capere hamo¹⁰⁵.

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 7)

[Amore è detto da “amo” verbo, il quale significa pigliare o essere preso, però che quelli ch'ama si è preso di catene d'amore e altrui vuole prendere con suo amo]

Insomma, la stessa parola *amore* celerebbe in sé un duplice principio aggressivo. Infatti, chi si innamora vorrebbe “prendere all'amo” la donna amata, ma parallelamente, quando permette ad Amore di albergare nel suo cuore, questi cade nelle sue reti. Solo chi presterà attenzione ai precetti contenuti nel *De amore* saprà governare la passione amorosa senza correre il rischio di restare intrappolato nell'amore angosciante, tormentoso ed innaturale della tradizione elegiaca.

¹⁰⁴ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 8-9.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 10-11.

Ad ogni modo, ciò che è fondamentale notare è che la demolizione, o perlomeno la gestione, di Amore deve necessariamente passare attraverso la definizione del suo nome e della sua natura, perché solo il nemico che si conosce può essere vinto. Per questo la gnoseologia di Amore, sconosciuta nell'elegia latina, diventa fondamentale all'interno della poesia medievale delle origini. Dal *De amore* in avanti chiunque volesse trattare l'argomento amoroso doveva necessariamente misurarsi con Andrea Cappellano e prendere le mosse dalla gnoseologia d'Amore, che è il primo grande contributo e la prima grande novità che l'autore dona al genere elegiaco di tradizione medievale.

3.2 I contenuti dell'opera

Dopo la dedica all'amico Gualtieri, dopo la definizione della natura del sentimento amoroso, la dichiarazione di intenti e la para-etimologia di amore, all'interno del libro primo Cappellano elenca gli effetti che Amore ha sul «diritto amante». Coerentemente al contesto cortese e cavalleresco in cui il *De amore* nasce, l'autore descrive l'esperienza dell'innamoramento come un itinerario di perfezionamento e innalzamento interiore, che però attecchisce solo in coloro che dimostrano di possedere un animo cortese. Amore, allora, è allo stesso tempo un principio nobile, perché nasce solo nei cuori gentili, e nobilitante, perché è fonte di miglioramento, moralità e nuove virtù.

O, quam mira res est amor, qui tantis facit hominem fulgere virtutibus tantisque docet
quemlibet bonis moribus abundare¹⁰⁶!
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 8)

[Molto è gran cosa l'amore, che fa l'uomo così vertudioso e ben costumato]

Successivamente, Cappellano spiega a Gualtieri quali siano i tre modi utili a conquistare l'amore. Egli parla di bellezza, di buoni costumi e dell'arte di parlare bene, mentre la ricchezza e la buona disposizione d'animo della donna nei confronti dell'amante - spesso indicati da altri trattatisti come metodi per acquisire il sentimento amoroso - non sono considerati necessari dall'autore del *De amore*.

La parte rimanente del libro primo offre l'elenco delle combinazioni possibili nelle quali Amore può nascere. In questi paragrafi Cappellano suggerisce agli amanti i diversi modi di porsi nei confronti della donna amata sulla base dell'appartenenza sociale delle parti.

¹⁰⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 12-13.

Allora, l'uomo del popolo che voglia conquistare la donna gentilissima non si rivolgerà a lei nello stesso modo in cui si rivolge ad una donna del popolo, così come l'uomo gentile seguirà dei consigli diversi rispetto all'uomo del popolo che voglia ottenere l'amore di una donna gentile.

Mentre il libro terzo può considerarsi una sorta di ritrattazione palinodica di quanto codificato all'interno dei primi due libri, il libro primo e il libro secondo fissano canoni e caratteristiche della *fin' amor* e sviluppano diversi *topoi* propri dell'amor cortese. È interessante, a questo punto del libro primo, ricordare l'espedito della lettera che due amanti, una dama gentile ed un conte, inviano a Maria di Champagne per trovare soluzione a due quesiti di argomento amoroso. Le domande riguardano proprio due *topoi* dell'amor cortese: le relazioni extraconiugali e le potenzialità della gelosia. Maria di Champagne viene scelta come arbitro della disputa fra gli innamorati perché i due non erano riusciti a raggiungere una conclusione, dal momento che nessuno dei due voleva cedere alle ragioni dell'altro. Coerentemente alla logica della *fin' amor*, che vedeva la possibilità dell'innamoramento solo nelle relazioni illecite, la contessa di Champagne risponde al primo quesito – il quale chiedeva se l'amore potesse nascere all'interno del matrimonio - dicendo che l'amore non può essere nel rapporto fra moglie e marito, ma solo nelle relazioni extraconiugali, anche se i due coniugi sono comunque costretti ad ubbidire l'una all'altro e non possono lasciarsi. Al secondo quesito, invece, che chiedeva se la gelosia esistesse anche fra gli amanti e se fosse cosa da lodare, Maria di Champagne risponde che «Qui non zelat, amare non potest»¹⁰⁷ (*De amore*, I, 17), dal momento che il «diritto amore» non può esserci senza una «diritta gelosia» che lo alimenti.

Il libro primo prosegue con un paragrafo dedicato all'amore fra l'uomo gentilissimo e la donna gentilissima, a cui seguono gli ultimi passi, incentrati sull'amore dei chierici, delle monache, quello dei lavoratori della terra e delle prostitute.

Descritte le modalità che permettono di conquistare Amore, Cappellano spiega come mantenerlo vivo ed accrescerlo, come si manifesta e parallelamente mette in guardia dai rischi di un amore che può menomare, mutare nel tempo e avere una fine.

Compaiono all'interno del libro secondo alcuni aspetti che già ricorrevano nella tradizione classica legata all'elegia. Per esempio, Cappellano ribadisce nuovamente

¹⁰⁷ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 138-139.

l'importanza della vista, che innesca il processo di innamoramento e lo mantiene vivo, o del potere che la gelosia e il *timor* hanno nell'accrescere l'amore.

Fit quoque longus amor quem diffidentia nutrit:
hunc tu si quaeres ponere, pone metum.
Qui timet ut sua sit, ne quis sibi detrahat illam,
ille Machaonia vix ope sanus erit: [...] ¹⁰⁸
(Ovidio, *Remedia amoris*, 543-546)

[Resiste a lungo anche l'amore alimentato dal sospetto:
se cercherai di liberartene, liberati dalla paura.
Chi teme che l'amata non sia sua, che qualcuno gliela porti via,
a stento sarà guarito dalla medicina: [...]]

Amor praeterea tunc quoque sumit augmentum, quum alterum amantium zelotypia vera detentat, quae quidem nutrix vocatur amoris. Immo et si amans non zelotypia vera se turpi suspitione laboret, amor semper tamen inde cognoscit augmentum et sua fit virtute potentior. Quae autem vera sit zelotypia, et quae suspicio turpis, in tractatu nobilioris et nobilis evidenter cognoscere poteris ¹⁰⁹.
(Andrea Cappellano, *De amore*, II, 26)

[E anche cresce l'amore, quando l'uno degli amanti è vero geloso, la qual gelosia è balia dell'amore. Anche più, se l'amante non è vero geloso, anzi abbia pur qualche sospicione, nel trattato del più gentile e della più gentile lo potrai trovare apertamente]

Anche la manifestazione di Amore nei comportamenti e nel volto degli amanti rientra nella tradizione antica, di matrice classica. Nel capitolo dedicato alla descrizione dei modi in cui Amore menoma, Cappellano mette in guardia i lettori dal rischio della solitudine. Infatti:

“Quum fueris felix, multos numerabis amicos, Tempora quum fuerin nubila, solus eris”.
Unde propter haec omnia, incipit facies et forma mutari, et eum somni requies derelinquit,
et sic vix esse poterit, quod ipse penitus non vilescat amanti ¹¹⁰.
(Andrea Cappellano, *De amore*, II, 26)

[“Perciò che quando altri è in prosperità si ha molti amici, e quando è tempo nuvolo si rimane solo”. Onde, per tutte queste cose, si comincia a cambiare nell'abito e nella persona tutta, e se lo riposo del sonno l'abbandona e così a pena può intervenire che 'l suo amante non l'abbia a vile]

A causa della solitudine che Amore può portare con sé l'innamorato cambia il volto, diventa pallido ed emaciato per colpa della mancanza di sonno e del tormento amoroso. Questi *topoi* compaiono già nei *Remedia amoris*, ma rovesciati. Infatti, come Cappellano

¹⁰⁸ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 108-109.

¹⁰⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 222-223.

¹¹⁰ Ivi, pp. 224-225.

mette in guardia «Guatier» e i lettori dal rischio di essere abbandonati dagli amici per colpa di Amore, Ovidio nei *Remedia amoris* consigliava di evitare i luoghi solitari, di frequentare la folla e di circondarsi di amici, proprio perché l'isolamento accresce la passione amorosa.

Quisquis amas, loca sola nocent: loca sola caueto;
Quo fugis? in populo tutior esse potes.
Non tibi secretis (augent secreta furores)
Est opus; auxilio turba futura tibi est.
Tristis eris, si solus eris, dominaeque relictæ
Ante oculos facies stabit, ut ipsa, tuos¹¹¹.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 579-584)

[Chiunque sia tu che ami, ti nuocciono i luoghi solitari: devi guardartene;
dove fuggi? Puoi essere più al sicuro tra la folla.
Non ha bisogno di isolarti (l'isolamento accresce la passione);
la folla ti sarà d'aiuto.
Sarai triste, se starai da solo, e l'immagine della donna
Che hai lasciato ti si fisserà davanti agli occhi, come se lei stessa fosse presente]

E sempre nei *Remedia amoris* l'ozio, il gioco, i piaceri del vino e, soprattutto, la mancanza di sonno sono segnalati fra le cause dell'indebolimento del cuore, che così diventa terreno fertile affinché Amore si insedi.

Fac monitis fugias otia prima meis.
Haec ut ames faciunt; haec, ut fecere, tuentur;
Haec sunt iucundi causa cibusque mali.
[...]
Languor et immodici sub nullo uindice somni
Aleaque et multo tempora quassa mero
Eripiunt omnes animo sine uulnere neruos;
Affluit incautis insidiosus Amor¹¹².
(Ovidio, *Remedia amoris*, 135-148)

[Bada di fuggire l'ozio per prima cosa è il mio consiglio.
L'ozio procura l'amore; come l'ha procurato lo conserva;
l'ozio è causa e alimento di questo dolce male.
[...]
Il languore e gli eccessivi sonni indisturbati e
Il gioco e il vino abbondante che fa pulsare le tempie
Senza pur ferire, strappano dall'animo tutte le energie;
nei cuori incauti s'insinua insidioso Amore]

¹¹¹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 110-111.

¹¹² Ivi, pp. 82-83.

Accanto ai *topoi* dell'elegia latina convivono elementi propri del contesto cortese e cavalleresco in cui Cappellano opera. Affinché Amore non venga a fine, esso deve essere celato insieme al nome degli amanti, per impedire che i malparlieri diffondano i pettegolezzi derivanti dal fatto che l'amor cortese nasce da una relazione illecita, fra un cavaliere e una dama già sposata.

Dicimus enim, quod coamantium personis exceptis tribus aliis potest amor licite propalari personis.

Nam permittitur amatori sui amoris secreta invenire idoneum, cum quo secreta valeat de suo solitari amore, et qui ei, si contigerit, in amoris compatiatur adversis. Sed et amatrici similem conceditur secretariam postulare. Praeter istos internuntium difelem de communi possunt habere consensu, per quem amor occulte et recte semper valeat gubernari. Praedicti ergo secretarii de communi amantium voluntate dominad tenentur adire, ubi tale emerit negotium, quisque recitare, quod contingit, amantium, qui litigant, personis penitus non expressis¹¹³.

(Andrea Cappellano, *De amore*, II, 30)

[A ciò si tti rispondiamo, e diciamo che ll'amore non si dè manifestare a più ch'altre tre persone, cioè ch'è licito a l'amante d'avere un suo compagno a cui dica le sue credenze; come si porta colla sua amanza, e che s'avenisse che fosse alcun disturbo nel suo amore, a cui se ne dolesse, e simigliantemente a la femina. E senza questi dui, al messo che porti le parole da l'uno a l'altro, per comunal volontà. Dunque, i detti segretarii, per comunale volontà degli amanti, debbono ire alle donne nel caso ch'è detto di sopra e dire il fatto come gli sta e la lite, non scoprendo il nome degli amanti]

Poi, il cavaliere dovrà mostrarsi “savio, misurato e ben costumato”¹¹⁴ (*De amore*, II, 25), omaggiare ed esibire devozione totale verso la donna che ama. E visto che l'innamoramento nella logica cortese è un processo formativo e nobilitante, l'amante in generale dovrà compiere «buone opere», per mostrarsi uomo di virtù ed impedire la diffusione di malelingue.

Debet etiam amator sua cunctis dominabus libenter semper ministeria exhibere et obsequia quoque praestare. Multum etiam studere debet, talem se cunctis exhibere, ut neminem pigeat ipsius benefacta recolare, nullusque valeat iuste suis actibus invidere¹¹⁵.
(Andrea Cappellano, *De amore*, II, 25)

[Dè anche l'amante essere servente alle donne in tutto quello che lli comandano e far loro onore. Molto dè essere anche verso altrui di tale aparenzia, ch'altri non si tema di lodarlo volentieri e di racordare le sue buone opere, e che niuno a ragione ne possa dire male]

¹¹³ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 244-245.

¹¹⁴ Ivi, p. 219.

¹¹⁵ Ivi, pp. 220-221.

La nobiltà dello spirito, che nella logica cortese è requisito essenziale per l'autentico legame d'amore, convive con la componente sensuale della relazione. Pertanto, se si vuole mantenere Amore, sarà opportuno usare parole di lode, perché "le matte e le villane parole"¹¹⁶ (*De amore*, II, 27) menomano l'amore, così come il bestemmiare Dio, i suoi santi e farsi beffa delle persone di fede. Seguono, poi, dei precetti legati a casi specifici in cui Amore viene meno, come nel caso in cui avvenga un tradimento.

La validità e l'universalità dei precetti del libro secondo sono ribadite nelle ventuno questioni d'amore contenute alla fine del libro e rivolte alla contessa di Champagne. Le questioni rappresentano una casistica di aneddoti amorosi di gusto cortese, che vede protagonisti cavalieri e dame. Per esempio, la tredicesima questione narra di un cavaliere senza virtù e senza bontà e, in quanto tale, non meritevole di essere amato. Tuttavia, egli riesce ad ottenere l'amore di una dama che, "col suo amonire e colla sua dottrina"¹¹⁷ (*De amore*, II, 31) lo rende savio e degno di ogni valore, al punto tale che questi diventa l'oggetto d'amore di un'altra donna. Tale episodio dimostra che l'esperienza amorosa è perfezionamento dell'animo e che Amore può nascere solo quando il cuore sarà umile e cortese. Oppure, la diciottesima questione racconta della necessità di non rendere manifesto l'amore e di pronunciare solo parole di lode nei confronti della donna. Questo episodio racconta di un cavaliere villano che:

[...] intima turpiter et secreta vulgavit amoris. Cuius excessum in castris omnes militantes amoris postulant severissime vindicari, ne tantae pravaricationis exemplum impunitatis inde sumpta occasione valeat in alios derivari¹¹⁸.
(Andrea Cappellano, *De amore*, II, 31)

[[...] molto villanamente le secrete cose dell'amore si manifestò, il fallo del quale tutti gli amanti non finano di domandare che nne sia vendetta fatta, acciò che 'l rio asempro e malvagio, per innançi non abia luogo negli altri, se non n'è fatta vendetta]

Per questo la corte decide, per legge, che il villano non venga più amato da nessuna donna e che se una donna si azzarderà mai ad amarlo, sarà sottoposta ad una pena simile.

Il libro secondo si chiude con un *vademecum* delle regole d'amore sviluppate all'interno dell'opera, che Cappellano finge essere state scritte dallo stesso re d'Amore e da lui indirizzate a tutti gli amanti. Le regole d'amore sono inserite in un racconto di gusto

¹¹⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 227.

¹¹⁷ Ivi, p. 259.

¹¹⁸ Ivi, pp. 264-265.

cavalleresco con protagonista un cavaliere bretone che, cavalcando da solo nel bosco, si sta dirigendo alla corte di re Artù, quando ad un certo punto incontra in una selva una dama di grande bellezza, la quale è a conoscenza del fatto che il cavaliere vuole ottenere l'amore di una donna di Bretagna, che però lo ricambierà solo quando egli riuscirà a catturare lo sparviere del re. La donna gli predice che riuscirà a catturare l'animale solo quando otterrà il guanto dello sparviere. Il cavaliere, ricevuto in dono il cavallo della dama, parte e giunge ad un ponte in cui fa la guardia un cavaliere armato. I due si scontrano e il bretone ha la meglio, ma decide di concedere la grazia all'avversario. Di lì a poco, però, un gigante inizia a scuotere il ponte per far cadere in acqua il bretone, che però viene salvato dal cavallo. Egli riesce ad oltrepassare il fiume e gettare in acqua il gigante, che muore annegato. Successivamente, il cavaliere giunge ad un palazzo, ma si imbatte in un secondo gigante che, armato con una mazza in metallo, lo sorveglia. I due combattono, il cavaliere bretone sconfigge il gigante, che lo scorta nella stanza in cui è conservato il guanto, che viene rubato. Il bretone raggiunge il palazzo di re Artù, difeso da dodici cavalieri fortissimi che non lasciano entrare nessuno, a meno che non venga mostrato loro il guanto dello sparviere o vengano battuti in combattimento. Il bretone mostra loro il guanto e giunge al cospetto di re Artù, comunicandogli di essersi recato lì per ottenere lo sparviere. Nel palazzo scoppia un combattimento, ma ancora una volta il bretone dimostra la sua superiorità e riesce a raggiungere la pertica d'oro su cui siede il rapace il quale reca, legato ad una zampa, un foglietto su cui sono scritte le regole d'amore. Il bretone prende il biglietto e fa ritorno nella selva, nel punto in cui aveva incontrato la dama che lo aveva aiutato. Cappellano, a questo punto, elenca le trenta regole d'amore conservate nel biglietto, che riassumono brevemente i precetti del libro secondo del *De amore*. Il cavaliere bretone, allora, porta con sé le regole del re d'Amore all'amata che, riconosciuti in lui una nuova fede, senno e valore, contraccambia il suo amore. Successivamente, le regole d'amore vengono palesate a tutti gli amanti, che promettono di osservarle e di renderle note agli altri innamorati del mondo.

Nel libro terzo Cappellano si rivolge Gualtieri, augurandosi di essere riuscito ad illustrargli al meglio la dottrina dell'amore. Tuttavia, l'autore precisa immediatamente che i precetti contenuti nel trattato non vogliono insegnare all'amico l'arte dell'amore, ma vogliono dissuadere i lettori dallo spendere la loro fatica nell'amare. Quindi, i libri del *De amore* devono essere letti non per conquistare il sentimento amoroso, ma perché solo conoscendo le forme in cui esso si manifesta sarà possibile fuggirlo e non cadere

nella sua trappola. E soprattutto i savi come Gualtieri sono tenuti ad evitare la vita d'amore perché, essendo spesso impegnati nelle attività mentali che costituiscono tanta parte della passione amorosa, più di chiunque altro essi ammattiscono e hanno il desiderio di soddisfare i piaceri della carne.

Sapiens ergo quilibet amoris cunctos pluribus ex causis actus tenetur abiicere et eius semper obviare mandatis [...]¹¹⁹.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Ciascheduno savio, dunque, si è tenuto di cansare ogne vita d'amore, né giamai dè ubidire alcuno suo comandamento [...]]

E ancora

Immo magis sapientes insanire dicuntur amore et ardentius carnis voluptates implere, quam qui minori scientia gubernantur. Sed et magis sapientes viri, postquam in amore delinquant, luxuriae contemnere solent excessus, qua qui modica sunt scientia fulti¹²⁰.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Anche veggiamo che savi v'ammattiscono più dell'amore e sodisfanno più fortemente alla carne, che coloro ch'anno poco senno. Ed anche maggiormente il savio uomo, dachè pecca nell'amore, non sa diregere lo freno della luxuria, come colui ch'è di poco senno]

Insomma, il libro terzo si configura come un rovesciamento palinodico di ciò che era stato codificato all'interno dei primi due libri, proprio perché lo scopo ultimo di Cappellano non è insegnare a conquistare l'amore, ma a fuggirlo.

Dopo aver messo in guardia l'amico, Cappellano passa in rassegna tutte le ragioni nemiche dell'amore felice. La prima è legata all'adulterio: coloro che sono lussuriosi al di fuori del matrimonio, infatti, peccano davanti al Signore e non è possibile trovare alcun bene nell'amore se si opera contro il Suo volere. Già dalla prima ragione, insomma, emerge volontà di Cappellano di ritrattare quanto detto precedentemente, quando aveva affermato che solo nelle relazioni extraconiugali può nascere Amore.

Anche la seconda ragione è legata agli insegnamenti delle Scritture. L'amore, infatti, non deve ledere il prossimo perché, così come comanda Dio, "catuno dè amare secondo se medesimo" (*De amore*, III, 33). La terza ragione è nemica dell'amore perché il desiderio, in alcuni casi, può diventare mortifero in senso lato, perché spinge all'odio e all'omicidio.

¹¹⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 290-291.

¹²⁰ Ivi, pp. 310-311.

Nam exinde unus ab altero divertitur amicus, et inimicitiae inter homines capitales insurgunt, nec non et homicidia malave muta sequuntur¹²¹.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Perciò che per l'amare si parte l'uno amico da l'altro, e sì se ne seguita odio mortale tra gli uomini, anche se ne seguita omicidia e molti altri mali]

Per far fronte a questa potenzialità, Cappellano consiglia di ricercare il sostegno dei «diritti amici», fedeli e vicini nelle avversità, così come consigliava Ovidio.

La quarta ragione è nemica dell'amore perché la fornicazione è il peccato che più di tutti abbassa l'anima umana, per questo motivo deve essere evitata.

L'amore è da fuggire anche per una quinta ragione. Chi è innamorato è schiavo del suo timore, del sospetto, della gelosia, perché "l'amore è cosa di molta paura" (*De amore*, III, 33). Quindi, chi ama è sempre tormentato dal pensiero ossessivo dell'amata, un desiderio morboso che non può essere appagato e che, quindi, gli impedisce di esercitare correttamente la facoltà di giudizio e di perseguire l'amore vero e felice. Intrappolato nelle reti dell'amore distorto e malato di tradizione elegiaca, l'innamorato non pensa ad altro se non a piacere e servire il suo amore, trascurando così i legami con gli amici, dimostrando una tendenza all'isolamento e alla solitudine e tutto il servizio e l'amicizia che egli potrebbe rivolgere ad altri sono indirizzati all'amore della dama, motivo per cui verrà abbandonato da tutti e rifiuterà la vicinanza di ogni altro uomo. Più avanti, anche l'undicesima ragione ribadisce la pericolosità di Amore, che porta l'innamorato ad essere "pigro e nighiottoso" (*De amore*, III, 33), disinteressato agli amici e alle cose del mondo, perché l'unico suo interesse è amore, che governa la sua mente.

L'amore è nemico perché, oltre ad essere un desiderio potenzialmente mortifero, è un principio aggressivo, che sottomette l'innamorato rendendolo schiavo. L'amore, infatti, costringe l'uomo a dare oltre le proprie possibilità economiche, condannandolo ad un duplice stato di prigionia: la prima, di tipo economico, rende l'innamorato schiavo della sua condizione di povertà; la seconda, in senso lato, è la sottomissione che Amore esercita sull'innamorato, che non può rifiutarsi di cadere nella trappola della povertà, all'interno della quale è spinto, appunto, da Amore. All'interno di questa sesta ragione rientrano altre pericolose conseguenze, legate alla giustizia. A causa della povertà provocata dall'amore, l'innamorato è infatti spinto a commettere illeciti, come i furti in casa e per strada e "altre assai rie cose" (*De amore*, III, 33). Lo stesso vale per la nona ragione, per la quale Amore

¹²¹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 290-291.

è pericoloso perché ad esso possono seguire omicidi e spargiuri e, nel peggiore dei casi, così come sottolinea più avanti la dodicesima ragione:

Amor praeterea inextricabiles consuevit hominibus et mortales guerras parare ac perpetuae pacis foedera remove¹²².

(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[L'amore fa cominciare mortali guerre e che non hanno mai fine, e rompere pace perpetuale]

L'aggressività e il tormento del sentimento amoroso emergono anche nella settima ragione: Amore è da evitare perché è causa di pena e dolore non solo in vita, ma anche oltre la morte.

O, quam mirabile devet cuctis illud sapere bonum, quod viventibus poenam sine intermissione promittit et morientibus cruciatus minatur aeternos [...]¹²³

(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[E che meraviglioso e dolce bene dà sapere a tutti quello lo quale in questa vita promette pene senza riposo agli uomini e dopo la morte pene perpetuale [...]]

Con l'ottava ragione Cappellano ribadisce la peccaminosità della lussuria e del diletto della carne che, pertanto, andranno fuggiti. E dal momento che ciò che gli uomini desiderano di più è avere una buona fama e che questa si diffonda in tutto il mondo, sommato poi al fatto che le virtù non possono convivere con i vizi, sarà necessario praticare astinenza, onestà, purità del corpo e condannare la corruzione della carne.

Amore, poi, va rinnegato perché porta con sé molti mali e lo stesso diletto della carne non viene dal bene, ma è peccato mortale che porta inquietudine anche all'interno del matrimonio. Insomma, l'amore non solo fa perdere il Regno dei Cieli, vista la sua natura peccaminosa, ma parallelamente fa perdere agli uomini l'onore di questo mondo.

Prosegue Cappellano con la quattordicesima ragione, che contrasta il *diritto amore* perché la forza dei corpi degli uomini viene menomata a causa dell'amore per tre ragioni. Prima di tutto, la lussuria indebolisce il corpo degli uomini. In secondo luogo, il sentimento amoroso spinge l'innamorato a nutrirsi di meno e a bere di meno, fiaccando il suo fisico. La terza ragione è legata ai disturbi del sonno, provocati dall'*immoderata cogitatio*, che corrispondono alla "lasseçça delle vertudi degli animali con menomança delle cose

¹²² A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 304-305.

¹²³ Ivi, pp. 296-297.

naturali” (*De amore*, III, 33). A questo punto, l’innamorato incorre nel rischio più pericoloso. Completamente fiaccato dalla potenza della lussuria e dal tormento di Amore, l’innamorato mostra malattie fisiche, come febbre, «mala digestione» e altre infermità, accanto a malattie mentali che derivano dallo squilibrio degli umori, dalla mancanza di sonno e dal pensiero ossessivo e incontrollabile, i quali provocano perdite di memoria e difficoltà di discernimento

[...] unde homo efficitur amens et furiosus¹²⁴.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[[...] onde l’uomo diviene matto e furioso]

In questo modo, Amore torna ad essere quel morbo mentale e fisico che era già era per l’elegia latina di matrice ovidiana.

La perdita di senno e l’infermità mentale sono di nuovo ribadite anche nella quindicesima ragione, con una precisazione. Infatti, Cappellano sostiene che più di tutti siano gli uomini savi ad ammattire, incapaci di frenare le redini della lussuria. A sostegno della sua tesi, offre alcuni *exempla*, tra cui l’episodio di Salomone - ripreso anche da Guittone nel *Trattato d’amore* - il quale, schiavo di Amore, ha peccato di idolatria adorando le divinità delle concubine pagane.

Le pagine conclusive del libro terzo sono quasi interamente occupate dalle ragioni sedicesima e diciassettesima le quali, forse contraddittoriamente rispetto alla logica cortese del culto della donna, si contraddistinguono per una forte componente misogina. Le donne sono nemiche dell’amore perché per loro natura sono avarie e ciò le porta a concedersi facilmente a chiunque offra loro qualcosa in cambio, perché il loro scopo è arricchirsi e non dare sollazzi all’uomo.

Tantus enim in mulieribus ardor avarituae manet, quod larga munera rerum omnia penitus in eis castitatis claustra dirumpunt¹²⁵.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Tant’è dunque il fuoco dell’avaritia ch’è in loro, che rompe tutte le porte della lor castitate, e vegiando ch’abiano gran doni]

¹²⁴ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 310-311.

¹²⁵ Ivi, pp. 312-313.

Le donne sono talmente tanto avido che anche le più gentili e degne, quando qualcuno offre loro argento, perdono l'onore e la dignità in nome di questo bramoso desiderio di ricchezza. Insomma, nemmeno delle più gentili ci si può fidare, tanto sono volubili. Ancora, sono astiose, maldicenti e bugiarde, vanagloriose, ricettacolo di tutti i vizi. Ognuna, infatti, è invidiosa della bellezza altrui, e se si sente una donna lodarne un'altra per un determinato motivo, di lì a poco biasimerà questa stessa donna per altre ragioni ed è per questo che le donne, oltre ad essere odiose, sono anche maldicenti. Sono poi golose oltre misura, mangiano e bevono senza vergogna, così come fece Eva, la prima donna, che

[...] nil tamen magis vetitum timuit assumere cibum, et pro ventris ingluve de Paradisi meruit habitatione repelli¹²⁶.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[[...] neente meno temette di mangiare lo cibo vietato, per la ghiottornia del ventre sì fu degna d'essere cacciata del paradiso]

La donna, poi, si macchia anche del peccato di lussuria e nessuna rifiuta di giacere anche con l'uomo più misero e vile, se sa che può ottenere qualcosa in cambio. Poi, sono superbe, pronte a compiere ogni male, incapaci di amare di buon cuore gli uomini, disubbidienti ed estremamente volubili, incerte, infedeli, inaffidabili e incapaci di mantenere le promesse fatte.

Est etenim mulier tanquam cera liquescens, quae semper est formam novam parata suscipere et ad sigilli cuiuslibet impositionem mutari¹²⁷.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Perciò che lla femmina è sì come cera menata, la quale sempr'è aparechiata di ricevere nuova forma, e che ssi muta per segno ch'altri vi ponga suso]

Inoltre, sono sia credulone, perché affidano la loro vita ad indovini e negromanti, ma allo stesso modo sono pericolose, perché non esiste regina o imperatrice che nella vita non abbia praticato qualche magia.

Insomma, così come appurò il «savissimo Salomone», «femmina niuna buona»¹²⁸, quindi come può Gualtieri o ogni altro lettore savio voler amare qualcosa di tanto pericoloso e rio?

¹²⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 316-317.

¹²⁷ Ivi, pp. 318-319.

¹²⁸ Ivi, p. 329.

Non expedit ergo, venerande amice, tuos in amore consuembre dies, quem tot superius imobatum rationibus constat¹²⁹.

(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Non dunque, amico mio caro, ti conviene spendere li tuoi di nell'amore, al quale avemo riprovato di sopra per così aperte ragioni]

Nelle ultime righe che compongono il libro terzo Cappellano si rivolge all'amico Gualtieri esortandolo a fare tesoro della dottrina e dei comandamenti illustrati nel *De amore*, a lasciare le vanità di questo mondo, impegnandosi a compiere opere buone e di carità, raccomandandosi di non scivolare nel peccato.

3.3 Il genere elegiaco all'interno del *De amore*

Come si è già anticipato, molti sono gli aspetti contenuti nel *De amore* che rimandano all'immaginario elegiaco, e lo stesso accade per il *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo. I tre libri di Cappellano riprendono la topica dell'ambito bellico, che ruota attorno alla metafora di ἔρος-πόλεμος: l'amore è una guerra perché l'esito di una relazione infelice è la distruzione interiore ed esteriore dell'innamorato. La guerra contro Amore rimanda, poi, al metaforismo della *militia* e del *servitium amoris*, frequentatissimi dall'elegia latina e riassorbiti nella logica cortese, e alle immagini di Cupido feritore che colpisce gli innamorati con i suoi strali. Ancora, l'aggressività e la violenza di Amore si mostrano sia nell'elegia latina che in quella medievale nella cattura della mente e del cuore dell'innamorato, che è reso schiavo della sua passione e del suo dolore. A questa condizione di prigionia ed alienazione corrisponde, poi, una forte tendenza all'esclusione, all'isolamento - in parte provocato e in parte ricercato - perché la solitudine è il rifugio ideale degli amanti infelici. Lo stesso Ovidio già aveva sottolineato i rischi dell'auto-esclusione, perché questa concilia il ricordo dell'amata. Per questo nei *Remedia* consigliava di fuggire i luoghi solitari e di circondarsi di amici. L'importanza della vicinanza degli altri e i rischi dell'isolamento e dell'ossessività malata del pensiero d'amore verranno riconosciuti dallo stesso Andrea Cappellano.

Quem enim amoris iacula tangunt, nil aliud cogitat nec sibi utile credit nisi coamanti placere et aius semper ministeriis inservire, et in amore neglectum vel amissum sibi male compensat amicum¹³⁰.

¹²⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 328-329.

¹³⁰ Ivi, pp. 295-295.

(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Perciò che quelli ch'è fedito d'amore non pensa altro e non crede che sia altra sua attulità, se non di piacere e di servire al suo amore, e quando è innamorato, mal serve o rende guiderdone del servigio dell'amico]

E l'ossessione, l'*immoderata cogitatio* di un desiderio che per la sua natura è in costante crescita e che non verrà mai soddisfatto, apre la strada all'idea che ἔρος sia νόσος, che con la sua brutalità colpisce la mente e lascia i *signa* anche sul corpo. L'idea che l'amore fosse assimilabile ad una patologia era già assai radicata nel mondo latino, al punto tale che lo scopo dichiarato di Ovidio nei *Remedia amoris* è proprio quello di fornire un trattato di precetti medici che insegnino al malato a guarire dal mal d'amore.

Discite sanari per quem didiscitis amare¹³¹.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 43)

[Imparate da me a guarire come da me imparaste ad amare]

L'incrocio tra il lessico patetico e quello medico inaugurato dai *Remedia* avrà una straordinaria fortuna nel genere elegiaco successivo e nello stesso Cappellano. Così come i «decepti iuvenes» di Ovidio, anche l'innamorato di cui parla Cappellano è un malato d'amore. Nel *De amore* diverse sono le spie lessicali che rimandano all'ambito tecnico-scientifico. Per esempio, Amore «debilitat» l'innamorato che “si nutrica di minor cibo e di minor bere, e perciò a ragione dè essere di minore potentia” (*De amore*, III, 33). Molti sono i riferimenti alla sfera corporale, perché Amore è «aegritudo» che colpisce il fisico umano, che manifesta difficoltà digestive, turbamento degli umori, febbre e altri malanni. Tuttavia, se nel mondo latino Amore era in pari misura un morbo fisico e mentale, l'elegia medievale sembra dare preminenza alla componente psichica della patologia amorosa. Infatti, è l'*immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano a provocare in primo luogo il peggioramento della passione e, in secondo luogo, a determinare le successive degenerazioni del corpo. Ma c'è di più. L'*immoderata cogitatio* ostacola la capacità di discernimento e l'esercizio di tutte le altre virtù, proprio in nome della devianza del pensiero, che è sempre profondamente impegnato in quell'unica immagine che lo soggioga. Il ritirarsi a pensare all'amata, il desiderio di solitudine, l'essere preda della battaglia dei pensieri e della lotta contro Amore fanno tutti parte di quei sintomi che prima colpiscono l'anima e che solo successivamente debilitano il fisico. L'innamoramento, in

¹³¹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 74-75.

questo modo, assume la veste della patologia malinconica. La malinconia, allora, è il risultato finale di un amore eccessivo ed inappagato e può considerarsi il tratto distintivo ed innovativo della malattia d'amore nell'elegia medievale. A questo punto, le caratteristiche proprie dell'umore malinconico si aggregano attorno alle topiche mediche che indicano i sintomi del malato d'amore nella letteratura scientifica e nella letteratura d'arte come, appunto, lo stesso *De amore*. I sintomi fisici indicati da Cappellano hanno una lunga tradizione e ritorneranno successivamente in tutti gli altri autori che parleranno di amore in termini elegiaci. Il mal d'amore colpisce l'innamorato che diventa insonne ed inappetente, emaciato, con il volto pallido, sconvolto dal dolore amoroso e scosso da tremiti. Debilitato nello spirito e nel corpo, l'amante non è più in grado di celare i *signa amoris*.

Il pensiero ossessivo e malato dell'amata porta con sé un formulario legato alla gelosia, alla paura della lontananza, della perdita, del tradimento, che richiamano il *timor* ovidiano tanto sfruttato nelle *Heroides*.

Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures
Venit et accenso lampades igne micant
Tibiaque effundit socialia carmina vobis,
at mihi funerea flebioliora tuba,
pertimui nec adhuc tantum scelus esse putabam,
sed tamen in toto pectore frigus erat¹³².
(Ovidio, *Heroides*, XII, 139-144)

[Come all'improvviso giunse alle mie orecchie il canto di Imene
E le lampade brillano di fuochi accesi
E il flauto diffonde canti nuziali per voi,
per me invece più tristi della tromba funebre,
ho avuto una grande paura, ma ancora non credevo
che fosse un'infamia così grande, e tuttavia aveva il gelo in tutto il petto]

Anche nella didascalica dei *Remedia amoris* si fa riferimento al *timor*, da cui è consigliabile liberarsi se si vuole guarire dal morbo amoroso.

Fit quoque longus amor quem diffidentia nutrit:
hunc tu si quaeres ponere, pone metum.
Qui timet ut sua sit, ne quis sibi detrahat illam,
ille Machaonia vix ope sanus erit: [...] ¹³³
(Ovidio, *Remedia amoris*, 543-546)

[Resiste a lungo anche l'amore alimentato dal sospetto:

¹³² OVIDIO, *Eroidi*, pp. 358-359.

¹³³ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 108-109.

se cercherai di liberartene, liberati dalla paura.
Chi teme che l'amata non sia sua, che qualcuno gliela porti via,
a stento sarà guarito dalla medicina: [...]]

Rifiutarsi di curare la patologia amorosa può condurre a morte. Il binomio di ἔπος e θάνατος è piuttosto frequentato nell'elegia classica, ma non è così fortemente sviluppato nel *De amore*, come invece accadrà nel *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo. Ad ogni modo, Cappellano suggerisce comunque ai lettori che Amore è un principio aggressivo e cacciatore, pericoloso e mortifero.

In sostanza, sia che lo si consideri un desiderio ossessivo e inappagato, sia che venga concepito come un principio aggressivo, una forma di schiavitù, una malattia che causa infermità ed esclusione, ciò che sopravvive nel passaggio dell'elegia dal mondo latino a quello medievale è che Amore per sua natura è infelicità, sofferenza e tormento. Quindi, al di là delle modificazioni superficiali, l'essenza dell'elegia sopravvive nei secoli, continuando ad essere il genere letterario che meglio di tutti «conveniat miseris».

3.4 Le ambivalenze nel *De amore*

Tutelata nella sua identità come quel genere che meglio di tutti esprime la tristezza e l'infelicità dell'amante, l'elegia vede sopravvivere anche un altro aspetto ad essa connaturato, un nodo che Ovidio sembrava aver sciolto nei *Remedia amoris*, ma che ritorna con Cappellano, seppur in forma diversa.

Com'è noto, nella letteratura latina il genere elegiaco si ergeva su una serie di contraddizioni. Innanzitutto, i poeti elegiaci preferivano una vita di *otium* e *nequitia*, ripudiando così il loro ruolo di *civis*. Contrapponendosi ai principi del *mos maiorum* con l'intento di fondarne di propri, gli elegiaci cadevano nel paradosso dell'incapacità della creazione di questi nuovi valori, costringendosi così a recuperare alcuni degli ideali della morale costituita o a farsi promotori di quei non valori derivanti dall'adesione all'universo dell'esclusione e della solitudine.

La seconda contraddizione di cui i poeti elegiaci erano vittima è l'impossibilità o, meglio, il rifiuto di accettare la guarigione dalla malattia d'amore, perché così avrebbero perso la possibilità stessa di comporre poesia.

Chiude la catena di paradossi l'aspirazione all'*autárkeia*, ossia all'autosufficienza. Gli elegiaci vedevano nell'amore un'esperienza totalizzante ed assoluta, l'unica sufficiente per poter raggiungere una vita realizzata e felice. Nonostante l'amante elegiaco miri

all'*autárkeia* e si proclami libero ed indipendente all'interno dell'universo amoroso, di fatto, però, egli non è né completo né autosufficiente, perché è schiavo di un amore imprigionante e della poesia che da esso nasce.

Ovidio, con la sua didascalica d'amore e soprattutto con i *Remedia amoris*, era riuscito nell'impresa: sciogliendo i nodi paradossali su cui l'elegia latina si basava, era approdato ad un genere che vedeva completamente stravolta la sua identità, tanto da chiedersi se si potesse ancora parlare di elegia.

Ora, se si può ammettere che nello scheletro dell'opera di Cappellano prende vita un amore di tipo elegiaco, allo stesso modo si noterà come questa apra a nuove contraddizioni, certamente diverse rispetto a quelle della tradizione elegiaca latina, ma comunque riconoscibili.

Il primo evidente paradosso è presentato dallo stesso Cappellano. Il *De amore* è una *summa* di materia amorosa dedicata a Gualtieri, un collega più giovane di Cappellano, per soddisfare la sua curiosità sull'argomento. L'autore, allora, raccoglie tutto ciò che sa su Amore all'interno di tre libri, ma lo fa:

Quamvis igitur non multum videatur expediens huiusmodi rebus insistere ne deceat, quemquam prudentem huiusmodi vacare venatibus [...] ¹³⁴
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Benchè non sembri molto opportuno di sovrastare a queste cose, né ad alcuno savio se convegna d'usare di queste cacciagione [...]]

Insomma, Cappellano decide di dedicare ben tre libri alla materia amorosa, nonostante abbia la consapevolezza della sconvenienza che deriva dalla trattazione di tali argomenti. Ancora più evidente è il paradosso rappresentato dall'intero libro terzo, in cui Cappellano demolisce tutto quanto aveva costruito nei primi due libri e, in più, mette in guardia Gualtieri dalle pericolosità di Amore, raccomandandosi di non cedergli, e lo fa forse per cercare di tutelarsi dal rischio di essere accusato di eresia per ciò che aveva sostenuto nei primi due libri.

Altre sono le contraddizioni che si aprono all'interno del *De amore*. Ad esempio, nella lettera che Maria di Champagne invia come risposta ai due amanti che le avevano posto dei quesiti, viene stabilito che Amore nasce solo nelle relazioni extra-coniugali e non nel

¹³⁴ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 4-5.

matrimonio, che comunque non viene condannato del tutto. Tuttavia, nel libro terzo il peccato di adulterio viene fortemente disprezzato, perché il comandamento di Dio insegna che “Niuno parta coloro che Dio ragunò insieme” (*De amore*, III, 33).

In hoc enim saeculo nihil debet aliquis homo tanta affectione dilifere quanta uxorem, quae legitimo est sibi iure coniuncta. Nam cum viro carnem unam Deus indicavit uxorem et aliis cunctis relictis uxori iussit adhaerere maritum. Ait enim: “Propter hoc relinquet homo patrem et matrem et adhaerebit uxori suae, et erunt duo in carne una [persona]”¹³⁵.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Perciò che Dio giudicò la moglie col marito una carne e, lasciate tutte cose, comandò che tesse colla moglie l’uomo, e per ciò disse: “Per questa cagione lascerà l’uomo lo padre e la madre e congiugnerassi alla sua moglie, e ambendui saranno una carne”]

Un’altra incongruenza sorge nel momento in cui Cappellano afferma a più riprese che nell’amore non bisogna guardare alla bellezza e alla nobiltà di stirpe, ma alla nobiltà dell’animo, alla prodezza, alla virtù e ai buoni costumi, perché Amore nasce solo nei cuori cortesi, indipendentemente dall’appartenenza sociale degli amanti. Più avanti, però, Cappellano

rifiuta la sua teoria ai contadini, come a voler ribadire la rigida divisione in caste della società feudale¹³⁶.

Anche la figura femminile sembra essere colpita dal paradosso. Il codice cortese, infatti, promuove il culto e la lode della donna, innalzata rispetto all’inferiorità del cavaliere, che le deve fedeltà, devozione assoluta e *servitium*, che si traduce in imprese militari per mezzo delle quali mostrare il proprio valore, in gesti nobili, in versi poetici o in umile obbedienza. La stessa esperienza d’amore è vista come forma di perfezionamento dell’animo, al punto tale che l’amante, grazie all’amore per la sua donna, si affina interiormente e moralmente. All’interno del libro terzo, invece, non solo Cappellano avverte Gualtieri della pericolosità di amore, ma spende molto inchiostro per sottolineare la responsabilità che la donna ha nel rendere l’amore peccaminoso, al punto da poter quasi parlare di misoginia.

Amorem namque mutuum, quem in femina quaeris, invenire non poteris¹³⁷.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

¹³⁵ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 304-305.

¹³⁶ Ivi, p. XX.

¹³⁷ Ivi, pp. 310-311.

[Perciò che malagevolmente ti porterà la femmina a cotale amore come tu lei]

Avare, ingorde, invidiose e maldicenti, le donne sono descritte nel libro terzo come bugiarde, superbe, vanagloriose, volubili, inaffidabili, incapaci di ricambiare di buon cuore l'uomo nella stessa misura in cui sono amate. Insomma, hanno poco a che vedere con la rappresentazione della *Midons* dell'amor cortese, e anzi sembrano più vicine alle donne frivole, capricciose, infedeli e un po' odiose dell'elegia classica.

Quali sono, a questo punto, le cause che portano all'insorgere di nuovi paradossi all'interno del *De amore*? Graziano Ruffini¹³⁸ avanza una proposta, mettendo in discussione le tesi a lui precedenti che volevano vedere nel *De amore* e nell'amor cortese «un gioco che non va preso troppo sul serio»¹³⁹. Secondo Ruffini era impossibile che ad un autore come Cappellano, che era un maestro della disputa, fossero sfuggite delle contraddizioni di tale portata. Pertanto, ciò lo porta a sostenere la tesi che i paradossi nel *De amore* siano stati inseriti volontariamente dal suo autore allo scopo di celare i segreti della materia narrata nell'opera dagli sguardi indiscreti, in modo tale che i consigli venissero compresi solo dal diretto destinatario, ovvero Gualtieri.

Andrea risolve il problema, come si è visto, facendo in modo che chi non possedeva la chiave di lettura dell'opera vi trovasse soltanto un cumulo di contraddizioni o, addirittura, delle pericolose verità da condannare [...]¹⁴⁰.

Ad ogni modo, la ragion d'essere di queste contraddizioni nella specificità del *De amore* è destinata a restare un problema aperto. Ciò su cui è importante soffermarsi, però, è la ricomparsa di questi paradossi all'interno del genere elegiaco nonostante l'operazione di smantellamento che era stata operata da Ovidio. Ovviamente, così come per l'elegia latina, anche le ambivalenze dell'elegia medievale sono figlie del contesto socio-culturale in cui il genere vive. Ed essendo il *De amore* la prima codificazione dell'amor cortese, necessariamente l'opera sarà il riflesso del conflitto fra le diverse tensioni interne all'esperienza cortese.

3.5 L'amor cortese

¹³⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, p. XX.

¹³⁹ Ivi, p. XX.

¹⁴⁰ Ivi, pp. XX-XXI.

La concezione amorosa, letteraria e culturale dell'amor cortese rappresenta il sentimento amoroso del mondo aristocratico e feudale, al cui centro spicca la figura del cavaliere, sintesi delle grandi virtù di quell'universo, come la misura, che è l'abilità nel trovare un equilibrio fra gli istinti e le passioni e i buoni costumi; la prodezza, che si manifesta nel valore militare; la gioia, quel sentimento di pienezza e armonia che il cavaliere vive quando realizza imprese giuste ed onorevoli.

Allo stesso tempo, però, il cavaliere desidera e dona il suo amore alla dama, l'altra figura attorno alla quale ruota la relazione amorosa cortese. La donna cortese è sublime, irraggiungibile, a tratti persino divina, e degna di ogni fedeltà e *servitium*. Il cavaliere, che è amante e poeta, serve con umiltà l'amata, che riconosce il corteggiamento o con l'accettazione del servizio amoroso, la quale si può tradurre in un premio, come un bacio o uno sguardo gentile, o con il distacco. La dama, infatti, oscilla fra *merce* e *orguelh*, fra grazia ed orgoglio, sapendo mantenere misura ed equilibrio fra i due estremi, perché è questo che tiene in vita la relazione stessa. Infatti, se la donna concede *merce*, cioè il godimento amoroso desiderato, il cavaliere vivrà l'amore come *joi*, che è pienezza vitale e felicità, ma in questo modo si annullerebbe la distanza indispensabile fra l'amante e l'amata per l'affinamento cortese. Se invece la dama si atteggiava con distaccato orgoglio, si incorre nel rischio di distruggere la tensione che lega lei e l'amante, che vivrà l'esperienza amorosa come *dolor* o come *cossir*, cioè la meditazione sull'abbandono.

Proseguendo, la passione amorosa che lega la dama e il cavaliere è esclusiva, davanti ad essa tutto si svaluta e perde di significato, come già avveniva nell'amore elegiaco latino. La relazione amorosa cortese non nasce all'interno del matrimonio, anche perché al tempo si configurava più come legame politico ed economico che sentimentale. Allora nella logica cortese l'amore nasce all'interno di relazioni illecite, nate fra cavalieri e donne già sposate, a cui essi offrono umilmente il loro *servitium* e la loro devozione, senza pretendere o aspettarsi qualcosa in cambio. Com'è ovvio, l'amore per una donna già sposata poteva comportare rischi notevoli, soprattutto se si fossero diffuse delle maldicenze ad opera dei malparlieri. Da qui derivano altri *topoi* dell'amor cortese: la necessità di tenere segreta la relazione, parlare poco dell'amata e celare il suo nome, tenuto nascosto sotto il titolo di *Midons*.

Qui suum igitur cupit amorem diu retinere illaesum, eum sibi maxime praecavere oportet, ut amor extra suos terminos nemini propalatur, sed omnibus reservetur occultus¹⁴¹.

¹⁴¹ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 218-219.

(Andre Cappellano, *De amore*, II, 25)

[Chi vuole il loro amore mantenere inn istato, si dè molto guardare che ìl suo amore non manifesti a più che debbia, anzi lo deve tenere celato a tutti]

L'amor cortese, poi, ha una forte componente erotica e terrena, con accese note sensuali. Tuttavia, l'effettivo possesso dell'amata si raggiunge molto raramente. Per tale ragione il più delle volte l'amor cortese è inappagato, e quindi infelice. Parallelamente, però, l'esperienza amorosa non è solo ed esclusivamente terrena, dal momento che essa è intesa anche come perfezionamento dell'animo e principio di elevazione morale. Lo stesso Cappellano sottolinea come le azioni turpi e disoneste portino l'amore alla sua conclusione. Insomma, solo chi ha un cuore cortese può amare, e parallelamente la stessa esperienza amorosa è un percorso formativo che ingentilisce l'animo e conduce al raggiungimento della *fin' amor*, cioè la condizione di armonia e bellezza interiore che il cavaliere ottiene dopo quel percorso formativo che è l'esperienza amorosa.

Effectus autem amoris hic est, quia verus amator nulla posset avaritia offuscari, amor horridum et incultum omni facit formositate pollere, infimos natu etiam morum novit nobilitate ditare, superbos quoque solet humilitate beare, obsequia cunctis amarus multa consuevit decenter parare. O, quam mira res est amor, qui tantis facit hominem fulgere virtutibus tantisque docet quemlibet bonis moribus abundare!¹⁴².

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 8)

[Questo è l'efetto dell'amore, che quelli ch'è diritto amante non può essere avaro, e quelli ch'è aspro e no adorno e quelli ch'è di vil gente, si 'l fa ben costumato; e superbi fa umili e l'amoroso molti servigi fae con umiltate ad altrui. Molto è gran cosa l'amore, che fa l'uomo così vertudioso e ben costumato]

La forte ambivalenza fra il desiderio sensuale inappagato e la tensione spirituale e nobilitante su cui l'amor cortese si costruisce si definisce *mezura*, misura, una delle virtù cortesi di cui il cavaliere è simbolo e che rappresenta la capacità di mantenersi in equilibrio. Equilibrio, insomma, ma tra cosa? Tra la *joi* derivante dalla concessione di *merce* dell'amata e il *dolor* che si prova quando lei è orgogliosa e distaccata; tra un desiderio tutto carnale per una donna già coniugata che probabilmente non si concederà e la conseguente consapevolezza della propria condanna all'inappagamento; tra la componente erotica e sensuale, che volge alla dimensione terrena e la spinta nobilitante di quel percorso formativo che è l'amor cortese, che può portare ad un'elevazione spirituale.

¹⁴² A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 12-13.

Quindi, queste sono le nuove contraddizioni, inevitabili, su cui si erge l'elegia della stagione cortese e medievale. Nonostante i paradossi della tradizione classica fossero stati risolti da Ovidio con la didascalica dell'*Ars* e, soprattutto, dei *Remedia*, sembra che il genere non sappia vivere senza di essi, e lo stesso Ovidio, con la sua ultima produzione, era ricaduto nella trappola di un'elegia di gusto greco, dove il dolore e la sofferenza erano generalizzati e non necessariamente legati al mal d'amore, dimostrando così che il genere era stato solo apparentemente superato. E, allo stesso modo, il non avvenuto sorpasso di tali ambivalenze ritorna, seppur in forma diversa, anche nell'elegia di Cappellano, come specchio della frizione fra le dimensioni terrena e spirituale dell'amore cortese e come riflesso dei moti, dei contrasti interiori che l'amante infelice vive nel profondo dell'animo.

4. Il Trattato d'amore: l'opera e le influenze letterarie

Chiude la prima stagione dell'elegia medievale il *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo. Si tratta di una corona di testi poetici di argomento amoroso comprendente dodici sonetti e una *cobla* che l'autore indirizza ad un «amico», probabilmente Federigo dall'Ambra, al quale sono attribuiti i due sonetti finali – *S'amor, da cui procede bene e male* e *Amor, che tute cose signoregia* – in coda alla raccolta.

Le poesie del *Trattato d'amore* sono tradite in attestazione unica da un codice trecentesco della Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial di Madrid, il quale si contraddistingue per una particolarità. Le poesie, infatti, non solo sono precedute da una rubrica che ne riassume il contenuto, ma sono anche corredate da miniature raffiguranti Amore e i suoi attributi o dalle indicazioni che il miniatore avrebbe dovuto seguire per rappresentare il sentimento.

Per quanto concerne la cronologia relativa all'opera, non esistono fonti documentarie che riportino una data di composizione. Pertanto, le ipotesi proposte si basano prevalentemente sui dati emersi dalle analisi codicologica, linguistica e stilistica. In primo luogo, considerato il contenuto delle rime del *Trattato d'amore* – che sviluppano un'invettiva contro l'amor carnale, come si approfondirà successivamente – è altamente probabile che la loro composizione sia successiva alla *conversio* di Guittone. A conferma di ciò, sia la rubrica iniziale che i sonetti responsivi di Federigo dall'Ambra si riferiscono all'autore con il titolo di *fra* o *Frate*.

Quisti è dui soneti de maistro Frederigo, per li qual' el responde a Fra' Guittone, al soneto di dreo¹⁴³.

(Federigo dall'Ambra, *Trattato d'amore, S'amor, da cui preocede bene e male*)

In secondo luogo, dall'analisi linguistica sembra che il codice Escorialense abbia visto una fase manoscritta toscano-occidentale, localizzata nella stessa area di realizzazione del codice duecentesco Laurenziano Redi 9, da cui l'Escorialense deriva. Dal momento che il Laurenziano Redi 9 è stato probabilmente composto fra il 1285 e il 1290, è allo stesso modo probabile che anche l'Escorialense possa risalire a questo stesso arco temporale.

Il titolo *Trattato d'amore* non è originario del codice. Si tratta, in realtà, di una dicitura moderna e si deve a Francesco Egidi, il quale «pubblicò per la prima volta il ciclo poetico nel 1931, e lo inserì poi nella sua edizione dell'intero *corpus* lirico guittoniano del 1940»¹⁴⁴.

Si può riconoscere, però, che il nome *Trattato d'amore* sia piuttosto fuorviante. Il titolo sembra infatti veicolare l'idea che l'opera consista in un manuale di argomento amoroso utile a conquistare o a fuggire l'amore, come potevano essere i *Remedia amoris* o il *De amore*. In realtà, la corona guittoniana è una violenta condanna del desiderio carnale, un'invettiva anti-erotica che nulla ha della raccolta di consigli d'amore o del manuale medico, ed anzi appare molto più vicina ad un trattato moralizzatore. Tuttavia, essa mantiene la natura didattico-didascalica e quella struttura organica che effettivamente si possono riconoscere nelle opere di Ovidio e di Cappellano i quali, insieme alle Sacre Scritture, rappresentano le principali influenze letterarie del *Trattato d'amore*.

L'intento di Guittone è quello di squarciare il velo delle apparenze esteriori e svelare la vera e pericolosa natura di Amore, recuperando il motivo della potenza distruttrice e mortifera dell'innamoramento. Determinato a persuadere i lettori a rifiutare le tentazioni del desiderio e a convincere che la vera felicità si trova in Dio e non nel piacere della carne, Guittone decide di organizzare la propria corona rispettando una consequenzialità dimostrativa e argomentativa, che gli permette di analizzare singolarmente le fattezze di Amore e le implicazioni che da esso derivano. Oltretutto, l'autore supporta e avvalora le proprie tesi servendosi di fonti autorevoli e dichiarate, come ad esempio le Sacre Scritture (*Trattato d'amore* VIII), di *exempla*, così come voleva l'erotica didascalica dell'*Ars* e dei *Remedia*, e della trattatistica di Cappellano che, al tempo, poteva già considerarsi

¹⁴³ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 126.

¹⁴⁴ Ivi, p. 9.

un'*auctoritas* in materia d'amore, così come dimostrano, all'interno del *Trattato d'amore*, la para-etimologia e il recupero della definizione di Amore.

Ora, l'ispirazione ovidiana nel *Trattato d'amore* emerge, ad esempio, nella disposizione dei testi guittoniani all'interno della corona, che rimanda all'organizzazione che Ovidio aveva dato ai precetti dei *Remedia amoris*. Entrambe le opere prendono avvio da un *exordium* che anticipa gli intenti e l'argomento dell'opera e che nei *Remedia amoris* copre i versi 1-78 e nel *Trattato d'amore* i sonetti 1-3. Per quanto concerne nello specifico la corona guittoniana, i primi tre sonetti invitano a *guardare*, cioè a riflettere, sulla *figura del carnale amore* per riconoscere le ferite che questo infligge al cuore, perché solo in questo modo se ne comprenderà la natura malata, peccaminosa e mortale. Pur essendo una malattia pericolosa, da Amore si può però guarire: sarà sufficiente seguire i precetti giusti. Tuttavia, Guittone riconosce che molti amanti rifiutano le cure, così come accadeva nell'elegia classica. Chiunque si oppone alla guarigione, allora, per Guittone segue il volere de «lo Nemico», cioè il diavolo, e per questo disonore dovrà essere condannato. Il terzo sonetto, infine, introduce brevemente la descrizione della figura di Amore, i cui attributi verranno analizzati singolarmente nei testi successivi.

Poi ch'ai veduto Amor cum' si ritrae
e simel proprietá d'alcuna forma,
voliàn veder significança ch'è
e mostrar singularmente per norma

le sue figure, come 'l nome forma,
e che de gi artigli e turcaschio fae,
e' porporign' à bel fuoco che trae:
fiamma en tien, saite d'arco en [f]orma¹⁴⁵.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* III, 1-8)

Come i *Remedia amoris*, anche il *Trattato d'amore* ha una *tractatio*, bipartita in una *narratio* e un'*argumentatio*. La *narratio* copre i sonetti IV-VIII, nei quali sono passate in rassegna tutte le caratteristiche di Amore. A partire dall'*interpretatio nominis*, che suggerisce che Amore è *dogliosa morte* e tormento straordinario, Guittone descrive il suo aspetto fanciullesco, che giustifica l'essere sconsiderato e guidato da desideri irrazionali, e la sua nudità, poiché è nudo di vestiti, di ogni virtù e senso di giustizia. In quanto *caeca libido*, Amore non vede e a sua volta acceca i suoi seguaci, abbandonati dalla ragione e

¹⁴⁵ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 83.

da ogni moralità e destinati ad un'esistenza di tormento e sofferenza, come premoniscono le ali di Cupido rosso porpora, che è il colore del supplizio.

L'*argumentatio*, invece, comprende i sonetti IX-XII e descrive gli effetti disastrosi che Amore ha sugli innamorati, che per colpa delle sue ali hanno il cuore mutevole e straziato da un desiderio terreno sempre crescente, dalle frecce mortali del suo arco sono feriti a morte, mentre il veleno della faretra li priva di ogni bene, contagiando tutto il loro essere e condannandoli all'Inferno.

L'argomentazione che Guittone conduce nel *Trattato d'amore* si chiude con la *conclusio* del sonetto XIII, che esorta ad evitare l'amore per tutte le ragioni elencate precedentemente.

Tanto è forte, sman[i]ante e fiero,
en si nexuna avendo benignança,
cum' occhi di raxion lo veden clero.

Unde aver lo dovresti en obliança,
ormai, per questo solo en to pensiero,
cassandol tuto d'ogni toa usança¹⁴⁶.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XIII, 9-14)

Proseguendo, accanto all'intento didattico e alla struttura unitaria, l'*auctoritas* ovidiana influenza la corona guittoniana anche per quanto concerne la stessa iconografia di Amore. Il Cupido guittoniano presenta sia attributi cortesi, volti soprattutto a sottolinearne la negatività e la peccaminosità, sia caratteristiche ereditate dalla tradizione elegiaca dell'*Ars* e dei *Remedia amoris*, che lo descrive, appunto, come un *puer* alato, nudo e cieco, armato di arco, faretra e frecce pronte a ferire gli innamorati, e una torcia, simbolo sia nuziale che funerario, che ne rimarca la potenza mortifera. E ancora, diversi sono gli echi ovidiani interni ai sonetti guittoniani. Per esempio, gli stessi ammonimenti sulla pericolosità di Amore e sulla sua natura presenti nel *Trattato d'amore* compaiono già all'interno dei *Remedia*.

[...] a ciò che, conoxuta soa natura,
ti sia ben cura fugir tuo furore¹⁴⁷;
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* I, 7-8)

[...] ex omni est parte fugandus Amor¹⁴⁸.

¹⁴⁶ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 122.

¹⁴⁷ Ivi, p. 72.

¹⁴⁸ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 96-97.

(Ovidio, *Remedia amoris*, 358)

[[...] da ogni parte va messo in fuga Amore]

E sempre nello stesso passo, sia Ovidio che Guittone definiscono Amore *furor*, uno slancio impulsivo, destabilizzante ed incontrollabile.

Aut noua, si possis, sedare incendia temptes
Aut ubi per uires procubuere suas.
Dum furor in cursu est, currenti cede furori:
Difficiles aditus impetus omnis habet¹⁴⁹.
(Ovidio, *Remedia amoris*, 117-120)

[Tenta, se puoi, di spegnere l'incendio appena nato,
o quando la tua stessa violenza l'avrà indebolito.
Mentre il furore è in corso, cedi all'attacco di furore:
ogni assalto impetuoso è arduo da aggredire]

Se questi sono i debiti ovidiani più evidenti, all'interno del *Trattato d'amore* compaiono anche altri elementi della topica elegiaca nel suo genere, dei quali si è già discusso precedentemente e che verranno richiamati in breve.

4.1 Gli elementi elegiaci nel Trattato d'amore

I tre principali aggregati metaforici dell'elegia latina, ossia ἔρος assimilato a πόλεμος, νόσος e θάνατος, e le conseguenti implicazioni letterarie sopravvivono nel percorso di evoluzione che il genere compie da Ovidio fino al Medioevo.

Il *Trattato d'amore*, si è detto, è un'opera dal carattere dottrinale e dal chiaro intento moralizzatore. Con la sua fortissima invettiva anti-erotica, la corona non solo insegna che il vero amore è in Dio e non nella carnalità, ma soprattutto vuole impressionare i lettori, affinché comprendano che il perseguire un amore terreno e sensuale equivale a condannare la propria anima al dolore e alla dannazione eterna. Forse è proprio in virtù di questa decisa volontà persuasiva che le metafore elegiache classiche recuperate dal moralizzatore Guittone all'interno della raccolta sono rinvigorite da una nuova e cupa intensità, proprio perché il loro obiettivo non solo è convincere, ma impressionare. Le stesse scelte lessicali mirano all'esagerazione, a sottolineare la pericolosità che deriva dall'infrazione dei limiti nella condotta da parte degli amanti. Frequentissimi, allora, saranno nella corona i giochi di parole che avvicinano “amore” e “amaro”, o gli

¹⁴⁹ OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, pp. 80-81.

accostamenti di “amore” e “veleno”, o “amore” e “morte”. Ad ogni modo, visto che nel *Trattato d'amore* il binomio ἔρος e θάνατος conosce una potenza nuova, tale da assorbire in sé ogni altro polo metaforico, questo verrà trattato singolarmente e successivamente.

Il repertorio di similitudini legato al binomio ἔρος-πόλεμος, la sovrapposizione degli amanti ai soldati, l'avvicinamento della potenza distruttrice del desiderio alle ferite di guerra e alla devastazione degli incendi è largamente impiegato nel *Trattato d'amore* e con esso ritornano, ovviamente, le metafore della *militia*, del *servitium amoris* e della schiavitù degli innamorati.

Anche il lessico è fortemente connotato in senso militaresco, come si evince da alcune parole-chiave messe in risalto dalla rima nel sonetto decimo *Già per l'arco si mostra esser guerere*, tutto incentrato sulla descrizione delle armi di Cupido. In esso ricorrono sostantivi come «guerere» (v. 1), «feridore» (v. 2) o «guere» (v. 9) e forme verbali legate ad azioni di forza o scontro, come «isferar» (v. 19) o «eventri» (v. 20). Il *topos* ἔρος-πόλεμος non è raro nella corona e riemerge in quelle parole che alludono alla lotta, alla distruzione e alle ferite, come «destruggendo» (*Trattato d'amore* XI, 10), «innavrato» o «piagato» (*Trattato d'amore* I, 10-13) o in quelle che rinviano al potere di assoggettamento e dominazione di Amore sugli amanti, come «sforso» (*Trattato d'amore* IX, 6).

ch' Amor, cum' vei, si pinge figurato:
è innavrato ciascuno amante
per van simbla[n]te enfin al morire¹⁵⁰.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* I, 9-11)

L'Amore della raccolta guittoniana è, insomma, un nemico armato, così come voleva la tradizione classica. Unghiuto come i rapaci, cela la sua aggressività dietro una facciata di seduzione e apparenze. È proprio questa natura ingannevole a renderlo pericolosissimo, al punto tale da spingere Guittone a condurre una vera campagna di propaganda contro di lui, come se il poeta in prima persona stesse combattendo una guerra e reclutando altri uomini per contrastare la sua forza.

Guai per l'arco sí mostra esser guerere,
per le saitte mortal feridore,
le quai desegnan l'esser, unde fiere
a morte peggio che s'il fa signore

¹⁵⁰ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 72.

di vari guai e di mattezze fere
per vano isguardo pascivo en core¹⁵¹.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* X, 1-6)

Il lessico militare e il metaforismo della battaglia, insomma, ricorrono costantemente, così come le altre immagini, che dal binomio ἔρος-πόλεμος derivano. Tra queste, si ricordi la schiavitù di Amore, che mette in catene l'amante, prigioniero e soggiogato nel corpo e nella mente. Come già aveva sottolineato Cappellano, tutti indiscriminatamente possono cadere vittima della schiavitù di amore, dagli uomini più onorevoli ai più savi e meritevoli, come Salomone e Aristotele, sapienti per eccellenza, i cui episodi sono citati come *exempla* negativi nel *Trattato*.

Anche la sfera ignea, complementare alla metafora bellica, rimanda alla potenza distruttiva comune ad Amore e alle guerre. La violenza del fuoco e del desiderio carnale ritorna, allora, in molti testi del *Trattato d'amore*. All'inizio, l'amore carnale è ingannevole, e nasconde la sua vera natura, per questo il fuoco della passione sembra dolce, come si suggerisce nel sonetto *Caro amico, guarda la figura*.

e lo venen ch'e' porge cum dolsura
carnal d'arsura ad ogn'amadore, [...] ¹⁵²
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* I, 5-6)

Tuttavia, ben presto quella che all'inizio sembrava «dolsura» si rivela essere una fiamma che porta dolore e l'alterazione quasi mostruosa dei tratti fisiognomici dell'amante, dilaniato fino alla morte, proprio come fa la guerra.

'maginando pensosamente forte

la forma qual sia a lui atalentata,
che consuma, ardendo, la ria sorte,
morte nel viso avendo figurata¹⁵³.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VIII, 11-14)

L'elemento igneo, poi, ritorna anche in *Già per l'arco di mostra esser guerere*, in cui l'associazione della passione carnale al fuoco è assolutamente resa esplicita dalla comune natura delle due entità, mortifera e devastante.

¹⁵¹ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 110.

¹⁵² Ivi, p. 72.

¹⁵³ Ivi, p. 102.

L'arco si spon lo fonte del piacere,
unde avene sman[i]ante furore;
dal fuoco, unde accese son le guere,
e' par che sia un encendivo ardore,
il qual s'ntend' e[n] lo fiero volere
che per nulla copia si stuta fiore;

ché dil fuoco simel natura tene,
ché quanto più matera lui si gionge,
più arde, consumando ciò che 'nvene;
e a nul'altr'a bastança si conçonge¹⁵⁴.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* X, 7-16)

Insomma, è proprio il fuoco a causare le battaglie e per via di esso Amore assume l'aspetto di una passione incendiaria, che si alimenta sempre per colpa di un desiderio feroce e mai appagato che, come il fuoco, cresce man mano che si aggiunge combustibile e, al suo aumentare, aumenta anche la sua potenza devastatrice.

Per quanto riguarda l'assimilazione di ἔρος a νόσος, così come nell'opera di Cappellano, anche nella corona guittoniana Amore è dipinto come una patologia, prima mentale e poi fisica. Non solo la passione carnale viene esplicitamente definita «malatia» nella cobla *Quando, dunque, guarire*, ma fin da subito, come già aveva fatto Ovidio, Guittone sottolinea la necessità e l'importanza dei rimedi medici per il mal d'amore. Parallelamente, però, constata che molti malati d'amore rifiutano le cure, recuperando così il paradosso dell'elegia latina che riconosceva nell'Amore una fonte di infermità, malattia e dolore che però il poeta-amante vuole tener viva, ostacolando in ogni modo la guarigione, masochisticamente chiuso nella sua sofferenza e schiavo del desiderio e della sua arte.

E quasi el dexire d'esser curato
d'uom sí piagato dico esser carante,
remedio dottante il su' largire¹⁵⁵.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* I, 12-14)

Pur essendo una grave patologia e pur avendo una violenza tale da contagiare chiunque, il mal d'amore è assolutamente curabile. Pertanto, coloro che possiedono nobiltà d'animo devono lottare per non subire l'onta di essere schiavi della passione carnale, che è figlia

¹⁵⁴ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 110.

¹⁵⁵ Ivi, p. 72.

del Diavolo. Infatti, chiunque rifiuti le cure al mal d'amore, non solo si macchia di disonore, ma diventa seguace del «lo Nemico».

Quando, dunque, guarire
De sì gran malatia
Sì liger uom porria,
ben seria disorato,
qual più fosse pregiato,
nol voler consentire;
però prenda 'l dexire
en cui regna barnagio
de non sofrir tal onta,
chè pur di pregio smonta
lo Nemico obedire¹⁵⁶.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* II, 1-11)

Appurato che Amore è un male e dimostrata la necessità della guarigione, Guittone recupera precisamente quanto era già stato codificato da Cappellano nel *De amore*, sviluppando l'aspetto mentale del morbo amoroso, causato in primo luogo dall'*immoderata cogitatio* e da un desiderio irragionevole, smisurato e senza freni, che rende gli innamorati carichi di una folle passione, di un «matto voler» che impedisce loro di esercitare correttamente il comportamento, la ragione e la morale.

E certo ben è natural figura
de esso amor, cui guai e morte appello,
sí come se mostra per li simblanti

dei mortai ditti amorusi amanti,
faendosi a ragion catun ribello,
matto voler seguendo a dismisura¹⁵⁷.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* V, 9-14)

Denudati di ogni virtù, di ogni senso di giustizia e di ogni capacità di discernimento, Amore colpisce con tormenti e sofferenze gli amanti, ormai incapaci di sostenere una così misera condizione. Essi mostrano il volto pallido e scarno e il deperimento conseguenti all'innamoramento e come i ciechi si aggrappano a tutto, anche a ciò che non va bene.

Dona dexir cum pene e cum paura,
e cciò soffrendo l'amante sottillia
e tolleí sí di conoscer la cura,

¹⁵⁶ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 80.

¹⁵⁷ Ivi, p. 91.

ch'al pegio 'n tuto cum' orbo s'apillia¹⁵⁸.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VI, 5-8)

Tra le infermità fisiche elencate, oltre all'indebolimento del corpo di cui lo stesso Cappellano aveva parlato, Guittone si sofferma soprattutto sulla cecità dell'innamorato, che è una condizione sia corporale che, soprattutto, spirituale.

[...] è cieco lo su' stato,
sí cum' uom che non vede et è orbato
e non conosce da[l] loglio lo spico,

cum' per novel si vede e per antico
en catun mortal ditto innamorato,
che ben è peço che a morte piagato,
in esser di provedença nemico.

E cieco è ben, certo, ciascun amante
di canoxença e d'ogni discrezione¹⁵⁹.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VII, 2-10)

La passione amorosa nel mondo elegiaco latino veniva definita *caeca libido* e sia Cappellano che Guittone, che riprendono l'iconografia amorosa ovidiana, dipingono Amore come un fanciullo nudo ed orbo. Tuttavia, nella raccolta guittoniana la cecità di Amore e degli innamorati ha una valenza maggiore rispetto al *De amore* e non a caso ricorre a più riprese. Il Cupido del *Trattato d'amore* è cieco perché è incapace di esercitare correttamente virtù e ragione e questa cecità è trasmessa poi agli innamorati: in questo modo, le caratteristiche di Amore, cieco razionalmente e spiritualmente, si sovrappongono e vengono a coincidere con i caratteri psicologici tipici degli amanti. Insomma, per colpa delle basse tentazioni delle pulsioni sensuali gli innamorati non sono più in grado né di vedere, né di esercitare quelle facoltà razionali che caratterizzano il loro essere umani.

Ad ogni modo, il riferimento alla cecità è particolarmente importante all'interno del *Trattato d'amore* non tanto e non solo per il rimando allo stato di infermità fisica e spirituale che deriva dalla vicinanza di ἔπος e νόσος, ma anche e soprattutto perché la questione della cecità o, meglio, della vista, apre la strada ad una novità: l'introduzione della gnoseologia d'amore.

¹⁵⁸ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 95.

¹⁵⁹ Ivi, p. 99.

4.2 La vista e la gnoseologia d'amore

Già Cappellano in apertura del libro primo introduce la fisiologia amorosa, che corrisponde al processo di innamoramento, in cui la vista ha un ruolo decisivo, perché è la visione della bellezza della donna che innesca l'esperienza amorosa. Quando la passione ha origine, l'innamorato inizia ad immaginare e pensare all'amata. Il pensiero ossessivo ed insistente della *forma*, che è ciò che Cappellano chiama *immoderata cogitatio*, scende nel cuore e suscita emozioni e piacere nell'innamorato, ignaro del fatto che sta andando incontro alla morte.

Come si anticipava, all'interno del *Trattato d'amore* vengono recuperate le stesse dinamiche fisiologiche amorose già teorizzate nel *De amore* e inserite da Guittone nel sonetto ottavo *Lo porporigno colore de l'ale*. In più, il sonetto quarto *Amor dogliosa morte si po' dire* propone una para-etimologia di Amore la quale, come quella che Cappellano aveva avanzato nel libro primo, sottintende la componente violenta, cacciatrice e mortale di Amore.

Amor est passio quedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri¹⁶⁰.
(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 3)

[Amore si è una passione naturale, la quale si muove per veduta o per grandissimo pensiero di persona ch'abia altra natura, per la quale cosa alcuno desidera d'averla sovre ogni altra cosa: ciò che ll'amore demanda per lo volere d'ambedui]

Pascion di morte la Scriptura spone,
unde dico mortal en cui si pone,
e' 'n mortal si vede condicione
per dexiderio d'un ardor ferale

disceso de essa pascion di morte
dentro dal core, in de l'alma nata,
'maginando pensosamente forte

la forma qual sia a lui atalentata,
che consuma, ardendo, la ria sorte,
morte nel viso avendo figurata¹⁶¹.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VIII, 4-14)

Lo stesso Ovidio nei *Remedia amoris* aveva descritto Amore come un principio aggressivo e pericoloso. Tuttavia, nonostante i *Remedia* si ponessero l'obiettivo di

¹⁶⁰ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 6-7.

¹⁶¹ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 102.

contrastare e sconfiggere l'amore infelice di matrice elegiaca, essi offrono un sistema di precetti medici assolutamente privo di una base filosofica o scientifica. In altre parole, Ovidio proponeva una teoria erotica fatta di rimedi pratici, tratti dalla propria esperienza quotidiana e personale, che però non erano supportati da nessun fondamento gnoseologico o scientifico, proprio a causa della convinzione dell'elegia latina di essere autosufficiente, completa ed avulsa da qualsiasi altra esperienza che non fosse l'amore. Solo in seguito alle discussioni medievali sulla natura di Amore si è sentita la necessità di combattere la brutalità distruttiva del sentimento amoroso deviato ed infelice a partire da più solide basi scientifiche, filosofiche e conoscitive. Con il Medioevo, allora, la confutazione dell'amore e la guarigione da esso passeranno inevitabilmente attraverso la conoscenza di ciò che lo determina: il nome e la natura. Per questa ragione nell'elegia medievale tanta importanza assumono le discussioni sulla definizione, sull'essenza, sul processo di nascita di Amore, perché solo ciò che è stato indagato a fondo e conosciuto nella sua identità e nelle sue manifestazioni potrà essere veramente sconfitto. Non sarà un caso, allora, che Guittone riprenda la definizione e le dinamiche della fisiologia amorosa codificate da Cappellano: chiunque volesse parlare di Amore in termini adeguati nel Medioevo doveva necessariamente passare attraverso le basi filosofico-gnoseologiche poste *in nuce* da Cappellano.

Insomma, come per Cappellano così per Guittone, l'innamoramento è innescato dalla *visio*, ossia dalla vista. Rispetto all'autore del *De amore*, però, Guittone compie un passo in più. Cappellano aveva sì dato una prima determinazione ad Amore, ma l'intento principale della sua opera non era offrire una definizione del sentimento, ma comporre un manuale che permettesse a Gualtieri di trovare risposta ai suoi quesiti in materia per permettergli di dirigere i freni della passione. Lo scopo di Guittone, invece, è ben diverso. L'ambizione della corona guittoniana è proprio quella «di *far conoscere* la reale essenza del falso amore (in quanto *amor carnalis*) di contro alla vera natura dell'amore divino, l'*amor spiritualis*»¹⁶². *Far conoscere*, dunque.

Così nell'elegia medievale si assiste ad una trasformazione fondamentale: quella che fino all'altezza di Ovidio era stata una teoria erotica diventa adesso una teoria erotica e, soprattutto, conoscitiva di Amore, portando l'elegia ad una prima (ma con Guittone – si

¹⁶² G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 25.

vedrà – non completamente riuscita) apertura verso le componenti filosofico-gnoseologiche.

Sulla scia delle teorie conoscitive di derivazione arabo-aristotelica diffuse al tempo, sia l'amore che la conoscenza hanno origine dalla vista. Quindi gli uomini amano nella stessa maniera in cui conoscono. Per questo la novità, o l'ambizione, filosofico-conoscitiva del *Trattato d'amore* è continuamente ribadita nell'equazione *vedere = conoscere*, nell'impiego di parole-chiave ricorrenti legate alle componenti visiva e conoscitiva e, soprattutto, nella parola-cardine della corona guittoniana, dalla quale l'autore parte per dar vita alla propria gnoseologia d'amore: la *figura*.

4.3 La figura

Che nella tradizione cortese la fenomenologia amorosa abbia origine dalla *visio corporalis* della donna amata è ormai noto. Ciò su cui è importante riflettere, però, sono le implicazioni che tale concezione comporta. L'idea che l'innamoramento tragga origine dall'immagine dell'amata apre la strada, nella poesia d'amore, alla possibilità di allargamento della parola poetica ad altri campi legati, appunto, all'immagine. Guittone e i suoi seguaci, allora, parleranno d'amore non solo attraverso l'uso del lessico e delle metafore, ma anche per mezzo della visionarietà che deriva dall'inserimento delle immagini iconiche e figurative (o della loro descrizione) nel codice Escorialense. Sarà proprio questa compenetrazione fra parola poetica ed immagine a caratterizzare la sperimentazione poetica guittoniana del *Trattato d'amore* volta, oltre a cantare d'amore, a svelarne la natura, che ora si può conoscere perché, grazie alle immagini figurative, è posta *sub oculis* ai lettori.

Per conoscere quale sia la natura di Amore saranno necessari due elementi: la definizione e la visualizzazione. All'interno del sonetto *Lo porporigno colore de l'ale* Guittone ricalca la più celebre descrizione di Cappellano, che presenta Amore come una passione innata e naturale che nasce dalla visione dell'amata e dal pensiero ossessivo che ne deriva. Definito Amore a livello teorico, per poterlo cogliere a fondo sarà necessario *vederlo*. Proprio per l'importanza che la vista assume nelle teorie della conoscenza di matrice araba e aristotelica diffuse al tempo, nel *Trattato d'amore* si può riconoscere una forte tendenza alla visualizzazione della *figura* o immagine di Amore.

Nella corona guittoniana il concetto di *figura* rinvia a due primi significati distinti: l'immagine intesa come apparenza esteriore percepibile dalla vista e l'immagine come rappresentazione personificata o metaforica di un concetto astratto.

Nel primo caso, la potenza visualizzatrice della poesia guittoniana si esprime proprio nella particolarità del manoscritto che tramanda il *Trattato d'amore*, l'Escorialense, che è un codice figurato. I testi guittoniani, infatti, non solo sono preceduti dall'apparato testuale delle rubriche, che ne riassumono il contenuto, ma sono accompagnati dalle miniature – effettivamente dipinte o sostituite dalle istruzioni che il miniatore avrebbe dovuto seguire nella realizzazione dell'immagine – che raffigurano le fattezze di Amore secondo l'iconografia della tradizione e la prosopopea ovidiana. Tali figurazioni di Amore conferiscono al ciclo la fisionomia della *poesia per pittura*¹⁶³, funzionale agli intenti pedagogici e moralizzanti dell'opera.

Il secondo significato attribuito al concetto di *figura* è ciò che nel *Trattato d'amore* spinge Guittone a compiere un'operazione di personificazione allegorica dell'astratto. In altre parole, all'interno della corona si assiste ad una concretizzazione di Amore e della fenomenologia dell'animo dell'amante, che Guittone realizza per mezzo di alcuni espedienti. Innanzitutto, i sonetti sono legati dal filo conduttore del *vezer*, il vedere, che prende forma grazie al ricorso al lessico della vista e all'uso dei *verba videndi* – come «guarda» o «vei» (*Trattato d'amore* I, 1 e 9), «veduto» e «veder» (*Trattato d'amore* III, 1 e 3), «isguardo» (*Trattato d'amore* X, 6) o «sguarda» e «occhi» – volti a suggerire, appunto, la nuova visibilità di un concetto astratto come la passione amorosa:

[E]sso meraviglioso guai' ch'e' dico
se mostra cieco: è cieco lo su' stato,
sí cum' uom che non vede et è orbato
e non conosce da[l] loglio lo spico, [...]¹⁶⁴
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VII, 1-4)

Ma soprattutto è il concetto stesso di *figura* ad essere centrale e necessario all'interno di questo processo di concretizzazione dell'astratto. La parola-chiave *figura*, oltre alle due specificazioni di cui si è già trattato, nasconde un ulteriore valore polisemico. Infatti, la *figura* indica anche ciò che è

¹⁶³ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 25.

¹⁶⁴ Ivi, p. 99.

letteralmente riferibile agli attributi, alle fattezze visibili di Amore, metaforicamente rinvianti alla psico-fenomenologia dell'innamoramento (l'inferno fisico delle sofferenze dell'amante) e simbolicamente indicante il polo negativo del dissidio tra Bene e Male (l'inferno spirituale dell'anima recidiva condannata ai tormenti eterni)¹⁶⁵.

Ora, quali sono le operazioni che Guittone compie sui piani letterale, metaforico e simbolico?

«Le fattezze visibili di Amore»¹⁶⁶ sono le caratteristiche fisiche che Amore ha nella sua iconografia. Sul piano letterale, Guittone rende visibile Amore costruendo la sua prosopopea, ovvero la personificazione, frutto di suggestioni sia di derivazione ovidiana – come la fanciullezza, la nudità, la cecità o il fatto di essere dotato di ali ed armato – che medievale, come la presenza di artigli e la somiglianza con gli uccelli rapaci. A causa di questo suo aspetto, Amore viene spesso avvicinato alle due creature leggendarie e spaventose che condividono la sua stessa natura crudele: il grifone e la sirena. Il grifone è la fusione mostruosa di un leone feroce e di un volatile predatore, considerato nel Medioevo come una personificazione del diavolo, che con le sue grinfie assale e distrugge i peccatori. La sirena, allo stesso modo, con le sue fattezze per metà umane e per metà rapaci, era una creatura ingannatrice capace di far naufragare nel peccato chiunque ascoltasse le sue lusinghe.

Insomma, per mezzo della prosopopea e grazie alle miniature che corredano il codice Escorialense, Guittone pone *sub oculis* la figura di Amore e, parallelamente, suggerisce che la sua vera natura è quella violenta ed aggressiva di un esercito in guerra, quella mortifera di un rapace che caccia la sua preda e quella peccaminosa ed ingannevole delle sirene.

A questo punto Guittone agisce sui piani metaforico e simbolico allo scopo di rendere visibili le dinamiche psico-fenomenologiche che agiscono nel processo di innamoramento e i tormenti eterni a cui l'anima che cede all'amore-passione sarà condannata nell'aldilà. Dal momento che ogni attributo di Amore provoca un effetto sulla mente, sul corpo o sull'anima dell'innamorato, è proprio la prosopopea del sentimento che contribuisce a rendere visibili le conseguenze che Amore ha nella fisiologia umana e nello spirito. Allora, le ali di Amore, simbolo della sua volubilità e del suo animo voglioso, ingabbiano l'innamorato nelle trame di un desiderio peccaminoso, sempre

¹⁶⁵ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 36.

¹⁶⁶ Ivi, p. 99.

crescente ed insaziabile. Le armi di cui è dotato lacerano la carne con ferite mortali e tormentano il cuore. E ancora, il veleno nascosto nella faretra priva l'uomo di ogni virtù, guasta tutto l'essere e condanna l'anima alla sofferenza eterna dell'Inferno. Infine, la passione carnale, alata e dalle zampe uncinata, a causa del suo aspetto si confonde con i «tanti diavoli e diavoletti dell'immaginario e dell'iconografia medievale»¹⁶⁷ e, come il Diavolo, conduce all'assoggettamento della volontà umana al Male, nella cui morsa tentatrice l'innamorato resta prigioniero:

[...] trade certo ogn'amatore,
quando, retinendol, a mort' el mena
per luxing[h]e d'algun piacer tutore.

E nullo è più mortal venen né pena
d'ogni loxinga, che l'om tien di fuore,
né ha[n] li amanti più crudel catena¹⁶⁸.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XII, 9-14)

Resi visibili gli attributi di Amore, le dinamiche psico-fisiologiche dell'innamorato e il Male che deriva dalla scelta di abbandonarsi ad un amore carnale e svelata la sua natura ingannatrice, peccaminosa ed infernale, Guittone si serve della conoscenza acquisita in materia per costruire, da un lato, la condanna della libido cortese e, dall'altro, la celebrazione dell'*amor spiritualis*, che è l'unico vero.

Per costruire la condanna dell'amor cortese, per ammonire i lettori e colpire il loro animo, Guittone prende spunto dalla letteratura religiosa, agiografica e omiletica e dalla retorica giuridica. L'intento pedagogico e moralizzatore del *Trattato d'amore* è ispirato all'impostazione suasoria dei sermoni e all'esemplarità delle narrazioni delle vite dei santi, volti ad infondere comportamenti giusti. Ma se da un lato il *Trattato d'amore* vuole guidare verso una corretta condotta di vita per mezzo dell'ispirazione omiletica ed agiografica, dall'altro si riallaccia alla prosa giuridica e alla retorica del tribunale per denunciare la pericolosità e la peccaminosità di Amore, trattato come un criminale. L'influenza della predicazione emerge, per esempio, nelle frequenti condanne dei piaceri della carne, contrapposti allo spirito, che recuperano la dialettica tra gli slanci terreni e le aspirazioni nobilitanti e celesti tipica della letteratura religiosa. Ancora, il sonetto quinto, *La forma d'es[s]a morte dolorosa*, che il primo sonetto ad illustrare gli effetti devastanti

¹⁶⁷ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 34.

¹⁶⁸ Ivi, p. 119.

di Amore, ha il tono severo della predica religiosa, potenziato ulteriormente dal linguaggio aspro e di invettiva. Gli stessi *exempla* inseriti nel *Trattato d'amore*, quello profano di Aristotele e quello biblico di Salomone, erano fra i più impiegati all'interno della letteratura religiosa, e lo stesso si può affermare per la metafora della zizzania e del grano, di matrice evangelica, che allude alla capacità di discernere il Bene dal Male:

[E]sso meraviglioso guai' ch'e' dico
se mostra cieco: è cieco lo su' stato,
sí cum' uom che non vede et è orbato
e non conosce da[l] loglio lo spico¹⁶⁹.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VII, 1-4)

Proseguendo, all'interno dei sonetti compaiono espliciti richiami alle Sacre Scritture. Ne *Lo porporigno colore de l'ale*, ad esempio, viene citata la Lettera di Giacomo 1, 14-15, in cui viene ribadito che il vero amore è in Dio e che l'amore carnale è passione mortale. Per quanto concerne la sfera giuridica, già la didascalica dei *Remedia amoris* si era aperta alla sua influenza, al punto tale che nell'opera ovidiana si possono individuare termini propri della difesa e dell'accusa e della contesa legale. All'interno del *Trattato d'amore* non compare il lessico tecnico giuridico, ma in generale si può riconoscere nei sonetti una costruzione sintattico-retorica coesa, volta alla persuasione e al sostegno della tesi della peccaminosità di Amore. Per sottolineare la valenza autoritativa di ciò che sta sostenendo, poi, Guittone in alcuni casi ricorre all'uso della prima persona singolare, e lo stesso vale per l'impiego delle formule logico-sintattiche o assertivo-conclusive su cui la condanna guittoniana si incardina.

Rientra nel tentativo guittoniano di colpire i lettori il ricorso all'immaginario elegiaco di matrice classica, di cui si è già discusso, e che, proprio nella corona, sembra vivere di un'energia nuova, cupa e apocalittica, forse proprio in virtù di questa volontà moralizzatrice e persuasiva, a tratti intimidatoria, di dissuadere i lettori dal cadere nel peccato dell'amore terreno. Guittone riesce a dare una nuova, spaventosa, valenza alle immagini e alle metafore elegiache perché egli è quel poeta che più di tutti potenzia il binomio di ἔρος-θάνατος, che adesso conosce un tale potere accentratore da assorbire in sé gli altri due poli metaforici di ἔρος-πόλεμος ed ἔρος-νόσος.

¹⁶⁹ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 119.

4.4 Ἔρως-θάνατος nel Trattato d'amore

Già nell'elegia latina ed ovidiana per indicare le sofferenze e i tormenti che derivano da Amore si ricorreva alle metafore della guerra o della malattia ed entrambe, se potenziate al massimo grado, potevano condurre a morte l'amante, piagato dagli strali del nemico Amore, squassato nella sua interiorità e incapace di guarire, quindi abbandonato al dolore della malattia. Insomma, già ai tempi di Ovidio la metafora di ἔρως-θάνατος era piuttosto frequentata e indicava il massimo grado di tragicità nella vicenda amorosa. Tuttavia, se la morte per amore nell'elegia classica è un'eventualità, nella poesia del *Trattato d'amore* la morte per amore diventa necessaria. Nell'immaginario moralizzatore di Guittone, infatti, chiunque si abbandoni ai desideri della carne non solo sarà sottoposto a sofferenze tali da condurlo alla morte sulla terra, ma la pena provocata lo tormenterà anche dopo il trapasso, condannato per sempre alla distruzione corporale e al tormento spirituale della dannazione eterna:

[...] en vita l'uomo sempre destruendo,
l'alma menando a morte e 'n inferno.

È mal sença rimedio algun trovato
sol en voler seguir nonché compiendo,
sí come conchiudo: però l'inferno¹⁷⁰.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XI, 10-14)

Insomma, è la necessità moralizzatrice a spingere Guittone a potenziare oltremisura la metafora di ἔρως-θάνατος e diverse sono le soluzioni stilistiche adottate sulle pagine del *Trattato d'amore* per dare nuovo vigore a questo binomio. Innanzitutto, l'*interpretatio nominis*. Come si diceva, la confutazione dell'amore-passione e della pericolosità ad esso connaturata passa attraverso la sua definizione. Per questa ragione Guittone all'interno del sonetto quarto *Amor dogliosa morte si po' dire* squarcia il velo dell'esteriorità del sentimento, sottolineando come il suo stesso nome celi in sé la morte di cui è portatore.

Amor dogliosa morte si pò dire,
quasi en nomo logica spoxicione;
ch'egli è nome lo qual si pò partire
en «a» e «mor», che son due divixione.

E «mor» si pone morte a diffinire:
lo nome, en volgara locucione,
è con una «te»; l'«a» ven[e] da langire,

¹⁷⁰ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 115.

e 'n latin[o] si scrive entergessione.

Und'io l'appello e dritamente el nomo
dal «mor» morte, da l'«a» guai' merveglioso:
e ben è certo da meravegliare,

che, guai porgendo Amor ta', ciascun uomo
ch'a lui s'è dato l'à per delic[i]oso,
bene en onta faendol consumare¹⁷¹.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IV, 1-14)

Il sonetto quarto, che apre la *tractatio* sugli attributi di Amore, «fonda una sorta di “ontologia nominale”, nella quale la *parola* non descrive semplicemente, ma crea l'essere»¹⁷² di Amore. L'*interpretatio nominis* divide il sostantivo *amore* in due parti, entrambe dotate di significato, e ne viene spiegata la paraetimologia. Amore è «dogliosa morte» perché il sostantivo può essere scomposto in «a! mor», cioè “a! muore”, che è l'esclamazione di dolore che nasce in punto di morte. Oltretutto, in apertura della seconda terzina è presente un'appendice paraetimologica nella quale «Amor ta'» richiamerebbe ancora una volta, sia dal punto di vista fonico che visivo, la morte.

Prima di Guittone, già Cappellano aveva proposto una paraetimologia del sostantivo “amore”, riconducendolo al verbo *amo* nell'accezione di “prendere all'amo” ed “essere preso”.

Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi¹⁷³.

(Andrea Cappellano, *De amore*, I, 7)

[Amore è detto da “amo” verbo, il quale significa pigliare o essere preso]

Se confrontate, queste due *intepretationes* sono piuttosto simili, anche se si può riconoscere in quella guittoniana una forza evocativa diversa. La paraetimologia di Cappellano certamente sottolinea l'aggressività e la violenza con cui Amore agisce sugli innamorati, ma non ha nulla a che vedere con l'accezione cupa, apocalittica e mortifera che il sostantivo assume nella corona guittoniana, una mortalità, tra l'altro, celata in Amore e costantemente riecheggiata in tutto il sonetto.

E certo ben è natural figura

¹⁷¹ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 87.

¹⁷² Ivi, p. 86.

¹⁷³ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 10-11.

de esso Amor, cui guai' e morte appello,
sí come se mostra per li simblanti

dei mortai ditti amorusi amanti,
faendosi a raxion catun ribello,
matto voler seguendo a dismisura¹⁷⁴.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* V, 9-14)

Il sostantivo “morte”, i verbi e gli aggettivi che ne derivano, ricorrono in quasi ogni testo della corona, esclusi i primi tre, che fungono da *exordium*, e l'ultimo, che è un congedo esortativo rivolto ai lettori. La ripetizione esagerata, quasi ossessiva della “morte” fa assumere un andamento quasi litaniante alla raccolta. Oltretutto, spesso la parola “morte” è inserita immediatamente, nella prima quartina, come monito del fatto che la fine è la conseguenza principale e più pericolosa che spetta a chiunque si abbandoni ad Amore:

De lui, cui dico morte, la figura
se mostra nuda e nuda esser simillia
d'ogni virtù e d'ogni dritura,
d'allegreç' e di gioi a meravellia¹⁷⁵.
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* VI, 1-4)

Appresso che fatt'agio discernenza
di passion di lui, cui morte scrivo, [...] ¹⁷⁶
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IX, 1-2)

Già per l'arco si mostra esser guerere,
per le saite mortal feridore, [...] ¹⁷⁷
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* X, 1-2)

La sovraditta morte per l'artilia
mostra esser[e] cosa che 'ngreffisce [...] ¹⁷⁸
(Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* XII, 1-2)

La potenza devastatrice di Amore, inoltre, è vivificata anche dal fatto che la risonanza della morte nel *Trattato d'amore* aumenta per mezzo dell'associazione con altri elementi lessicali riconducibili alla sfera del pericolo, del rischio, del dolore che, appunto, ne ampliano la valenza. Quindi, nella corona di sonetti la morte è «dolorosa» (*Trattato d'amore* V, 1) e il dolore che affligge l'innamorato è «mortale» (*Trattato d'amore* VIII, 3). Amore, poi, è «feridore mortale» (*Trattato d'amore* X, 2), che uccide l'amante che

¹⁷⁴ G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, p. 91.

¹⁷⁵ Ivi, p. 95.

¹⁷⁶ Ivi, p. 106.

¹⁷⁷ Ivi, p. 110.

¹⁷⁸ Ivi, p. 119.

viene «a morte piagato» (*Trattato d'amore* VII, 7) e non esiste un «mortal venen» (*Trattato d'amore* XII, 12) che più di Amore porti tormento e prigionia di catene.

Come è evidente, la metafora di ἔρος-θάνατος con Guittone conosce una forza cupa ed una risonanza sconosciute all'elegia precedente, al punto tale da configurarsi come binomio assoluto inglobante tutte le altre sfumature metaforiche con cui l'amore elegiaco poteva essere espresso, ovvero la guerra e la patologia, perché la morte corporale e dell'anima è la condanna che meritano i peccatori che in vita si sono abbandonati all'amore-passione. Un potenziamento del genere per il moralizzatore Guittone era necessario, perché solo evidenziando al massimo grado la natura mortifera di Amore è possibile condannare l'amore carnale, volgere l'animo all'*amor spiritualis* e, forse, spaventare l'animo dei lettori.

In sintesi, con il *Trattato d'amore* Guittone concepisce la possibilità di allargamento della parola d'amore in direzione del recupero dei valori della visionarietà, che è ciò che gli consente di introdurre – e questo accade per la prima volta nel genere elegiaco – una prima forma di gnoseologia d'amore, che mette in risalto l'importanza della vista e che procede su tre tappe diverse: la definizione o determinazione di Amore, l'*interpretatio nominis* e la prosopopea.

A questo punto, Guittone conosce Amore e possiede le armi per svelarne e far conoscere al mondo la natura ingannevole: l'*amor carnalis* che egli vuole condannare si cela sotto la facciata seduttiva dell'esteriorità, ma in realtà è un desiderio distorto, malato, che porta con sé tormenti e, soprattutto, morte, continuamente ricordata e con Guittone vivificata da un'intensità apocalittica fino a quel punto sconosciuta.

A questo punto dell'analisi sarà opportuno porsi dei quesiti.

Innanzitutto, è chiaro come Guittone con il *Trattato d'amore* si sia posto in relazione a quella che forse è la principale ambivalenza dell'amor cortese ed uno dei paradossi su cui l'elegia medievale si fonda, ovvero la convivenza, nel sentimento amoroso, di una componente sensuale e terrena e di una spirituale e nobilitante. Se Cappellano è il primo ad introdurre la questione – il cui riflesso è il libro terzo del *De amore*, totalmente in contrapposizione rispetto alla codificazione dei primi due – senza però risolvere il nodo, Guittone ritorna sul problema con l'obiettivo di denunciare la componente carnale, che è quella che provoca l'infelicità sulla terra e la dannazione eterna, e di volgere l'animo

verso l'amore vero, che è quello di Dio. Ora, ci si può chiedere se Guittone abbia avuto successo nei suoi intenti. E la risposta è no.

A ben vedere, Guittone non è in grado di sciogliere correttamente il paradosso cortese del rapporto fra carne e spirito e questo per due ragioni. In primo luogo, la gnoseologia d'amore guittoniana per quanto innovativa nell'apertura alla visionarietà delle immagini icastiche, non è veicolo di vera conoscenza, perché non si serve di alcun strumento filosofico per cui si possa definirla tale. Guittone, in sostanza, ha creato una corona dall'impalcatura moralistica e con intenti didattico-pedagogici che però non basa le proprie tesi e gli insegnamenti su una conoscenza acquisita per mezzo di strumenti filosofici, configurandosi più che altro come una raccolta di principi morali. Questi hanno certamente permesso a Guittone di sostenere la sua condanna dell'amore carnale in favore dell'amore spirituale, ma non gli hanno permesso di analizzare a fondo e coerentemente la psicologia amorosa cortese, cosa che a sua volta gli ha impedito di sciogliere il nodo paradossale di corpo e spirito e di eliminare la componente che a suo parere è fonte di sofferenza (cioè la carne), ma semplicemente di cassare, eliminare, condannare una parte, ma senza servirsi di fondamento logico o filosofico alcuno.

Nonostante fosse debitore di Guittone rispetto al recupero del binomio ἔρος-θάνατος e della paraetimologia proposta in *Donna me prega*, sarà proprio Cavalcanti a condannare la filosofia, o non filosofia, guittoniana. Cavalcanti, infatti, non solo condannerà la scelta guittoniana di affrontare la fenomenologia amorosa attraverso il gioco analogico, di avvicinamento delle immagini icastiche, e il linguaggio concettuale, ma lo accuserà di argomentare in modo fallace, di ragionare secondo sofismi e, quindi, di essere sostenitore di una falsa filosofia che, appunto, non porta a vera conoscenza.

5. Il fallimento della liberazione dall'infelicità elegiaca

Sia Cappellano che Guittone si sono posti in contrapposizione rispetto ad una particolare declinazione di amore ma, come Ovidio, in fondo non cercano altro che contrastare ciò che nell'amore provoca infelicità e dolore, cioè l'amore elegiaco. Per l'autore del *De amore* l'infelicità elegiaca è rappresentata dal rischio di cedere alla passione senza saperne dirigere i freni, mentre per fra Guittone è l'abbandono al desiderio della carne. A questo punto, però, ci si può porre un quesito: gli autori analizzati fino a questo punto sono riusciti nell'intento di liberarsi dalla trappola dell'elegia?

Ovidio grazie ai precetti dei *Remedia amoris* era riuscito a proporre una soluzione per guarire dal dolore amoroso e, soprattutto, con la didascalica aveva risolto quei paradossali nodi su cui l'elegia si ergeva, smantellando così l'identità stessa del genere, che sembrava in questo modo superato. In realtà, alla fine della sua carriera Ovidio cadrà di nuovo vittima di quell'elegia che pensava di aver sconfitto. La poetica dell'esilio, infatti, pur non essendo strettamente poesia d'amore, è comunque il triste canto, lo sfogo della misera condizione di Ovidio esule. Con la poesia dell'esilio, allora, Ovidio sembra sprofondare di nuovo nella trappola dell'elegia, recuperando la grande varietà tematica che caratterizzava il genere nella sua origine greca.

Se Ovidio è il poeta che smantella l'elegia d'amore, ma che ricasca nella trappola dell'infelicità dell'esilio, Cappellano è l'autore dell'ambivalenza, del rovesciamento. Con il *De amore* e la codificazione dell'amor cortese che in esso avviene, si assiste al riemergere di quelle contraddizioni sulle quali l'identità elegiaca si fondava e che con Cappellano, a differenza dell'Ovidio didascalico, vengono introdotte e mai risolte. Dal contrasto tra la sfera terrena e quella nobilitante all'elogio e poi alla condanna dell'adulterio, dalla *joi* della *merce* al dolore per il distacco: tutto questo ha riflesso nelle ambiguità del *De amore* e, soprattutto, nel libro terzo, il quale ribalta palinodicamente ciò che era stato teorizzato ed insegnato precedentemente, come se all'interno del suo trattato l'autore volesse far vivere sulla pagina le contraddizioni degli stati d'animo e le battaglie interiori dell'amante infelice.

Infine Guittone, che per primo tenta di mettere a punto una gnoseologia per svelare la natura ingannevole di Amore e combatterne la componente legata all'infelicità, va incontro al fallimento perché costruisce una teoria conoscitiva che si serve di sofismi e che si basa su principi morali ma senza strumenti filosofici adeguati. Per questo approda ad un risultato che lo porta a denunciare l'amore carnale, che è quello che al suo parere conduce all'infelicità, senza che questa condanna sia però supportata dalle corrette basi filosofiche, ma solo dal giudizio morale. In altre parole, Guittone non si fa corretto interprete della psicologia amorosa cortese e non risolve quelle contraddizioni di cui già il *De amore* era specchio, prima fra tutte la tensione fra la componente terrena e quella spirituale. Semplicemente, egli giudica immorale la prima, che per questo viene censurata. Allora, l'amore infelice con Guittone non viene guarito, ma solo condannato, e allo stesso modo le contraddizioni dell'amor cortese sopravvivono, come sopravvive l'elegia in quanto genere all'interno di questa prima stagione medievale.

III

GUIDO CAVALCANTI E LA POESIA ELEGIACA

1. Guido Cavalcanti e la “grandezza variabile”

Tra le quali brigate n'era una di messer Betto Brunelleschi, nella quale messer Betto ed i compagni s'erano molto ingegnati di tirare Guido di messer Cavalcante de' Cavalcanti, e non senza cagione, per ciò che, oltre a quello che egli fu un de' miglior loici che avesse il mondo, ed ottimo filosofo naturale, delle quali cose poco la brigata curava, si fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto, ed ogni cosa che far volle ed a gentile uom pertenevole seppe meglio che altro uom fare: e con questo era ricchissimo, ed a chiedere a lingua, sapeva onorare cui nell'animo gli capeva che il valesse. Ma a messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avvenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia: e per ciò che egli alquanto tenea dell'opinione degli epicuri, si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse¹⁷⁹.

(Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Giornata XI, Novella 9)

Riluce dietro a costoro il delicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo. Costui per certo, come del corpo fu bello e leggiadro, come di sangue gentilissimo, così ne' suoi scritti non so che più che gli altri bello, gentile e peregrino rassembra, e nelle invenzioni acutissimo, magnifico, ammirabile, gravissimo nelle sentenze, copioso e rilevato nell'ordine, composto, saggio e avveduto, le quali tutte sue beate virtù d'un vago dolce e peregrino stile, come di preziosa veste, sono adorne¹⁸⁰.

(Lorenzo de' Medici, *Opere*, Epistola a Federico d'Aragona)

E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per cui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»¹⁸¹.

(Dante Alighieri, *Divina commedia*, *Inf.* X, 61-63)

Aristocratico e di nobili origini, solitario, di ingegno acutissimo, filosofo naturale, laico, disdegnoso e poeta raffinatissimo, Guido Cavalcanti è considerato il primo indagatore dell'interiorità lirica e sapiente lettore delle emozioni che albergano negli animi segnati da un senso drammatico dell'esistenza. La sua raccolta di liriche e la sua stessa personalità, così ricche, enigmatiche e poliedriche, si fanno di volta in volta veicolo di interpretazioni e messaggi diversi: alcuni vogliono vedere nella silloge cavalcantiana il concretarsi degli ideali stilnovistici, altri vi leggono la codificazione di un amore

¹⁷⁹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013, pp. 1019-1020.

¹⁸⁰ L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1939, p. 6.

¹⁸¹ D. ALIGHIERI, *Divina commedia*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2016, p. 89.

concepito come desiderio tormentoso, oscuro e mortifero, altri ancora vi riconoscono l'indagine del processo conoscitivo del sentimento amoroso, dando così adito alle discussioni riguardanti la filosofia di appartenenza di Cavalcanti, definito, a seconda dei casi, «loico epicureo», filosofo naturale, averroista o addirittura eretico materialista. Quali che siano le interpretazioni, il genio di Cavalcanti non può essere spiegato da nessuna etichetta, se non dalla definizione di “grandezza variabile”, ad indicare che la forza poetica, culturale e filosofica di un'opera è direttamente proporzionale alla pluralità dei significati di cui si fa portatrice¹⁸².

Ai fini di questa analisi, la «grandezza» su cui ci si concentrerà riguarda l'abilità di Cavalcanti di dar voce alle sofferenze dell'animo umano, chiuso nel dramma amoroso e incapace di guarire dal suo tormento. Per questa ragione Guido Cavalcanti può essere considerato il massimo esponente dell'elegia della stagione medievale e, come gli autori elegiaci trattati precedentemente, anche il suo contributo aprirà a nuove discussioni sulla natura di Amore, sulle possibilità di conoscerlo e liberarsi da esso e, più in generale, sull'elegia come genere letterario.

Molte pagine verranno spese per analizzare il contributo che Cavalcanti offrirà all'elegia medievale nella compenetrazione fra la tradizione e l'innovazione, garantendo allo studio dei sentimenti una profondità e un'intensità sconosciute prima di allora. Tuttavia, prima di proseguire con questa indagine, sarà opportuno soffermarsi su un nodo problematico il quale, se non venisse sciolto, creerebbe delle difficoltà nel collocare la lirica cavalcantiana all'interno della strada tracciata finora, che altro non è che quel percorso unitario e coerente che l'elegia medievale compie dalla sua primissima ispirazione ovidiana fino al superamento con il primo Dante.

Si è visto, infatti, che Ovidio, Cappellano e Guittone possono essere analizzati in un'ottica di confronto e di reciproca ispirazione perché in primo luogo mossi da una comunione d'intenti, la quale li induce a contrastare l'amore elegiaco e a ricercare delle soluzioni per liberarsene o, quantomeno, governarlo. In secondo luogo, i tre autori attingono ad un comune serbatoio di immagini e metafore elegiache di tradizione classica e al lessico del dolore e dell'amore infelice, il tutto, infine, inserito all'intero di opere costruite in maniera organica e coesa e mosse da intenti didattico-didascalici volti a trasmettere insegnamenti in materia amorosa. Allo stesso modo, anche il Dante della *Vita nova* si inserirà all'interno del percorso evolutivo della poesia elegiaca e con i predecessori condividerà gli obiettivi,

¹⁸² G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Milano, BUR, 2017, p. 5.

lo scenario elegiaco e l'impostazione organica dell'opera. Se infatti Ovidio, Cappellano e Guittone avevano parlato di Amore all'interno di un trattato o di una corona di testi estremamente coesa rivolti a dei destinatari allo scopo di trasmettere loro degli insegnamenti, la *Vita nova*, fra le varie interpretazioni, è un *prosimetrum* che narra di un amore elegiaco in forma di racconto, indirizzato al «primo amico» di Dante: Guido Cavalcanti. La prima parte della *Vita nova* è segnata dal dialogo sull'amore fra i due amici, ma ad un certo punto il loro sodalizio si rompe, forse proprio a causa dell'incompatibilità delle ideologie di cui si sono fatti sostenitori. Allora, ad un livello più profondo di analisi, la *Vita nova* non è semplicemente il racconto dell'amore di Dante e Beatrice, ma è una vera e propria codificazione dell'ideologia d'Amore dantesca.

È a questo punto, però, che il problema si manifesta. Se Cavalcanti può essere ritenuto il massimo esponente della poesia dell'interiorità e dell'infelicità amorosa sia per quanto concerne i contenuti delle sue poesie che per il contributo gnoseologico fornito, egli tuttavia non inserisce la propria vicenda d'amore e la propria ideologia né all'interno di un trattato o in un macro-testo lirico organico, come avevano fatto Cappellano e Guittone, né in un racconto, come invece farà Dante, né tantomeno mette a punto un canzoniere, inteso come una raccolta di rime organizzate secondo un progetto interno. Pertanto, le liriche cavalcantiane tradite dalle antologie della tradizione antica seguono criteri di ordinamento ispirati alla lirica provenzale o raggruppate secondo i tre modelli metrici di canzoni, ballate e sonetti. Questo significa, allora, che uno dei parametri che accomunano tutti gli autori elegiaci oggetto di questa indagine, ovvero la realizzazione di un'opera dalla struttura organica, coerente ed unitaria, non è rispettato dalla poesia cavalcantiana: l'analisi comparativa che vedeva uniti tutti gli autori trattati finora viene in questo modo ostacolata.

La questione, poi, si complica ulteriormente se si considera che la mancata organizzazione delle liriche di Cavalcanti all'interno di un "canzoniere" o di una forma-trattato come quella di Guittone è perfettamente coerente con quella che si vedrà essere la concezione amorosa, poetica e filosofica cavalcantiana. La filosofia di cui Cavalcanti è seguace è una condanna costante alla separazione: l'anima sensitiva è divisa dall'intelletto, impedendo così la conoscenza di Amore; il soggetto amante è allontanato dagli altri, isolato e chiuso nel suo dolore, ed è separato da se stesso, a causa di una passione pericolosa e mortale che lo conduce alla disgregazione della mente, del cuore e dell'anima. Insomma, seguace di una filosofia che lo condanna all'infelicità e fedele ad

una concezione dell'innamoramento vissuto come condizione di debolezza, separazione ed impotenza, Cavalcanti è il poeta che più di tutti si fa portavoce di una poesia che, come l'Io, si disgrega e si sgretola nell'astrazione. Chiaramente, un'esperienza amorosa vissuta in questi termini non poteva essere inserita all'interno di una struttura organica come quella di un trattato, né in un racconto in cui l'amore diventa un processo di crescita progressiva, realizzazione vitale ed arricchimento spirituale. Allora, configurandosi come scene singole, come fotogrammi isolati, le liriche di Cavalcanti rispecchiano perfettamente un'esperienza amorosa vissuta solo come distruzione.

Secondo questa analisi, allora, sarebbe insensato oltre che vano cercare di ricostruire o riordinare le rime cavalcantiane affinché creino un discorso coeso o un percorso all'interno di un canzoniere, proprio perché il loro isolamento è assolutamente coerente all'interno di una poetica e di una filosofia che concepiscono l'amore e l'esistenza come separazione, disgregazione e morte. Se la mancata realizzazione di un canzoniere rappresenta una scelta coerentissima, che oltretutto riconferma l'assoluta predominanza di Cavalcanti all'interno del panorama elegiaco medievale, resta però aperta ancora una questione: con quale diritto Cavalcanti entra all'interno dell'indagine comparativa che fa dialogare fra loro gli autori elegiaci medievali? La risposta è *Donna me prega*.

Donna me prega è considerabile la canzone-manifesto della poetica e della filosofia cavalcantiana, quella che riassume e illustra il significato dell'intera opera. In nome della sua oscurità e difficoltà, fin dalla sua primissima diffusione la canzone ha goduto di grande fortuna e moltissime sono le interpretazioni di cui è stata oggetto. Ad oggi, *Donna me prega* è considerata la *summa* di tutto quello che è la visione cavalcantiana per quanto concerne Amore, la poesia, la filosofia e il rapporto fra essi. Insomma, se un tempo la canzone era considerata un *unicum*, un'esperienza a sé stante all'interno della silloge, ad oggi questa visione è stata nettamente abbandonata, in favore di quella che invece considera *Donna me prega* come l'osservatorio ideale da cui partire per comprendere fino in fondo il significato e l'orizzonte poetico e filosofico dell'intera raccolta.

A questo punto, è interessante notare come *Donna me prega* presenti caratteristiche formali comuni ai *Remedia amoris*, al *De amore* e al *Trattato d'amore*. Oltretutto, data la rilevanza e dato il ruolo fondamentale che ha nella comprensione del resto della silloge cavalcantiana, la canzone può essere effettivamente considerata come un micro-trattato di argomento amoroso, poetico e filosofico. Sarà proprio questo tipo di interpretazione a permettere di collocare Cavalcanti e *Donna me prega* all'interno della rete di rapporti e

reciproche influenze che nell'elegia medievale vede uniti i contributi di Cappellano, di Guittone e, come si vedrà, di Dante.

Innanzitutto, come già accadeva nel *De amore* e nella corona guittoniana, anche *Donna me prega* introduce la definizione di Amore, il quale, nell'interpretazione cavalcantiana, è molto simile a quello dei precedenti letterari citati. Se nei *Remedia amoris* Ovidio non aveva propriamente offerto una determinazione di Amore, descritto semplicemente attraverso la sua prosopopea, nell'elegia medievale si assiste ad una più decisa necessità di confutazione del sentimento, la quale muove, in primo luogo, dalla sua definizione. Allora, per Cappellano e Guittone Amore è un desiderio che nasce dalla visione della donna, che cresce a dismisura a causa di un pensiero ossessivo e pericoloso, il quale annichilisce e distrugge completamente l'amante, preda di una follia irrazionale e dell'abbandono di ogni istinto alla sopravvivenza. Cavalcanti definisce il sentimento amoroso "accidente" ed una sorta di irrazionale assoluto, al punto tale che la sua natura, inconoscibile, è descrivibile solo per via fenomenica quale somma delle sue potenzialità distruttive. Allora l'amore cavalcantiano, ancora di più che nei predecessori, è distruzione: è annullamento della conoscenza intellettuale, è disintegrazione delle capacità di giudizio, dell'esercizio del libero arbitrio ed è totale disfacimento dell'amante, incatenato alla violenta e frustrate dimensione del desiderio.

Proseguendo, anche *Donna me prega* come i *Remedia amoris*, il *De amore* e il *Trattato d'amore*, si rivolge ad un destinatario. Mentre Ovidio aveva indirizzato i suoi rimedi agli *iuvenes* intrappolati nelle reti dell'amore infelice, Cappellano e Guittone si rivolgevano a due amici, rispettivamente Gualtieri e Federigo dall'Ambra, per chiarire alcune questioni d'amore o più semplicemente per instaurare una discussione in materia. Cavalcanti, invece, esordisce richiedendo un interlocutore che sia «canoscente chero», cioè filosoficamente istruito, affinché possa comprendere ciò che illustrerà in *Donna me prega*, dal momento che la dimostrazione cavalcantiana della natura di Amore si serve dei principi, dei sistemi e del lessico della filosofia naturale. Secondo Cavalcanti, infatti, le parole dell'amore non sono le stesse della ragione, pertanto la vera conoscenza del sentimento si ottiene solo grazie al «natural dimostramento», ovvero la dimostrazione per via filosofica, e non attraverso l'innamoramento, così come avrebbe voluto Dante. E in questo, volendo, si può leggere un'ambiguità nella richiesta del destinatario: Cavalcanti superficialmente e formalmente chiede di poter interloquire con un esperto in materia

filosofica, ma di fatto il vero destinatario di *Donna me prega* è Dante, proprio perché la canzone è in realtà una risposta all'ideologia amorosa esposta nella *Vita nova*.

Per concludere, *Donna me prega* si regge su una struttura metrica fortemente elaborata ed artificiosa, di gusto guittoniano, avvicicabile per la sua coesione all'organicità del manuale del *De amore* e dei testi poetici della corona guittoniana. È una canzone interamente endecasillabica, disseminata di rime interne e di rime al mezzo, le quali conferiscono particolare rilievo ai frequentissimi passaggi logici sui quali il ragionamento filosofico di Cavalcanti si incardina. La stessa concentrazione verbale contribuisce a sottolineare lo svolgimento del ragionamento e la forza assertiva di un discorso che, come i contributi dei predecessori, è mosso da intenti didascalici che mirano non solo all'insegnamento di Amore, ma anche e soprattutto a spiegarne l'entità e la portata per mezzo delle dimostrazioni e degli strumenti della filosofia. All'interno di questo ragionamento che è *Donna me prega*, infatti, molte sono le espressioni connotate in senso filosofico, come «accidente» (v. 2) o «ragione» (vv. 7 e 73), che allude al tessuto logico dell'intera canzone, «natural dimostramento» (v. 8), ossia la prova ricavata dalla filosofia naturale, «possibile intelletto» (v. 22), «perpetual effetto» (v. 26) o «buon perfetto» (v. 39), che rimanda al «bonum perfectum» ossia la felicità di Aristotele. Allo stesso modo, la forza affermativa e dimostrativa del testo è supportata dall'uso di verbi come «provare» (v. 9) nel senso di «dimostrare», o «dico» (vv. 31 e 69) e dal ricorso ai connettivi logici tipici del ragionamento, come «per ch'eo» (v. 1), «perché» (v. 25) o «dunqu'» (v. 66).

Ora, dimostrata la possibilità di paragone fra tutti gli autori elegiaci medievali grazie all'interpretazione che vede in *Donna me prega* come un micro-trattato di filosofia, la questione della mancata realizzazione di un canzoniere cavalcantiano – per quanto coerente con la visione del suo autore – persiste. Ad oggi uno dei criteri di ordinamento in uso è ancora quello proposto da Favati il quale, mancando nelle liriche ogni indizio di carattere biografico, cronologico o storico, decise di raggrupparle in base a criteri interni riguardanti lo stile, il tema e il destinatario. Sulla base delle indicazioni di Guido Favati, le liriche di Cavalcanti si possono dividere in:

- Rime legate alla tradizione siciliana e guinizzelliana (1-4);
- Motivo dello sbigottimento (5-9);
- Motivo del coro e dell'autocommiserazione (10-18);

- Rappresentazione mentale della donna come oggetto d'amore e sondaggi sulla potenza d'amore della donna (19-27);
- Motivo dell'introspezione e del dolore d'amore (29-35);
- Rime di corrispondenza (36-45 e 47-50);
- Sonetti di carattere comico e parodico (28 e 51-52);
- Pastorella (46).

Ai fini di questa analisi si prenderanno principalmente in considerazione le rime collocate all'interno del secondo, del terzo, del quarto e del quinto gruppo, perché sono quelle che meglio rappresentano la produzione elegiaca, la poetica e la filosofia di Cavalcanti, anche se ci sarà l'occasione di soffermarsi su alcune delle rime tratte dagli altri raggruppamenti, in un'ottica di dialogo, evoluzione, ritrattazione e superamento di Cavalcanti rispetto ad altri momenti della sua stessa produzione.

2. Le ambivalenze dell'elegia cavalcantiana

Caratteristica fondante dell'elegia, a partire dalla letteratura latina fino al Medioevo, è la necessità di reggersi su tensioni ambivalenti, sulle contraddizioni connaturate alla sua stessa identità. Mentre l'elegia latina da un lato rifiutava gli ideali del *mos maiorum* pretendendo, invano, di fondarne di nuovi, dall'altro vedeva l'innamorato come un malato che si sottraeva alle cure e, dall'altro ancora, si considerava erroneamente un'esperienza letteraria e di vita autosufficiente e bastevole a se stessa, l'elegia della prima stagione medievale è tesa fra le spinte terrene e gli slanci nobilitanti tipici della concezione cortese dell'amore. Così, anche l'elegia del massimo esponente della stagione medievale si nutrirà di contraddizioni vecchie e nuove.

La prima contraddizione dell'elegia cavalcantiana, ma in generale riconoscibile in tutta la lirica del Duecento, è la sovrapposizione fra la sfera profana e la sfera sacra. La società del Duecento, fortemente influenzata da una concezione che vive l'amore sia come un desiderio carnale che come un processo formativo, nobilitante e di perfezionamento spirituale e nella quale la chiesa scandisce i momenti della quotidianità di ogni individuo, necessariamente interpreta parte dell'universo amoroso attraverso i filtri del linguaggio sacro e del metaforismo cristiano. Non è un caso, allora, che nella *Vita nova* il primo incontro di Dante e Beatrice avvenga in chiesa o che nel *Decameron* i giovani decidano

di lasciare la città devastata dalla peste dopo aver partecipato alla messa o, ancora, che le donne angelicate dello Stilnovo camminino per strada a contatto con le genti, così come Cristo. Insomma, la sovrapposizione della sfera sacra e dell'universo amoroso è parte integrante della cultura del Duecento e la stessa poesia d'amore risente di questa influenza. Chiaramente, per tutti i poeti che vivono l'esperienza d'amore come un percorso nobilitante che porta a Dio, la scelta di attingere al serbatoio religioso è assolutamente coerente. Tuttavia, in un autore come Cavalcanti, considerato laico o addirittura eretico, l'espressione della vicenda amorosa per mezzo del linguaggio della sacralità crea una fortissima ambivalenza.

Ora, l'elegia cavalcantiana è poesia-confessione, è il lamento dell'amante che piange il proprio disfacimento interiore e che parallelamente non sa esperire Amore se non come Morte e distruzione. La poesia-confessione di Cavalcanti, contrariamente a quanto accadeva nella tradizione cortese e duecentesca, crea un rapporto comunicativo che non coinvolge più il poeta e la donna amata, ma lega insieme Cavalcanti e coloro che s'intendono di amore, perché sono gli unici in grado di prendere parte al suo dolore, a compatire lui e la sua condizione. E la richiesta di compartecipazione alla sofferenza è spesso segnata nella sua lirica dal ricorso ai *Salmi* e, soprattutto, alle *Lamentazioni* di Geremia, testi biblici cantati dalla cristianità durante il periodo della passione, nelle quali il profeta Geremia chiede ai passanti di compartecipare al proprio dolore. In altre parole, con l'apertura cavalcantiana al linguaggio biblico delle *Lamentazioni*, il poeta non solo dà voce al proprio pianto davanti a chi è in grado di compatirlo, ma allo stesso tempo si offre come *exemplum* di un dolore d'amore che, nel momento in cui è compreso da altri, si sgancia dalla condizione individuale del poeta e diventa universale, un dolore di tutti.

Un'altra delle ambivalenze dell'elegia cavalcantiana riguarda la figura femminile, che nella silloge è delineata in due diversi modi. Nelle liriche la donna a volte è compassionevole, benigna e concede la *mercede* al poeta, soprattutto nella prima parte della raccolta, come *Fresca rosa novella*, in cui si legge di una donna benevola, guinizzelliana, celebrata nella sua eccellenza. In altri casi, tuttavia, questa lascia spazio alla donna *fera*, malevola, che non vuole concedere la grazia all'amante e che anticipa la Laura *fera* del Canzoniere petrarchesco.

Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice: «E' mi duol che ti convien morire

per questa fiera donna, che niente
par che pietate di te voglia udire»¹⁸³.
(Guido Cavalcanti, *Rime* VIII, 5-8)

Il paradosso della convivenza di una donna benigna e di una donna *fera* si accompagna, però, ad un secondo dualismo, più profondo e complesso rispetto al primo, determinato dalla particolare interpretazione che il poeta offre, prima ancora che del concetto di Amore, del rapporto fra poesia e filosofia, che è conoscenza: «la filosofia diventa poesia su una fondazione certa e verificabile perché depositaria di un sistema di dottrine in grado di fornire un codice»¹⁸⁴. Il codice che Cavalcanti metterà a punto è dato dall'anima e dalle sue facoltà, sulle quali si crea un doppio codice, che da un lato coinvolge l'esperienza sensibile – che prima di tutto riguarda Amore – e dall'altro è legato al modo in cui avviene il processo della conoscenza. Infatti, nella visione di Cavalcanti la genesi dell'esperienza sensibile, cioè Amore, e la conoscenza prendono le mosse dallo stesso punto di origine: la vista. Il processo di innamoramento e la conoscenza cominciano quando la *forma* o *species intellegibilis*, ossia l'immagine della donna, attraversa la vista per compiere poi un percorso dagli occhi dell'amante fino a raggiungere l'intelletto possibile, dove si posa stabilmente.

Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende – nel possibile intelletto,
come in subietto, - loco e dimoranza¹⁸⁵.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 21-23)

I dettagli della filosofia cavalcantiana verranno discussi in un secondo momento, ma ciò che va tenuto in considerazione ai fini della doppiezza della figura femminile è il fatto che il sistema filosofico creato da Cavalcanti è duplice ed ambiguo, portatore di un dualismo che riserva ad Amore la priorità sensibile, mentre per contro l'intellegibilità e del processo, per diventare conoscenza nell'intelletto, ha bisogno di sospendere gli effetti di Amore come passione carnale e terrena per astrarsi, per trascendere. Il problema del dualismo si pone perché nell'intelletto non solo l'amore-passione non ha sede, ma anche perché l'immagine, la *forma* della donna in carne ed ossa percepita con gli occhi e legata ai sensi non può collocarsi nell'intelletto. Per Cavalcanti, allora, l'amore in senso proprio

¹⁸³ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 83.

¹⁸⁴ A. GAGLIARDI, *Species intellegibilis*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione: atti del Convegno internazionale*, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 148.

¹⁸⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 119.

è passione reale, sperimentata e naturale perché funzionale alla sopravvivenza ma che, a causa della sua natura sensibile e del legame con i sensi, si potrà solo sentire, ma non conoscere. Per questo motivo il processo di conoscenza è interrotto, bloccato a causa della separazione nell'essere umano fra la sfera sensibile e quella intellegibile, fra quella del «diletto» e della «consideranza». E in virtù di questo divorzio, allora, anche la capacità immaginativa dell'innamorato creerà due figure femminili distinte – la prima è generata dai sensi e collocata nell'anima sensitiva, la seconda è immagine mentale, astrazione che trova posto nell'intelletto – fra le quali non c'è relazione alcuna, come si evince da *Veggio negli occhi de la donna mia*.

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' non 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»¹⁸⁶.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XVI, 1-20)

In sintesi, nella silloge non solo si troveranno donne benevole che convivono con donne «fere» ma, molto più profondamente e filosoficamente, donne reali, naturali, terrene, che non hanno nulla dell'astrazione tipicamente cavalcantiana e che appartengono alla sfera dell'amore-passione, che è amore terreno e goduto. Tra queste, le «due forosette nove» di *Era in penser d'amor quand'i trovai* o ancora di più, la donna di Tolosa, la quale

Bell'e gentil, d'onesta leggiadra,
Tanto è diritta e simigliante cosa,
Ne' suoi dolci occhi, de la donna mia, [...] ¹⁸⁷
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXIX, 2-4)

Insomma, la donna di Tolosa è richiamata da Cavalcanti perché è «simigliante» ad un'altra donna, ossia la «donna mia», che è la figura ideale della donna, è astrazione, è trascendenza, è ipostasi metafisica appartenente alla sfera dell'intellegibile e della

¹⁸⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, pp. 114-115.

¹⁸⁷ Ivi, p. 124.

«consideranza», in quanto tale inafferrabile, inconoscibile fino in fondo a causa del sistema filosofico che lo stesso Cavalcanti ha ideato, condannandosi così ad un destino infelicità.

Nella poesia elegiaca cavalcantiana l'esperienza soggettiva non solo si riveste di una potenza nuova rispetto alla lirica precedente, ma è segnata da una novità: l'interiorizzazione. Cavalcanti, infatti, è definito poeta dell'interiorità perché nella sua opera la vicenda amorosa è completamente ambientata nell'Io e sottratta alla ormai tradizionale forma progressiva del racconto, all'interno del quale i poeti narravano la loro storia d'amore. Ed è così che la poesia cavalcantiana finisce per assumere le vesti di una sequenza di fotogrammi che illustrano da diverse angolazioni il dolore, i moti interiori, i contrasti interni, lo sbigottimento e la devastazione dell'esperienza amorosa ormai interiorizzata. Questa forte tendenza all'interiorizzazione, oltretutto, si accompagna ad una conseguente astrazione. Sottraendo l'esperienza amorosa alla narrazione del racconto, eliminando ogni riferimento esterno di carattere topologico e cronologico dell'incontro con l'amata – che a sua volta non ha più nulla della donna reale, ma è un'immagine mentale, priva di riferimenti esteriori – Cavalcanti approda ad una lirica che non è solo interiorizzazione, ma forte astrazione.

A questo punto sarà opportuno soffermarsi sulle la modalità di espressione che mettono in scena l'interiorizzazione e l'astrazione della poesia cavalcantiana. Paradossalmente, e in questo sta l'ennesima ambivalenza dell'elegia cavalcantiana, tutti i dati della lirica di Cavalcanti, privati dei referenti determinati e percepibili della realtà esteriore, vengono ora espressi per mezzo di un lessico e di un metaforismo che fanno acquisire loro una forte plasticità e fisicità, al punto tale da renderli visualizzabili. Non è un caso, allora, che per la poesia cavalcantiana si parli, accanto all'interiorità, di teatralizzazione. In altre parole, Cavalcanti si serve di un linguaggio fisico, medico e realistico al punto tale da favorire la visualizzazione dei moti psicologici ed interiori che agiscono sullo scenario della vicenda amorosa. E proprio come in un teatro, sulla scena si muovono, innanzitutto, tre personaggi: la mente, l'anima e il cuore. Tuttavia, l'esperienza amorosa cavalcantiana, necessariamente infelice e dolorosa, è franta fra quella parte che esperisce Amore come passione terrena e distruttiva e fra quella che, invece, vorrebbe (ma non può) conoscerlo. Così nel teatro cavalcantiano si respira la separazione fra due sfere: una affannosa, la prima, in cui combattono anima e cuore, e una contemplativa, la seconda, in cui la mente tenta invano di conoscere l'amore ideale. Allora, l'esito di questo contrasto interiore fra

anima, cuore e mente si traduce nella disintegrazione di ogni rapporto fra essi, il che corrisponde ad una condanna a morte. Su questo scenario di devastazione, però, altri personaggi prendono presto il loro posto: gli spiriti e i sospiri.

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 ed organicità, di fronte a sporadiche apparizioni della poesia a lui precedente. E la ragione è duplice: cioè tal fatto si costruisce al punto di incontro fra la concezione averroistica, del cui influsso sul Cavalcanti offre nuova prova, e la natura drammatica di questa poesia: nessuna entità era infatti costituzionalmente dotata di tale mobilità da poter conferire alla rappresentazione virtù di ardito spettacolo¹⁸⁸.

Insomma, oltre ad essere eredità della teoria degli spiriti propria del filone arabo dell'averroismo, gli spiritelli sono le *personae* che teatralizzano i moti dell'Io e garantiscono l'animazione di un'interiorità devastata, nella cui scena coprono, proprio come degli attori, ruoli diversi: alcuni sono paurosi, soli o asserviti, a volte violenti, assillanti, altre volte gentili ed altre ancora morti.

[...] li spiriti fuggiti del mio core,
per lo soverchio de lo suo valore
ch'eran distrutti, se non fosser volti:
e vanno soli senza compagnia
e son pien di paura¹⁸⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime IX*, 48-52)

In *Li mie' foll'occhi, che prima guardaro*, ad esempio, le *dramatis personae* di «sospiri e dolor» (v. 7) teatralizzano le facoltà fisiche e psichiche dell'uomo, sconfitto nella battaglia ed ora prigioniero nella corte di Amore dove altri, intrappolati come lui, gli predicano la morte come unica speranza.

Li mie' foll'occhi, che prima guardaro
vostra figura piena di valore,
fuor quei che di voi, donna, m'acusaro
nel fero loco ove ten corte Amore,

e mantinente avanti lui mostraro
ch'io era fatto vostro servidore:
per che sospiri e dolor mi pigliaro,
vedendo che temenza avea lo core.

Menârmi tosto, senza riposanza,

¹⁸⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 11.

¹⁸⁹ Ivi, p. 87.

in una parte là 'v'i' trovai gente
che ciascun si doleva d'Amor forte.

Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi: «Fatto se', di tal servente,
che mai non déi sperare altro che morte»¹⁹⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* V, 1-14)

Allo stesso modo, *Deh, spiriti miei, quando mi vedete* è la rappresentazione dell'animo distrutto dalla battaglia interiore, la quale ha provocato il disfacimento delle funzioni psichiche e vitali dell'amante che, dissociato nell'Io, è vittima della folle irrazionalità.

Deh, spiriti miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate
fuor della 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 voi 'l consolate
che son da lui le sue vertù partite¹⁹¹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* VI, 1-8)

Allora, gli «spiriti miei» (v. 1) sono sì la materializzazione delle funzioni intellettuali e vitali dell'anima in disgregazione, ma impersonano anche il ruolo di interlocutori per Cavalcanti, il quale li supplica di tradurre la sua misera condizione in «parole adornate | di pianto, dolorose e sbigottite» (vv. 3-4), alienate a causa della distruzione interiore a cui è sottoposto. La rappresentazione scenica dello sbigottimento interiore ritorna anche in *L'anima mia vilment' è sbigotita* in cui, di nuovo, la battaglia del cuore provoca uno sgomento violento nell'anima, squassata al punto tale da essere spogliata di ogni forza vitale e, ancora una volta, resa visivamente dagli spiritelli in fuga.

Qualunqu' è quei che più allegrezza sente,
se vedesse li spiriti fuggir via,
di grande sua pietate piangeria¹⁹².
(Guido Cavalcanti, *Rime* VII, 12-14)

In questa costante oscillazione fra l'interiorizzazione dell'esperienza amorosa e la teatralizzazione di ciò che avviene nell'Io, diversi sono gli espedienti di cui Cavalcanti si

¹⁹⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, pp. 77-78.

¹⁹¹ Ivi, p. 79.

¹⁹² Ivi, p. 82.

serve per ricreare sulla pagina la forza della rappresentazione visiva. Uno di questi è la ripetizione di alcuni motivi ricorrenti, come la battaglia, la prigionia, la fuga o la morte, ognuno dei quali è associato ad una precisa, e soprattutto ridotta, gamma di aggettivi e sintagmi, che veicolano l'idea di un destino dal quale non si può fuggire e costruiscono, proprio grazie all'ossessività della reiterazione, la personificazione e la drammatizzazione dell'idea.

L'iteratività è elemento strutturale non soltanto a livello di intertestualità, cioè come struttura di riferimento, ma come *repetitio* di un vocabolo a rendere all'interno di un solo testo l'immagine della progressiva e fatale sconfitta:

XXXIV, I, La forte e nova mia disventura
 m'ha desfatto nel core
 ogni dolce penser, ch' i' avea, d'amore.

Disfatta m'ha già tanto de la vita,
che la gentil, piacevol donna mia
dall'anima destrutta s'è partita,
sì ch'i' non veggio là dov'ella sia.

Disventura, desfatto, disfatta, destrutta: qualcosa che è *climax*, ma anche sinonimia amplificante e ancor più *commoratio una in re*, detta anche *repetitio crebra sentetiae*, cioè drammatizzazione di una stessa idea attraverso la ripetizione [...] ¹⁹³

Rientra fra gli altri espedienti di teatralizzazione il ricorso al dialogo e al discorso diretto, messi in risalto dalle molte occorrenze del verbo "dire" all'interno della silloge. Le battute pronunciate dagli attori nel teatro cavalcantiano possono essere enunciazioni in forma diretta, simili ad un'illuminazione improvvisa, oppure discorsi diretti che vedono protagonisti l'anima, gli spiritelli, le personificazioni psichiche di un Io sempre più frantumato.

Tu gli ha' lasciati sì, che venne Amore
a pianger sovra lor pietosamente,
tanto che s'ode una profonda voce

la quale dice: «Chi gran pena sente
guardi costui, e vedrà 'l su' core
chè Morte 'l porta 'n man tagliato in croce» ¹⁹⁴.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XII, 10-14)

e movonsi nell'anima sospiri
che dicono: «Guarda; se tu coste' miri,

¹⁹³ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 13.

¹⁹⁴ Ivi, p. 92.

vedra' la sua vertù nel ciel salita»¹⁹⁵.
(Guido Cavalcanti, *Rime XVI*, 18-20)

Insomma, i dialoghi della silloge sono la perfetta sintesi di quel processo tipicamente cavalcantiano che è al contempo interiorizzazione e teatralizzazione delle profondità dell'io anche se, tuttavia, le oscillazioni ossimoriche fra le due opposizioni sembrano non avere mai fine. Se nella silloge alcuni testi mettono in scena le discussioni interiori fra gli spiritelli, in altri Cavalcanti sembra aprirsi agli interlocutori esterni nel momento in cui si rivolge a coloro che sono in grado di partecipare al suo dolore. Questo rapporto comunicativo non più rivolto all'amata, come avveniva tradizionalmente, né svolto nell'interiorità dell'io, solo apparentemente si configura come apertura verso referenti esterni. Questo, a ben guardare, altro non è che l'ennesimo espediente adottato dal poeta per parlare di sé, della sua condizione infelice, per dar sfogo ad una poesia che è al massimo grado pianto, isolamento e confessione di un'infelicità insuperabile. Insomma, anche nel tentativo di schiudersi verso l'esterno Cavalcanti non fa che ricadere nella trappola dell'esperienza amorosa infelice e chiusa ad ogni forma di speranza, di liberazione o di contatto con l'altro.

Sta come quella che non à valore,
ch'è per temenza da lo cor partita:
e chi vedesse com'ell'è fuggita
diria per certo: «Questi non à vita»¹⁹⁶.
(Guido Cavalcanti, *Rime VII*, 5-8)

L'ultimo elemento che contribuisce ad animare la scena teatrale, ma che allo stesso tempo viene interiorizzato, è la metafora di ἔπος-θάνατος, insolubile dalla poesia e dalla filosofia cavalcantiana. Cavalcanti legge l'amore come una patologia del desiderio che, nel momento in cui oltrepassa i confini della sua naturalità attraverso l'eccesso, si rivela essere un processo di caduta e di perdita: «perdita del piacere, perdita dell'oggetto amato e perdita delle ragioni stesse dell'amore [...], e infine perdita di sé, e morte»¹⁹⁷. Proprio perché connaturata alla stessa concezione di Amore, la metafora della morte nella raccolta cavalcantiana ritorna molto più spesso che nella lirica precedente ed è accompagnata da

¹⁹⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 115.

¹⁹⁶ Ivi, p. 81.

¹⁹⁷ E. FENZI, *Interpretazioni cavalcantiane*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione: atti del Convegno internazionale*, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 121.

una gamma di immagini stereotipe che ne segnalano e potenziano la nuova risonanza, anche se l'espedito più interessante, volto soprattutto alla sua teatralizzazione, è dato dalla personificazione. Nelle poesie di Cavalcanti la Morte interviene direttamente come *persona* in diverse occasioni, in alcune delle quali saluta, come in *Vedete ch'io son un che vo piangendo*, in altre, come in *Perché non fuoro a me gli occhi dispeni*, porta in mano il cuore del poeta tagliato in croce, in altre ancora avanza a capo di un corteo di «martiri | che soglion consumare altru' piangendo»¹⁹⁸, oppure prende il posto della donna amata nella richiesta di *mercede*.

Amor, che nasce di simil piacere,
dentro lo cor si posa
formando di disio nova persona;
ma fa la sua vertù in vizio cadere,
sì ch'amar già non osa
qual sente come servir guiderdona.
Dunque d'amar perchè meco ragiona?
Credo sol perchè vede
ch'io dimando mercede
a Morte, ch'a ciascun dolor m'adita¹⁹⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXIII, 15-24)

Ma di nuovo Cavalcanti si dimostra un equilibrista fra le spinte ossimoriche della sua poesia. Oltre alla personificazione, la Morte agisce sul teatro cavalcantiano diventando l'esito tragico ed inevitabile della battaglia. Contrariamente alla lunga tradizione legata al binomio ἔρος-πόλεμος che vedeva l'amante combattere una guerra contro il sentimento amoroso, con Cavalcanti Amore non è più inteso come il nemico esterno dal quale difendersi. Questo significa che la guerra condotta dall'amante vuole ora contrastare una minaccia tutta interna, legata alla «condizione contraddittoria dell'anima che affonda le sue radici nella concezione fisiologica e filosofica che Cavalcanti assume dalla scienza medica più aggiornata e dai commenti averroistici ad Aristotele»²⁰⁰. Secondo la visione averroistica e cavalcantiana, Amore ha sede nell'anima sensitiva e di essa è passione e, valicato un certo limite, ossessione. Nel momento in cui il desiderio oltrepassa i limiti della naturalità, l'istinto di conservazione viene meno, perché spodestato dalla mente umana come ogni altra facoltà: l'energia vitale e le capacità fisiche e psichiche sono annientate dall'ossessione, da quell'*immoderata cogitatio* che deriva dal desiderio

¹⁹⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 107.

¹⁹⁹ Ivi, p. 131.

²⁰⁰ R. ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Critica del testo*, IV/1, Roma, Viella, 2001, p. 8.

smisurato di un amore inappagabile ed inconoscibile. Incapace di esercitare correttamente la ragione e soggiogato da un pensiero ossessivo che impedisce la sua stessa sopravvivenza, l'innamorato va incontro ad una morte che per Cavalcanti è allo stesso tempo intellettuale e fisica, perché è alienazione, spossessamento di sé, frammentazione degli spiriti vitali e, conseguentemente e necessariamente, morte corporale. In altre parole, la Morte non è solo il personaggio che si muove sul palcoscenico cavalcantiano, ma è anche una minaccia interiorizzata, congenita alla stessa anima umana la quale, nel momento in cui inciampa nell'eccesso del desiderio, sprigiona in sé la causa della sua stessa fine.

Davanti all'assoluta distruzione, l'Io cavalcantiano recupera al massimo grado l'istinto di isolamento e chiusura proprio dell'elegia della tradizione latina preovidiana, sottraendosi al principio di utilità introdotto con i *Remedia amoris* e dando sfogo ad una poesia che torna ad essere autoreferenzialità pura e fine al suo stesso pianto.

In questo quadro di vuota desolazione, solo un superstite resiste: la voce, ovvero la parola poetica. In sostituzione di una corporalità ormai completamente devastata, il poeta è ora voce, «puro Io lirico, con cui si compie una totale identificazione»²⁰¹. E nella sopravvivenza della voce, del canto infelice del poeta-amante molti hanno voluto leggere in filigrana gli echi del patrimonio mitico tanto sfruttato dall'elegia latina ed ovidiana, dimenticato nella prima stagione medievale e recuperato da Cavalcanti nella forma di astrazione metafisica. Nelle poesie di Cavalcanti, allora, non compaiono mai riferimenti espliciti o evidenti connotazioni legate alle vicende mitiche, ma il ricordo dei miti di Eco ed Orfeo riecheggia comunque fra le pagine. Così come nella lirica di Cavalcanti, anche nel mito della consunzione di Eco la voce della ninfa è la sola a sfuggire all'oblio. Perdutoamente innamorata di Narciso, un giovane bellissimo ma sprezzante dell'amore, Eco sapeva di non poter essere ricambiata, per questo si accontentava di ammirare il suo amato da lontano. Ben presto, però, l'amore e la sofferenza per il rifiuto la consumarono: il sangue si sciolse nelle sue vene, il suo viso divenne sempre più pallido e il suo corpo trasparente fino a sparire. Distrutta dal dolore per amore, Eco si rinchiusa in una grotta nella quale sopravvissero solo le invocazioni e il canto infelice del suo amore per Narciso. Nella figura di Orfeo, che dopo aver perso Euridice dà sfogo al suo canto doloroso e si abbandona alla solitudine, si può riconoscere la prefigurazione del poeta elegiaco e della

²⁰¹ R. ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, p. 20.

sua poesia. Come Orfeo, infatti, gli elegiaci sono al contempo amanti e poeti, che cantano il loro amore all'interno di un genere che non ha funzione alcuna se non quella di dare voce all'infelicità. Se l'Io lirico cavalcantiano va incontro alla distruzione e vede sopravvivere solo la sua voce, lo stesso succede nel mito di Orfeo. Dopo aver perso per sempre Euridice, Orfeo si abbandona alla solitudine e alla disperazione. A questo punto, esistono due diverse tradizioni, accumulate però dal finale tragico. Nel quarto libro delle *Georgiche* Virgilio racconta che Orfeo, al tempo della morte di Euridice, era ancora giovane, quindi avrebbe dovuto risposarsi, ma si rifiutò, fedele all'amore per la sposa defunta. Nella versione del decimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, invece, Orfeo avrebbe respinto l'amore delle donne, preferendo i fanciulli. Ad ogni modo, in entrambe le tradizioni il rifiuto di Orfeo verso l'amore di un'altra donna e la scelta dell'isolamento avrebbero provocato l'ira delle Menadi, che in preda al furore bacchico lo smembrarono. Il suo corpo venne sparso in diversi luoghi mentre la testa rotolò nell'Ebro. Nelle acque del fiume tracico la bocca e la lingua di Orfeo continuano a ripetere il canto tragico di un amore infelice, come simbolo di un amore e di una poesia che, come accade per Cavalcanti, sono destinati ad andare incontro alla morte, ma da essa non verranno sconfitti.

[...] caput, Hebre, lyramque
 Excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne,
 Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
 Murmurat exanimis, respondent flebile ripae²⁰².
 (Ovidio, *Metamorfosi*, X, 50-54)

[[...] la testa e la lira le accogli tu, fiume Ebro,
 e (cosa mirabile!), mentre è trasportata dalla corrente del fiume,
 la lira fa sentire non so quali accenti lamentosi, un mormorio lamentevole
 emette la lingua senza vita, dalle rive risponde l'eco del lamento]

3. Il metaforismo elegiaco nella produzione cavalcantiana

Canto infelice dell'Io e voce di un'interiorità frantumata, la poesia di Guido Cavalcanti è elegia che, in quanto tale, costruisce la sua essenza su spinte ambivalenti e si nutre di contrasti e separazioni.

Il percorso evolutivo compiuto dall'elegia ed analizzato fino a questo punto è stato attraversato dall'esperienza di autori diversi, ognuno dei quali, oltre ad aver introdotto dei personalissimi elementi di novità, ha cercato di proporre dei rimedi alla sofferenza che

²⁰² OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino, UTET, 2015, pp. 522-523.

deriva dall'adesione all'universo elegiaco. Ovidio è il primo ad intuire che per guarire dall'amore infelice sarebbe stato necessario debellare ciò su cui il genere stesso si reggeva, ossia le sue contraddizioni. Dopo l'apparente successo dei *Remedia amoris*, tuttavia, il poeta latino trascorre gli ultimi anni della sua esistenza dedicandosi ad una poesia che torna ad essere il canto infelice di chi non si strugge più per l'amore di una donna, ma soffre comunque per via dell'allontanamento forzato dalla patria amata, che non verrà mai più rivista.

Con il Medioevo si assiste alla rinascita dell'elegia d'amore, che ricostruisce la sua identità su paradossi nuovi, derivanti soprattutto dalle spinte antitetiche dell'amor cortese, che vedeva l'esperienza amorosa reggersi su un equilibrio precarissimo fatto al contempo di carnalità e spiritualità. Ma se fino a quel momento la discussione, la conoscenza della natura di Amore e le relative soluzioni all'infelicità si erano svolte solo sul piano poetico, sarà con l'apporto di Cappellano e di Guittone che la confutazione si sposterà anche sul piano filosofico, misurandosi da un lato con quella nuova tradizione elegiaca che proprio da Ovidio partiva e introducendo, dall'altro, gli aspetti propri dell'universo cortese e dell'immaginario cristiano. Tuttavia, come già era accaduto ad Ovidio, anche le esperienze di Cappellano e Guittone andranno incontro al fallimento: il primo è autore di un'opera ricca a tal punto di contraddizioni da essere considerata ancora oggi come un mistero di difficile interpretazione, il secondo propone una corona di testi lirici che, più che fornire un rimedio all'amore infelice, semplicemente ne demonizza la componente terrena e sensuale senza proporre una soluzione coerente all'antitesi cortese di corpo e spirito. Nonostante ciò, le novità introdotte nel genere dall'autore del *De amore* e da Guittone d'Arezzo hanno una rilevanza fondamentale ed è proprio con queste che Cavalcanti si misurerà.

Guido Cavalcanti non è solo cantore dei dissidi interiori, ma è l'autore che fa dell'ambivalenza l'orizzonte d'azione della propria poesia e, per quanto concerne il genere elegiaco, egli è il poeta più tradizionalista e più innovatore: la sua elegia è quella che più di tutte, anche più dello stesso Ovidio, si riallaccia alla tradizione latina, ma che, come nessun'altra esperienza letteraria, introduce al contempo novità importanti e rielabora i *topoi* elegiaci in un'ottica di rinnovamento.

L'Ovidio dei *Remedia amoris* aveva inaugurato un'elegia rivoluzionaria rispetto alla convenzione perché, contaminata con il genere didascalico, non si configurava soltanto come il canto dell'infelicità amorosa del poeta-amante, ma perseguiva un ideale di utilità, il quale mirava a fornire ai lettori dei rimedi pratici validi a liberarsi dalle declinazioni

patologiche e dolorose del sentimento. Lo stesso accade secoli dopo per il manuale di Cappellano e il *Trattato d'amore* di Guittone, i quali mirano ad un fine di utilità volto, rispettivamente, a dirigere i freni della passione amorosa per non cadere nei tranelli dell'infelicità e a condannare l'amore carnale e la peccaminosità mortifera in esso connaturata. La totalità delle poesie elegiache di Cavalcanti, al contrario, non persegue alcuna funzione utile, ma si mostra unicamente come il lamento angoscioso del poeta-amante che, incapace di guarire dal mal d'amore, si chiude nella masochistica commiserazione di sé, avvicinandosi così alla stagione elegiaca della tradizione latina preovidiana, nutrita di soggettivismo, autoreferenzialità ed esclusione.

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' mercede 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 vertù da' miei
e 'l cor si ferma per veduto segno
dove si lancia crudeltà d'amore²⁰³.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XVI, 1-14)

A questo punto, però, un'obiezione potrebbe essere mossa. Si è già trattato dell'eccezionalità di *Donna me prega* rispetto al resto della raccolta cavalcantiana e di come la canzone, per i suoi contenuti riguardanti la natura e la gnoseologia d'Amore, si ponga in relazione ai *Remedia amoris*, al *De amore* e al *Trattato d'amore*. A questo punto si potrebbe confutare, allora, che la poesia cavalcantiana non si delinea come elegia in senso stretto e convenzionale, dal momento che *Donna me prega* è, di fatto, un micro-trattato di argomento amoroso e gnoseologico che, in virtù della conoscenza di Amore di cui è portatrice, si rende utile agli afflitti dal mal d'amore, dal momento che solo conoscendo il proprio nemico sarà possibile ostacolarlo e sconfiggerlo. In realtà, i contributi di Ovidio, di Cappellano e di Guittone si fanno utili perché, oltre a determinare

²⁰³ G. CAVALCANTI, *Rime*, pp. 98-99.

la natura di Amore, o come i *Remedia amoris* e il *De amore* propongono rimedi pratici per guarire o per governare l'amore-passione, o si fanno portatori di una filosofia d'amore che lascia intravedere una speranza di liberazione o, quantomeno, permette di riconoscere nell'amore le componenti pericolose, come per Guittone è la carnalità, al fine di poterle evitare. Niente di tutto questo vale per la filosofia di *Donna me prega*, sintesi di un fatalismo che non prevede nessuna speranza di liberazione e che si configura come l'amara presa di coscienza che Amore è una condanna a Morte dalla quale non è possibile scampare.

Tuttavia, se da un lato l'elegia di Cavalcanti sembra distinguersi per quei tratti drammatici, convenzionali e piuttosto conservativi che la avvicinano alla stagione preovidiana, dall'altro ogni caratteristica di tradizione viene rielaborata e plasmata in un'ottica di novità. Per questo si è detto che per ogni aspetto che caratterizza la sua poetica, Cavalcanti si dimostra essere, paradossalmente, l'autore più tradizionalista ed innovatore di tutti.

3.1 Ερος-πόλεμος fra novità e tradizione

A partire dalla tradizione elegiaca preovidiana ed oltre, l'aggressività e la brutalità imputate ad Amore sono espresse attraverso una delle metafore più frequentate all'interno del genere: il binomio ἔρος-πόλεμος, che avvicina la crudeltà dell'esperienza amorosa alla violenza bellica. Se Cappellano e Guittone avevano in parte trovato spiegazione alla natura bellicosa e mortifera di Amore attraverso dell'analisi dell'*intepretatio nominis*, Cavalcanti ricorre ad una soluzione diversa. Egli non propone una paraetimologia di Amore per giustificare la violenza di cui si copre, ma la riconduce alla forza oscura ed aggressiva da cui la passione amorosa trae la sua origine.

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, – sì formato, – come
di affan da lume, – d'una scuritate
la qual da Marte – vène, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato – nome,
d'alma costume – e di cor volontate²⁰⁴.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XVII, 15-20)

²⁰⁴ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 118.

In *Donna me prega*, infatti, Cavalcanti afferma che l'oscurità da cui Amore è generato origina dal pianeta Marte, considerato dall'astrologia medievale come un corpo celeste dagli influssi maligni, al punto che chiunque si fosse trovato sotto la sua influenza sarebbe stato colpito da un violento annebbiamento mentale e si sarebbe mostrato "lussurioso, fornicatore e colpevole di ogni abuso venereo"²⁰⁵ (Dino del Garbo). Insomma, riconducendo la generazione di Amore non al principio benefico associato a Venere, ma all'influenza oscura del pianeta Marte – il cui nome, tra l'altro, rimanda a quello del dio pagano della guerra – Cavalcanti giustifica l'aggressività della passione amorosa e pone la sua collocazione nella sfera dell'irascibile, scardinando così la tradizione che poneva l'amore nella parte concupiscibile.

Proseguendo, Cavalcanti condivide con Ovidio, Cappellano e Guittone parte della prosopopea d'Amore, che lo descrive come un fanciullo alato, nudo e cieco, armato di arco e faretra e pronto a ferire a morte gli innamorati. Tuttavia, contrariamente ai predecessori, Cavalcanti non descrive compiutamente Amore approfondendo ogni singola caratteristica dell'iconografia tradizionale, e questa scelta è perfettamente in linea con una poesia che tende costantemente all'eliminazione di tutti i referenti esterni e delle connotazioni esteriori in favore di un costante processo di interiorizzazione, nel quale il nemico stesso è coinvolto. Allora, nelle rime non si troveranno elencati tutti i tratti esteriori tradizionalmente associati ad Amore, anche se comunque è chiaro che Cavalcanti condividesse con i maestri l'idea che il sentimento personificato assumesse le vesti di un soldato pronto a fare dell'amante il bersaglio delle sue frecce. Infatti, in due occasioni all'interno della silloge Amore è chiamato «arcier soriano» (*Rime* XX e XXI, 6 e 7), perché la sua abilità nel tiro con l'arco è paragonabile agli abilissimi arcieri di Siria. Il simbolismo che vede Amore dotato di arco è poi sviluppato in tutta la rima XX, anche se le caratteristiche di Amore-arciere ritornano anche altrove.

O tu, che porti nelli occhi sovente
Amor tenendo tre saette in mano,
questo mio spirto che vien di lontano
ti raccomanda l'anima dolente,

la quale ha già feruta nella mente
di due saette l'arcier soriano:
a la terza apre l'arco, ma sì piano
che non m'aggiunge essendoti presente:

²⁰⁵ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 97.

perchè saria dell'alma la salute,
che quasi giace in fra le membra, morta
di due saette che fan tre ferute:

la prima dà piacere e disconforta,
e la seconda disia la vertute
della gran gioia, che la terza porta²⁰⁶.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XX, 1-14)

Altre liriche hanno per protagonista Amore che con le saette trafigge l'innamorato, che dopo ogni scontro appare sempre più indebolito nel corpo e squassato nell'anima. In *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, ad esempio, sono esibiti gli effetti della distruzione operata dai colpi di Amore sulle facoltà vitali umane.

Questa virtù 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.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XIII, 9-14)

O ancora in *I' prego voi che di dolor parlate*:

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 vide²⁰⁷.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XIX, 4-7)

Molto tradizionalmente, accanto alla rappresentazione di Amore come arciere e «feridore», ritorna nelle liriche il lessico tipico della metafora di ἔρος-πόλεμος, che emerge per esempio nella ripetizione quasi ossessiva del sostantivo *battaglia* o nell'idea della supremazia che Amore esercita sui suoi sudditi, resa evidente nelle parole che sottolineano il concetto di dominio, come «segnoria» (*Rime* XIII, 7) o «conquise» (*Rime* XXIII, 8). All'assoggettamento, poi, segue convenzionalmente la prigionia d'Amore, che trasforma l'io in un «servidore» che deve prestare al suo aguzzino il suo *servitium*.

Li mie' foll'occhi, che prima guardaro

²⁰⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, pp. 104-105.

²⁰⁷ Ivi, p. 102.

vostra figura piena di valore,
fuor quei che di voi, donna, m'acusaro
nel fero loco ove ten corte Amore,

e mantenevte avanti lui mostraro
ch'io era fatto vostro servidore: [...] ²⁰⁸
(Guido Cavalcanti, *Rime* V, 1-6)

«Questa vostra servente
Vien per istar con voi,
partita da colui
che fu servo d'Amore» ²⁰⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXV, 33-36)

Proseguendo, le occorrenze lessicali legate all'area semantica della devastazione e della distruzione che seguono sia ai conflitti bellici che alla guerra del cuore ricorrono con una frequenza quasi ossessiva, a sottolineare la drammaticità dell'esperienza amorosa. Oltretutto, sono usuali i termini che rimandano al concetto di abbandono e fuga, soluzione piuttosto innovativa della lirica cavalcantiana e scarsamente impiegata nella tradizione precedente. Nella raccolta, allora, si hanno sei occorrenze di “disfatto” o “desfatto”, undici di “distruggere”, “destruggere” e “struggere” in esiti verbali e nominali, nove occorrenze di “fuggire” in forme verbali e nominali e quattordici di “partire” o “partirsi”.

La forte e nova mia disaventura
m' ha desfatto nel core
ogni dolce penser, ch' i' avea d' amore.

Disfatta m'ha già tanto de la vita,
che la gentil, piacevol donna mia
dall'anima destrutta s'è partita,
sì ch' i' non veggio là dov' ella sia ²¹⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXIV, 1-7)

Se quelli analizzati fino a questo punto possono apparire impieghi piuttosto tradizionali, la metafora di ἔρος-πόλεμος è in realtà sfruttata da Cavalcanti con modalità originali, innovative e coerenti alla sua poetica. Si è già parlato precedentemente di come la poesia cavalcantiana tenda fortemente all'interiorizzazione e la stessa metafora bellica verrà inglobata in questo processo di assorbimento, che porta il poeta a rappresentare l'amore-guerra in due modi differenti. Da un lato la guerra viene condotta contro Amore o contro

²⁰⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 77.

²⁰⁹ Ivi, p. 137.

²¹⁰ Ivi, p. 134.

l'amata, rappresentati come nemici esterni, impietosi ed invincibili, contro i quali la sconfitta e la morte sono già preannunciate. Questo tipo di raffigurazione emerge nelle rime in cui il sentimento è personificato e si veste delle caratteristiche dell'arciere della prosopopea tradizionale o in quei casi in cui Amore si rivolge direttamente al poeta, dialogando con lui.

Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice: «E' mi duol che ti convien morire
per questa fiera donna, che niente
par che piatate di te voglia udire».
(Guido Cavalcanti, *Rime* VIII, 5-8)

Dall'altro lato però, e in questo sta la grande novità, la battaglia è condotta nelle profondità dell'Io, quando Amore non è più un avversario esterno, ma un nemico interiorizzato e al contempo rivelatore di un pericolo congenito all'anima sensitiva. Infatti, quando Amore valica i confini della misura nell'anima sensitiva, questi diventa eccesso: l'innamorato è così assediato dal suo nemico e condannato ad una morte che attraversa diverse tappe. Ossessionato dall'unico pensiero che desidera Amore, l'amante è prima abbandonato da ogni istinto alla sopravvivenza e successivamente la sua interiorità diventa il palcoscenico delle lotte fra le facoltà intellettuali e fisiche, le quali teatralizzano le dinamiche contraddittorie di un'interiorità sfregiata dalla guerra contro Amore, ormai interiorizzato e veramente invincibile. E se da un lato il metaforismo di ἔρος-πόλεμος è interiorizzato dall'ambientazione della guerra nelle profondità dell'Io, dall'altro si teatralizza con la battaglia degli spiritelli, che sono materializzazione delle facoltà umane, gli attori che riproducono sul palcoscenico della profondità umana la devastazione che consegue alla guerra per Amore.

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 se' presente:
«Questi sono in figura
d'un che si more sbigottitamente»²¹¹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* IX, 47-56)

²¹¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 85.

La poesia di Cavalcanti, segnata da un senso tragico dell'esistenza e da una filosofia fatalista, non prevede speranze di liberazione dall'amore infelice. Per questo la guerra contro Amore ha esito drammatico e conosce solo un destino di morte. Cavalcanti in questo senso si dimostrerà fortemente debitore del Guittone del *Trattato d'amore*, che per primo aveva una violenza e un significato nuovo al binomio di ἔρος-θάνατος. Se nel mondo classico la morte per Amore era solo la conseguenza più tragica di una patologia sentimentale non curata o di una guerra del cuore non vinta, sarà proprio con Guittone che la Morte aleggerà su ogni lirica del *Trattato d'amore* perché, abbandonata la dimensione della contingenza e potenziandosi di un'oscurità apocalittica inedita, essa diventa necessità. Nel caso di Guittone, tuttavia, la necessità della morte per Amore è legata agli intenti moralizzatori della sua opera: solo sottolineando al massimo grado la natura mortifera della carnalità Guittone avrebbe potuto giustificare la peccaminosità di Amore e spinto la sensibilità dei lettori a volgere il loro animo verso l'amore giusto, cioè l'amore dello spirito. Per questo nella corona guittoniana la morte per Amore assume una furia tale da assorbire in sé anche gli altri due binomi tipici del metaforismo elegiaco, ossia ἔρος-πόλεμος e ἔρος-νόσος.

Amor dogliosa morte si pò dire,
 quasi en nomo logica spoxicione:
 ch'egli è nome lo qual si pò partire
 en «a» e «mor», che son due divixione²¹².
 (Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* IV, 1-4)

E certo ben è natural figura
 de esso Amor, cui guai' e morte appello,
 sí come se mostra per li simblanti

dei mortai ditti amorusi amanti,
 faendosi a raxion catun ribello,
 matto voler seguendo a dismisura²¹³.
 (Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore* V, 9-14)

Ora, la forza accentratrice di θάνατος nella corona guittoniana è il preludio di ciò che avverrà anche nella poesia di Cavalcanti, dove la Morte è perdita corporale, spirituale ed intellettuale e diventa così assoluto nel fenomeno amoroso. Ciò avviene, come si vedrà,

²¹² G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. Capelli, Roma, Carocci editore, 2007, p. 87.

²¹³ Ivi, p. 91.

per ragioni strettamente connesse alla visione filosofica cavalcantiana che, per la portata straordinaria che ha all'interno della poesia, verrà trattata in modo approfondito successivamente, insieme alle conseguenze dirette di cui è radice.

Cavalcanti è dunque il primo, e l'unico, in cui Amore si identifica di fatto con una Morte "assoluta", *a priori*, del Soggetto: la necessità della morte non è sottoposta a diegesi, è condizione della Poesia [...]²¹⁴.

3.2 La fisiologia del mal d'amore ed ἔρος-νόσος

La sovrapposizione del linguaggio patetico e di quello medico non è una novità né duecentesca, né cavalcantiana. Nonostante già nella poesia di Gallo, Tibullo e Propertio il poeta-amante fosse assimilato ad un malato che rifiutava le cure e si abbandonava ad un masochistico piacere derivante dalla sua stessa sofferenza e nonostante il binomio ἔρος-νόσος fosse, pertanto, uno di quelli più sfruttati già nell'elegia delle origini, saranno i *Remedia amoris* di Ovidio ad inaugurare una tradizione che interpreterà il dolore amoroso attraverso categorie vicine a quelle mediche.

In virtù di questa sovrapposizione, il mondo antico aveva destinato l'analisi dell'infelicità amorosa e delle sue cause ai poeti, e non a coloro che si potevano considerare esperti in ambito medico-scientifico. Soltanto a partire dal Duecento per lo studio della sofferenza d'amore varranno meglio le parole di medici e di filosofi naturali, i quali riconosceranno nel mal d'amore una vera e propria patologia, pericolosa al punto tale da ricadere all'interno della loro competenza. In altre parole, la definizione, il riconoscimento dei sintomi e la loro descrizione e le possibili cure alla malattia d'amore, fino a quel momento appannaggio dei cantori d'amore, diventano ora campo d'indagine di medici e filosofi.

La cultura medievale, allora, vede la diffusione di trattati di medicina che non solo ricercano le cause e descrivono i sintomi della patologia d'amore, ma al tempo stesso offrono dei rimedi a scopo terapeutico. In generale, i medici medievali riconoscono che la malattia d'amore è generata non da un sentimento qualunque, ma da una specifica tipologia che, oltrepassando i limiti della misura, si contamina con l'eccesso.

²¹⁴ R. ANTONELLI, «Per forza convenia che tu morissi», in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione: atti del Convegno internazionale*, a cura di R. Arqués, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, p. 212.

L'essere «sine modo et mensura», appunto, è una delle specificità proprie all'amore folle, ciò che lo distingue dal sentimento regolato dal «consiglio della ragione» [...], ciò che fa degenerare l'amore in una malattia, conosciuta fin dall'antichità [...]²¹⁵.

L'idea che la patologia amorosa discenda dalla dismisura trova la sua origine a partire dalle formulazioni della medicina antica di Aristotele ed Averroè, i quali sostenevano che la ricerca dei piaceri amorosi era motivata dal bisogno di soddisfare un istinto che, sia nell'uomo che in ogni altra specie vivente, è naturale ed innato: la conservazione. Quando questa necessità

passa il segno, nel suo eccesso o ὑπερβολή è sintomo di «aegritudines» che colpiscono e ledono l'organo della fantasia, indispensabile al retto giudicare²¹⁶.

Da qui, gli studi sulla malattia d'amore condotti dai filosofi greci sono stati continuati dai bizantini, a loro volta maestri dei siriani e degli arabi, i quali hanno mandato avanti la tradizione della medicina classica ed antica nel Medioevo, fino ad influenzare le opinioni di chi in letteratura si occupava di materia amorosa.

Fra i contributi più importanti nel panorama dell'arte medica medievale e che più hanno influito sulla poesia e la letteratura d'amore coeve si ricordano i medici arabi Halyabbas ed Avicenna, citati anche dal primissimo commentatore di Cavalcanti Dino del Garbo, i quali, così come Aristotele, riconoscono che nell'uomo e nelle specie animali c'è una funzione generativa che tende alla perpetuazione della specie e che le passioni ad essa connesse sono assolutamente naturali, a meno che l'eccesso non le trasformi in malvagie e pericolose, perché è così che la patologia d'amore ha inizio. Partendo da questa base comune, la *Pantegni* di Halyabbas e il *Canon* di Avicenna tratteranno della malattia d'amore, analizzando insieme cause e sintomi, illustrando gli stadi della malattia e la sua gravità e dedicando una parte dell'opera alla terapia e ai rimedi che, se applicati, possono aiutare il malato a guarire dal mal d'amore²¹⁷.

Per quanto concerne la medicina cristiana, Arnaldo da Villanova indaga sulla fisiologia dell'innamoramento all'interno del trattato *De amore heroico*, nel quale offre una

²¹⁵ N. TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione: atti del Convegno internazionale*, a cura di R. Arqués, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, p. 65.

²¹⁶ B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Napoli, Ricciardi, 1966, p. 248.

²¹⁷ Cfr. N. TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche* per le opere di Halyabbas, Avicenna, Arnaldo da Villanova e Guglielmo da Saliceto.

definizione dell'*amor heroicus*, ossia la malattia d'amore, ne descrive manifestazioni e propone delle cure che favoriscano la guarigione. O ancora Guglielmo da Saliceto, medico italiano che nella *Summa conservationis et curationis* dedica il capitolo *De melancolia ex amore vel ex desiderio repatriandi* a quella che nel corso di questa analisi è già stata indicata come caratteristica tipica del mal d'amore medievale: la malinconia.

A questo punto, gli studi sulla malattia d'amore operati dai medici incontrano l'interesse dei poeti e le nuove conoscenze in materia ispirano la letteratura del tempo, che spesso si configura come la riscrittura poetica (e scientificamente attendibile) dei contenuti dei trattati dei grandi medici della stagione antica e medievale. Per esempio, si è visto come il testo del *De amore* di Andrea Cappellano contenga in filigrana citazioni dei manuali dei medici antichi Ippocrate e Galeno e la stessa concezione amorosa del *capellanus* è, di base, costruita su categorie mediche e fisiologiche. Andrea Cappellano, infatti, definisce l'amore una *passio* naturale, prodotta da una dinamica fisiologica che trae origine dalla *visio* della donna amata. Essendo funzionale alla perpetuazione della specie, l'amore nasce soltanto fra donna e uomo, purché si accompagni a predisposizioni naturali adeguate, riguardanti la vista, l'età e la lussuria, perché solo così la passione sarà godibile e adatta alla rigenerazione. Per questo, poi, è essenziale imparare a governare i freni dell'istinto amoroso, per evitare di incorrere nel pericolo che questo si tramuti in malattia. Allora, non solo la visione d'amore, ma anche le caratteristiche proprie della patologia amorosa e dell'umore malinconico cantate in poesia si aggregano attorno alle categorie mediche proprie della letteratura scientifica.

Se Cappellano sembra essere un autore fortemente influenzato dalla cultura medica, lo stesso vale per Cavalcanti. *Donna me prega*, infatti, assume le vesti di un trattato sulla degenerazione della passione amorosa, ma in generale tutta la produzione poetica cavalcantiana esibisce la precisione, il lessico realistico e fisico e i contenuti propri dei manuali medico-scientifici e la stessa concezione amorosa di Guido si fonda su principi medici. Riconosciuto già dai contemporanei come filosofo naturale e «loico», Cavalcanti è autore di una poesia che, per essere compresa in tutta la sua portata, richiede (anche) la competenza della scienza naturale. Allora non è un caso che il primo commentatore di Cavalcanti sia proprio un medico, Dino del Garbo, la cui analisi è puntuale, raffinata e fondamentale per la comprensione non solo di *Donna me prega*, ma anche dei risvolti poetici, filosofici e scientifici di tutta la silloge cavalcantiana.

Accanto alla cultura medica, il *De amore* di Andrea Cappellano costituisce per Cavalcanti un precedente letterario e scientifico fondamentale. Cavalcanti condivide con Cappellano la lettura di Amore come istinto naturale, che comincia con la vista dell'amata e che, in quanto legato alla sfera sensibile e funzionale al mantenimento della specie, deve essere goduto. E bene lo illustra Dino del Garbo, quando commenta i seguenti versi:

Non è vertute, – ma da quella vene
ch'è perfezione – (che si pone – tale),
non razionale, – ma che sente, dico; [...] ²¹⁸.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 29-31)

Quando Cavalcanti dice che Amore non è una virtù «ma da quella vene», tale virtù non è da intendersi come qualità intellettuale o morale. Essa, dal momento che la passione amorosa deriva da un'operazione delle virtù sensitive interne all'uomo, è una potenza dell'animo. L'amore, allora, è passione dell'appetito sensibile e, in quanto tale, «habet esse in appetitiva, sicut omnis alia passio» ²¹⁹. Poi *Donna me prega* prosegue:

Di sua potenza segue spesso morte,
se forte – la virtù fosse impedita,
la quale aita – la contraria via:
non perché oppost'a naturale sia;
ma quanto che da buon perfetto tort'è [...] ²²⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XVII, 35-39)

Se dalla potenza della passione amorosa può nascere morte, Cavalcanti ribadisce che ciò accade non perché amore «oppost'a naturale sia», ma perché l'uomo potrebbe essere allontanato «a bono suo perfectio», ovvero dalla sua disposizione naturale, che è ciò che garantisce la perpetuazione della specie. In altre parole, l'amore è un istinto naturale dotato di potenzialità mortifere, le quali si sprigionano quando la passione è forte al punto da bloccare l'azione della virtù che garantisce la vita. Ma in quale occasione la passione contrasta la generazione? Nella risposta a questa domanda Cavalcanti si dimostra di nuovo debitore di ciò che Cappellano aveva teorizzato prima di lui, imputando la causa della mortalità di Amore a quella che nel *De amore* è chiamata *immoderata cogitatio* la quale, tra l'altro, aveva trovato sistemazione scientifica nella fisiologia dell'innamoramento sviluppata da Arnaldo da Villanova nel trattato medico *De amore*

²¹⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 119.

²¹⁹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 106.

²²⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 120.

heroico. Per l'autore del *De amore*, per il medico catalano e per Cavalcanti l'*immoderata cogitatio* è il processo di progressiva concentrazione del pensiero sulla *forma* della persona amata, che si va sempre più fissando nella mente e nella memoria, che continuamente la ricorda secondo modalità incontrollabili, ossessive, oltremisura. Da qui, Amore come un *dominus* esercita la sua signoria sulla mente dell'innamorato, incapace di trattenere le redini di una passione ormai ingovernabile e, soprattutto, mortifera, perché con la potenza allontana gli uomini alla loro disposizione naturale alla sopravvivenza. È a questo punto che amore, che ad uno stadio normale appare come pulsione naturale e necessaria alla sopravvivenza, incontra l'eccesso dell'*immoderata cogitatio* e si trasforma in patologia.

3.2.1 La malattia d'amore cavalcantiana e la sintomatologia fisica

La sintomatologia associata alla patologia d'amore ha una tradizione letteraria antica, di matrice classica ed ovidiana, che trova poi organizzazione scientifica nei trattati medici e riscrittura poetica nella letteratura coeva. Nonostante Cavalcanti riprenda gran parte di quanto codificato nei manuali scientifici del tempo, molti *signa* verranno comunque rielaborati con una certa novità e coerentemente adeguati alla sua poetica.

Le alterazioni del corpo sono fra i sintomi fisici più facilmente riconoscibili. *Donna me prega*, infatti, recita:

Move, cangiando – color, riso in pianto,
e la figura – con paura – storna²²¹;
(Guido Cavalcanti, *Rime XVII*, 46-47)

Insomma, se il mal d'amore inizia a germinare, l'amante a volte riderà e sarà gioioso, altre volte sarà preda di paura e disperazione e il suo viso diventerà scarno, emaciato e si coprirà di un pallore che ricorda la morte.

Allor si mise nel morto colore
l'anima trista per voler trar guai; [...]²²²
(Guido Cavalcanti, *Rime XXII*, 7-8)

Guardi ciascuno e miri
che Morte m'è nel viso già salita²²³!

²²¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 120.

²²² Ivi, p. 108.

²²³ Ivi, p. 131.

(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXII, 13-14)

Io pur rimango in tant'aversitate
Che, qual mira de fòre,
vede la Morte sotto al meo colore²²⁴.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXIV, 39-31)

Fra le diverse parti del corpo che mostrano l'alterazione della malattia, è il volto a rivelare i *signa* più lampanti, così evidenti da essere facilmente identificabili non solo dai medici, ma anche da amici e conoscenti. Per tal ragione coloro che compartecipano al dolore del poeta spesso si rendono conto della misera condizione che lo affligge e dei *signa amoris* che porta sul suo volto.

[...] le persone accorte,
che dicono infra lor: «Quest'ha dolore,
e già, secondo che ne par de fòre,
dovrebbe dentro aver novi martiri»²²⁵.
(Guido Cavalcanti, *Rime* X, 9-12)

Poi che mi vider così sbigottito,
disse l'una, che rise:
«Guarda come conquise
forza d'amor costui!»²²⁶.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXX, 17-20)

Quando lo stadio della malattia avanza, l'innamorato abbandona ogni naturale istinto alla sopravvivenza. A causa dell'*immoderata cogitatio* che reprime la sua mente, egli non si occupa più del suo sostentamento ed inizia a soffrire di insonnia: tutto ciò comporta un conseguente deperimento fisico pericolosamente vicino alla consunzione.

All'interno della poesia cavalcantiana, così tendente all'astrazione, all'interiorizzazione e alla rimozione dei referenti esteriori, non si troveranno descritti episodi in cui il poeta rifiuta il cibo o trascorre notti insonni, ma la debilitazione fisica e la perdita dell'energia vitale sono comunque ribadite varie volte. Ad esempio, nell'ultima terzina di *O donna mia, non vedestù colui* la Morte e i martiri che l'accompagnano portano gli altri a consunzione a forza di lacrime e pianto, mentre ne *Gli occhi di quella gentile foresetta* l'Io è «disfatto» e così debilitato da vedere

[...] piover per l'aere martiri

²²⁴ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 135.

²²⁵ Ivi, pp. 88-89.

²²⁶ Ivi, p. 126.

che struggon di dolor la mia persona,
sì che ciascuna virtù m'abandona,
in guisa ch'ì non so là 'v'ì mi sia:
sol par che Morte m'aggia 'n sua balia²²⁷.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXI, 13-17)

La debilitazione dovuta alla consunzione si accompagna a violenti tremiti, provocati dalla visione dell'amata, che cominciano dal cuore per poi diffondersi in tutto il corpo. Secondo la tradizione letteraria del tempo, sono soprattutto i polsi ad essere soggetto dei tremori della paura, come se l'anima volesse fuggire da essi, come nel sonetto dantesco *Spesse fiate vegnomi a la mente*.

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

e se io levo li occhi per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremoto,
che fa de' polsi l'anima partire²²⁸.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, IX, 9-10, 9-14)

In genere, anche nella raccolta cavalcantiana i tremiti che squassano il corpo dell'amate sono provocati dalla visione dell'amata. Tuttavia, ancora una volta fedelissimo ad una poesia che si svolge tutta nell'intimità dell'io, Cavalcanti percepisce i sussulti del timore non nell'esteriorità del corpo e dei polsi, ma all'interno del cuore e dell'anima.

Tant'è gentil che, quand'eo penso bene,
l'anima sento per lo cor tremare,
sì come quella che non pò durare
davanti al gran valore ch'è i llei dimostro²²⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* IX, 19-22)

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'ì '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»²³⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVI, 13-20)

²²⁷ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 129.

²²⁸ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, pp. 83-84.

²²⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 85.

²³⁰ Ivi, p. 115.

Ella mi fere sì, quado la sguardo,
ch' i' sento lo sospir tremar nel core: [...] ²³¹
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXI, 4-5)

E se l'innamoramento e la paura hanno la loro genesi nella *visio* della donna amata che attraversa gli occhi dell'amante, sarà proprio da qui che gli spiriti vitali, materializzazione emblematica della poesia cavalcantiana e della tradizione medica del tempo, cercheranno una via di fuga. Gli occhi, a questo punto, sono teatro di un altro dei *signa ex parte corporis* della patologia amorosa, perché in essi si riconosce l'aspetto depresso e lacrimevole del malato d'amore.

Nelle rime Cavalcanti dà sfogo alla sua personalissima e desolata condizione, che lo fa «doler e pianger forte» (*Rime* X, 6). Sono gli occhi, allora, ad essere lo scenario del suo pianto dolente e la via di fuga degli spiritelli, che si dileguano per non sopportare il dolore di un'interiorità distrutta dalla battaglia che proprio dagli occhi è partita. Quella che si profila nelle liriche di Cavalcanti è, allora, una scena di devastazione, fuga e pianto, che si ripete sempre uguale, con un'ossessività martellante che ricorda la causa prima della malattia d'amore, l'*immoderata cogitatio*, che allo stesso tempo determina le successive degenerazioni patologiche.

[...] lassò lo core
a la battaglia ove madonna è stata:
la qual degli occhi suoi venne a ferire
in tal guisa, ch' Amore
ruppe tutt' i miei spiriti a fuggire ²³².
(Guido Cavalcanti, *Rime* IX, 10-14)

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: [...] ²³³
(Guido Cavalcanti, *Rime* XIII, 1-6)

L'anima mia dolente e paurosa
Piange ne li sospir' che nel cor trova,
sì che bagnati di pianti escon fòre ²³⁴.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XVII, 9-11)

²³¹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 128.

²³² Ivi, p. 85.

²³³ Ivi, p. 93.

²³⁴ Ivi, p. 100.

Chiude la lista dei sintomi corporei cavalcantiani un aspetto assente nel repertorio medico del tempo, ma recuperato e risemantizzato da Cavalcanti a partire dalla lirica guinizzelliana: la mineralizzazione dell'amante. Nella fenomenologia tragica cavalcantiana la malattia d'amore debilita e sfinisce il corpo dell'innamorato al punto tale da distruggerne le funzioni e le energie vitali. Dell'amante, insomma, non resta che un fantoccio, un automa completamente svuotato della propria volontà e asservito alla malattia. Per indicare questo stato di assoggettamento paralizzante e mortale Cavalcanti paragona l'amante ad una statua di ottone, in pietra o in legno, condizione che oggettiva nella pietrificazione le conseguenze tragiche della patologia d'amore.

I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo sguarda, 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 segno²³⁵.
(Guido Cavalcanti, *Rime* VIII, 9-14)

3.2.2 La malinconia e le alterazioni mentali

L'indebolimento del corpo e le altre avvisaglie che ad esso si accompagnano sono uniti ai sintomi dell'anima, riconducibili alla componente psichica della patologia amorosa, che nella tradizione elegiaca latina si pensava colpisse in pari modo corpo e intelletto. L'elegia medievale, invece, sembra concepire il morbo amoroso prima come afflizione della mente e poi come tormento del corpo. Infatti l'*immoderata cogitatio* da cui il mal d'amore nasce, in quanto devianza del pensiero, è in primo luogo infermità psichica, che si accompagna alle alterazioni della mente e del corpo che giustificano l'ascrizione del mal d'amore alle specie in cui si manifesta la più generale patologia malinconica, marca distintiva dell'amore elegiaco medievale. Dalla definizione di Arnaldo da Villanova e, prima ancora, di Avicenna, l'amore infatti «est sollicitudo melancholica»²³⁶. La malinconia non è uno stato di disagio temporaneo, ma vera e propria condizione patologica ricollegata alla prevalenza, all'interno del corpo umano, dell'umore melancolico e come tale viene presentata nei manuali medici e recuperata nei testi letterari che dai primi derivano, che ora riconoscono la malinconia come stadio terminale

²³⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 83.

²³⁶ B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, p. 253.

dell'amore eccessivo, malato ed insoddisfatto. Da questo momento in poesia le caratteristiche specifiche della malinconia si associano a topiche mediche identificabili con i «signa passionum que in cerebro fiunt»²³⁷ che si manifestano nel malato d'amore, tra cui l'*alienatio mentis*, il *timor*, la *tristitia*, la *dementia*, la *vesania*, l'*insania* e la *opinio mala*, i quali vengono recuperati da Cavalcanti a partire dalla tradizione medica e dalla letteratura provenzale, per essere rinnovati alla luce di una poesia al massimo grado elegiaca ed interiorizzante.

La condizione di alienazione mentale in cui l'Io si trova in seguito alla battaglia che ha portato all'annichilimento delle facoltà razionali interne è espressa da Cavalcanti per mezzo dello sbigottimento, il cui termine deriva dal provenzale *esbair* ed indica lo sgomento, il turbamento molto violento di chi è impotente davanti alla distruzione operata dalla forza oscura che è Amore, impossibile da governare.

L'anima mia vilment' è sbigotita
De la battaglia ch'e[l]l'ave dal core:
che s'ella sente pur un poco Amore
più presso a lui che non sòle, ella more²³⁸.
(Guido Cavalcanti, *Rime* VII, 1-4)

La condizione di sbigottimento, la dissociazione interiore e la perdita di sé ad esso conseguenti si trovano sempre associate all'unica forma di espressione che resta all'Io devastato, chiuso nel suo dolore e privato della razionalità propria dell'essere umano: il dolore e il pianto. Ad esempio, nella prima quartina di *Deh, spiriti miei, quando mi vedete* il poeta chiede agli spiritelli di tradurre il suo stato di afflizione con parole «adornate | di pianto, dolorose e sbigottite»: il verso si costruisce su una *climax* ascendente che procede dall'aspetto esterno del dolore, cioè il pianto, attraversa la sua essenza e culmina con la rappresentazione psicologica dello sgomento violento. In *Era in penser d'amor quand'i' trovai*, poi, le forosette

[...] vider come 'l cor era ferito
e come un spiritel nato di pianto
era per mezzo de lo colpo uscito.
Poi che mi vider così sbigottito,
disse l'una, che rise:
«Guarda come conquise

²³⁷ B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, p. 252.

²³⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 81.

forza d'amor costui!»²³⁹
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXX, 14-20)

Insomma, le due villanelle riconoscono la manifestazione esteriore del tormento interiore, causato dalle ferite del cuore e sfogato dall'Io per mezzo del pianto. E ancora una volta la rovina della mente e lo smarrimento di sé si esprimono con lo sbigottimento. E lo stesso, in senso lato, accade anche in *Gli occhi di quella gentil foresetta* che, pur non ricorrendo al termine sbigottimento, descrive comunque quella situazione di disorientamento e paura.

I' sento pianger for li miei sospiri,
quando la mente di lei ragiona;
e veggio piover per l'aere martiri
che struggon di dolor la mia persona,
sì che ciascuna virtù m'abandona,
in guisa ch'i' non so là 'v'i' mi sia:
sol par che Morte m'aggia 'n sua balia²⁴⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXI, 11-17)

Proseguendo, il mal d'amore si manifesta con ciò che Ovidio aveva definito *timor*, la paura, che aumenta il battito cardiaco e che, a livello fisico, provoca tremiti che squassano l'amante, che nelle *Heroides*, ad esempio, teme per la vita dell'amato lontano da casa o mandato in guerra. Allo stesso modo, il timore per amore si trova anche nella tradizione cortese. Nel *De amore* la paura è data dall'idea che l'amata possa essere l'oggetto del desiderio di altri uomini, quindi essa si amplifica legandosi ai *cliché* del tradimento, della gelosia e del sospetto morboso che deriva proprio dalla brama ossessiva della donna. Insomma, sia nell'elegia ovidiana che nella trattazione del *De amore* il *timor* è legato alle situazioni contingenti della fenomenologia amorosa.

Nella lirica cavalcantiana la *temenza* è inserita nel processo di interiorizzazione ed innovazione grazie al quale il poeta supera l'"occasionalità" del *timor* ovidiano, ancora legato ad un uso «derivato da un rapporto fra causa (contingente) ed effetto»²⁴¹, favorendo lo spostamento del concetto verso la sfera dell'indeterminatezza e dell'incomprensione, avvicinandolo quindi all'angoscia. In altre parole, Cavalcanti sottrae la *temenza* alle ragioni contingenti, per cui nella sua poesia non compaiono situazioni, episodi o figure

²³⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 126.

²⁴⁰ Ivi, p. 129.

²⁴¹ R. ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, p. 7.

della tradizione cortese – come malparlieri, invidiosi o rivali in amore – che possano determinare l’insorgere della *temenza* o dell’angoscia. Così, la paura subisce una riscrittura in funzione dell’Io lirico che porta quindi l’inserimento del concetto all’interno del processo di interiorizzazione proprio di tutta la poesia cavalcantiana.

E mantinente avanti lui mostraro
ch’io era fatto vostro servidore:
per che sospiri e dolor mi pigliaro,
vedendo che temenza avea lo core²⁴².
(Guido Cavalcanti, *Rime* V, 5-8)

Sta come quella che non ha valore,
ch’è per temenza da lo cor partita;
e chi vedesse com’ell’è fuggita
diria per certo: «Questi non ha vita»²⁴³.
(Guido Cavalcanti, *Rime* VII, 5-8)

Negli esempi sopracitati la *temenza* non è innescata da nessuna causa, ma si scatena nel cuore e ne prende possesso, provocando addirittura la fuga dell’anima in *L’anima mia vilment’ è sbigotita*. Insomma, la *temenza* è assunta come assoluto, quindi è vicina al moderno sentimento di angoscia, un’apprensione sotterranea, generalizzata ed indeterminata, che con il suo potere contamina tutta la realtà dell’Io.

Io temo che la mia disavventura
non faccia sì ch’io dica: «I’ mi dispero»,
però ch’i’ sento nel cor un pensiero
che fa tremar la mente di paura, [...] ²⁴⁴
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXIII, 1-4)

Oltretutto, è certamente innovativa l’associazione dell’angoscia alla morte, a sottolineare il carattere universale che ora l’angoscia assume.

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, [...] ²⁴⁵
(Guido Cavalcanti, *Rime* X, 5-8)

²⁴² G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 77.

²⁴³ Ivi, p. 81.

²⁴⁴ Ivi, p. 133.

²⁴⁵ Ivi, p. 88.

Il malato d'amore vive la malinconia da cui è afflitto come «la condizione del “lutto” freudiano, sentimento angoscioso dell'abbandono o della perdita, depressione»²⁴⁶. Secondo i medici medievali, infatti, una delle forme assunte dalla malinconia è la *tristitia*, che corrisponde al dolore per la perdita o la sottrazione di qualcosa di molto caro. Nel processo di riscrittura cavalcantiana dei lemmi e dei codici della tradizione duecentesca e cortese rientra anche il concetto di *tristitia*, che Cavalcanti chiama *pesanza*. La *pesanza* è simbolo di un dolore interiore forte al punto tale da essere fisicamente pesante, derivato dalla perdita o dalla sensazione di esclusione, come nel sonetto *S'io fosse quelli che d'Amor fu degno*, risposta alla rima dantesca *Guido, i' vorrei che tu e Lippo e io*²⁴⁷, al cui interno è richiamata l'atmosfera sognante dei romanzi cortesi. Dante esprime il desiderio di poter compiere «per incantamento» (v. 2) un viaggio per mare in compagnia di Guido o Lippo – forse identificabile con Lippo Pasci de' Bardi, poeta fiorentino contemporaneo e amico di Dante – e di poter trascorrere il loro tempo sul «vasel» insieme alle loro amate «e quivi ragionar sempre d'amore» (v. 12).

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 i' credo che saremmo noi²⁴⁸.
(Dante Alighieri, *Rime IX*, 9-14)

La situazione estatica ed incantata, il motivo del viaggio e il richiamo alla pratica dei ragionamenti d'amore inquadrano il sonetto in una visione in cui Amore è gioioso, positivo e godibile. Niente di più lontano dalla visione luttuosa che Cavalcanti ha della passione amorosa, e infatti egli si sottrae alla dimensione di godimento comune del sonetto di proposta. A causa di un'amata che non si comporta benignamente, che non concede *mercede* e che fa del cuore del poeta il bersaglio delle sue frecce, Cavalcanti sente di non poter far parte dell'orizzonte felice dell'«amoroso regno»: per questo si esclude e si abbandona all'afflizione della *pesanza*.

²⁴⁶ N. TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, p. 93.

²⁴⁷ G. GORNI, «*Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io*» (sul canone del *Dolce Stil Novo*), in *Studi di filologia italiana*, vol. 36, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 21-38. Stando allo studio condotto da Guglielmo Gorni, la lezione “Lippo”, piuttosto che la più diffusa “Lapo”, è preferibile.

²⁴⁸ D. ALIGHIERI, *Rime*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2016, p. 722.

S'io fosse quelli che d'amor fu degno,
del qual non trovo sol che rimembranza,
e la donna tenesse altra sembianza,
assai mi piacerea siffatto segno.

E tu, che se' de l'amoroso regno
là onde di merzè nasce speranza,
riguarda se 'l mi' spirito ha pesanza,
ch'un prest' arcier di lui ha fatto segno²⁴⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXVIII, 1-8)

Davanti ad un sentimento luttuoso, angosciante, portatore di distruzione e tormenti, c'è da chiedersi perché l'Io cavalcantiano non cerchi di reagire. La risposta è celata negli altri sintomi del mal d'amore malinconico: *dementia* e *vesania*, ossia la pazzia. Amore, come la follia, prende possesso dell'amante senza che questi se ne accorga: è il tema cortese della *fol amour*, dell'amore matto e fatale che si insedia nel cuore dell'amante senza dolore, per questo l'uomo non è in grado di opporsi a tale penetrazione. Insomma, anche in questo caso Cavalcanti recupera il motivo già cortese della *fol amour* per conferirgli una riscrittura e una validità scientifica, come è evidente dalla lettura di *Donna me prega* e dalla spiegazione che ne offre il primissimo commentatore di Cavalcanti Dino del Garbo.

[...] for di salute – giudicar mantene,
chè la 'ntenzione – per ragione – vale:
discerne male – in cui è vizio amico²⁵⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 32-34)

Secondo Dino del Garbo, Cavalcanti con questi versi intende dimostrare che

appetitus in quo habet esse amor est appetitus qui non est regulatus a ratione, quia hic appetitus non insequitur iudicium rationis rectum et salvum. Nam hic appetitus consequitur iudicium in quo iudicatur aliquid amicum et diligendum quod tamen non est ita. Et ideo dicit autor Fuor di salute, idest: hec passio ponit iudicium hominis extra salutem: idest extra salutem quia iudicium quod est in amore non est iudicium sanum, imo est corruptum: iudicate nim habens amorem quod iudicandum non est²⁵¹.
(Dino del Garbo, Commento a *Donna me prega* [53])

[l'appetito nel quale ha essere l'amore è un appetito che non è regolato dalla ragione, perché non consegue ad un retto e sano giudizio di ragione. Questo appetito, infatti,

²⁴⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 142.

²⁵⁰ Ivi, p. 120.

²⁵¹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, pp. 108-109.

consegue a un giudizio che indica come benefico e degno d'amore qualcosa che non lo è affatto. Per questo dice: *Fuor di salute*. Questa passione, cioè, svia il giudizio umano lontano dal suo bene: lontano dal suo bene, perché il giudizio condizionato dall'amore non è sano, ma corrotto, e chi è posseduto dall'amore giudica proprio come non dovrebbe esser fatto]

Insomma per Cavalcanti – e prima di lui sia per Cappellano che per Guittone – l'*immoderata cogitatio* da cui Amore è generato polverizza ogni altro pensiero e pian piano reprime la mente e la distrugge. Gli innamorati, carichi di questo desiderio, perdono ogni facoltà di discernimento, perché prede di una passione che ha sede in un appetito non regolato da ragione. Incapaci di esercitare correttamente il pensiero, gli amanti giudicano appropriato, benevolo ed opportuno anche ciò che in realtà non è. Per questo, come dirà più avanti Cavalcanti nella stessa strofa di *Donna me prega*, chi ama è distolto dal «buon perfetto» (v. 39), ovvero dalla buona disposizione naturale, e tende

versus melancolicam, sicut ponunt medicine auctores, et hoc est propter vehementem cogitationem que est in ipso et sollicitudinem circa rem quam amat²⁵².
(Dino del Garbo, Commento a *Donna me prega* [59])

[verso una disposizione melanconica, come affermano i testi di medicina, e ciò avviene per la veemente fissazione mentale ch'è nell'uomo, e per il continuo assillo circa l'oggetto amato]

E da qui la folle irrazionalità che deriva dalla disposizione melanconica del mal d'amore e che impedisce all'innamorato di pensare correttamente è ciò che porta gli uomini a trascurare le funzioni vitali, a rifiutare il nutrimento, a trascorrere notti insonni, soggiogati dall'ossessione e in balia dello squilibrio degli umori, «unde homo efficitur amens et furiosus»²⁵³ (*De amore*, III, 33).

È proprio dallo squilibrio degli umori che la malinconia amorosa si accompagna ad un'altra componente patologica: l'ira. Secondo la medicina medievale, infatti, non solo i malinconici risultano essere uomini di genio tendenzialmente inclini all'amore fuori misura e facili all'ira, ma quest'ultima sarebbe la diretta conseguenza umorale della malinconia la quale, in quanto male degli amanti sfrenati, a sua volta può essere identificata con l'amore furioso. In altre parole, l'ira deriva dalla malinconia e con essa

²⁵² E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, pp. 110-111.

²⁵³ A. CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Ugo Guanda editore, 1980, p. 310.

si identifica. In *Donna me prega* Cavalcanti riconosce l'esistenza di una componente irascibile nell'amore a partire dall'origine della sua generazione.

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, – sì formato, – come
di affan da lume, – d'una scuritate
la qual da Marte – vène, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato – nome,
d'alma costume – e di cor volontate²⁵⁴.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 15-20)

Ora, quando Cavalcanti afferma che Amore «prende suo stato» (v. 16) dove sta la memoria, si riferisce soltanto all'immagine dell'oggetto la cui percezione ha fatto nascere Amore, perché la passione nella quale Amore consiste si colloca nell'appetito sensibile, così come ogni altra passione, come la tristezza, il timore e la stessa ira. La canzone prosegue: la passione amorosa deriva da un'oscurità che nasce da Marte, un corpo celeste dalle influenze maligne, che provoca violenti annebbiamenti mentali a chiunque sia colpito dal suo potere. Riconducendo la generazione della passione amorosa all'oscurità di Marte, Cavalcanti riprende la definizione di Amore già avanzata da Avicenna di «sollicitudo melancholica similis melancholiae», quando la *melanconia* è, nella concezione del tempo e secondo etimologia, l'atra bile, o collera nera²⁵⁵. Da qui è naturale che il pianeta della collera nera sia appunto Marte e che, tra l'altro, lo stesso Cavalcanti in *Donna me prega* faccia dell'ira la caratteristica psicologica distintiva dell'innamorato, il cui sentimento corrisponde al furore che nasce dall'insoddisfazione del desiderio.

La nova – qualità move sospiri,
e vol ch'om miri – 'n non formato loco,
destandos' ira la qual manda foco [...] ²⁵⁶
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 50-52)

Insomma, la follia d'amore e l'annebbiamento della ragione provocati da Marte impediscono all'Io di escogitare un sistema che gli consenta di liberarsi dal mal d'amore. È a questo punto che, sottratto ad ogni possibilità di guarigione, l'Io si abbandona

²⁵⁴ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 118.

²⁵⁵ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 146.

²⁵⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 121.

passivamente e masochisticamente agli esiti del destino tragico che, secondo Cappellano nel libro terzo, attendono tutti coloro che non riusciranno a sottrarsi alle grinfie di Amore.

Sed alia quoque ratione amor fugiendus videtur. Qui amate enim, vehementi quadam servitute ligatur et quasi omnia suo nocitura timet amori, et eius animus pro modica vehementer suspicione gravatur, et cor suum interius graviter iaculatur. Omnem namque extraneorum colloquioem vel deambulationem aut insolitam commorationem amans in coamante ex amoris zelo timescit, quia: «res est solliciti plena timoris amor»²⁵⁷.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Anche per la quinta ragione l'amore si è da fuggire, perché quelli ch'ama si lega d'una forte servitute, perciò che tema ch'ogni cosa quasi non nocia al suo amore, e 'l suo animo si turba e 'l suo cuore li tempella per picciola sospeccione, perciò che l'amante per gelosia d'amore teme quando la vede parlare, andare, usare con persona strana che no ne sia usata, perché l'amore è cosa di molta paura]

Per Cappellano, Amore è da fuggire perché rende gli innamorati schiavi della gelosia, del sospetto, dell'abbandono da parte dell'amata. Nonostante la poesia cavalcantiana sia privata della figura femminile che provoca nell'uomo apprensione e timore, anche Cavalcanti è schiavo di una paura completamente interiorizzata e tormentato dal pensiero ossessivo di un desiderio inappagato, che lo rinchiude in uno stato di sofferenza totale. Intrappolato nelle reti del sentimento ossessivo e malato di tradizione elegiaca, l'innamorato codificato da Cappellano nel *De amore* non pensa ad altro se non a piacere e a servire l'amata, trascurando così i legami con gli amici e dimostrando una tendenza all'isolamento, motivi per cui sarà lasciato solo da tutti e rifiuterà la vicinanza di chiunque altro.

Quem enim amoris iacula tangunt, nil aliud cogitat nec sibi utile credit nisi coamanti placere et eius semper ministeriis inservire, et in amore neglectum vel amissum sibi male compensat amicum. Sibi ergo et coamanti suae tantum miser ille vivere iudicatur, qui aliorum omnium utilitatem et amicitiam negligendo eam in unius mulieris amore compensat, et ideo non immerito ab omni videtur negligendus amico, immo penitus ab omni homine declinandus²⁵⁸.
(Andrea Cappellano, *De amore*, III, 33)

[Perciò che quelli ch'è fedito d'amore non pensa altro e non crede che sia altra sua attulità, se non di piacere e di servire al suo amore, e quando è innamorato, mal serve o rende guiderdone del servizio dell'amico. Dunque, questi vive solo a sè e dal suo amante, perciò che tutto lo servizio e l'amistà che dè mettere e tenere con altrui, tutto lo mette nell'amore d'una femmina, e in perciò a ragione ogne suo amico lo dee abandonar, ed ogne altro uomo rifiutare]

²⁵⁷ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 292-293.

²⁵⁸ Ivi, pp. 294-295.

Il dolore d'amore cavalcantiano, allo stesso modo, è una trappola della solitudine. Il poeta, infatti, è completamente sbarrato nella chiusura del suo dolore. Tuttavia l'io, pur non essendo respinto dagli altri, esclude se stesso dal godimento della partecipazione al consorzio umano o, più specificatamente, da una visione diffusa di Amore come esperienza appagante e gioiosa.

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 siffatto segno.

E tu, che se' de l'amoroso regno,
là onde di merzè nasce speranza,
riguarda se 'l mio 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 meraviglia ch' el disia:
lo spirito fedito li perdona,
vedendo che li strugge il suo valore²⁵⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXXVIII, 1-14)

Insomma, rinchiuso masochisticamente nel suo dolore per amore, sottratto dalla rete di relazioni umane ed incapace (forse volutamente) di trovare scampo alla sua condizione di misero, l'io cavalcantiano recupera quella dimensione di rifiuto, di esclusività e di sfogo dolente dell'elegia latina preovidiana che i *Remedia amoris* di Ovidio avevano cercato di debellare.

Insomma, il destino già scritto di Cavalcanti non gli lascia via di fuga, ed egli più di altri sembra essere vittima delle trappole dell'amore elegiaco, forse proprio in virtù della sua grande acutezza di ingegno. Secondo la tradizione medica medievale, infatti, i malinconici sono uomini di genio: in altre parole, *savi*. E sia per Cappellano che per Guittone i *savi* più di ogni altro uomo ammattiscono per Amore, per questo Guittone è messo in guardia dai tranelli amorosi e per questo Guittone, per dare maggior rilievo alla condanna contro la perniciosità della carnalità, offre come *exempla* negativi gli episodi che vedono protagonisti Salomone e Aristotele che, sapienti per eccellenza, non sono riusciti a sottrarsi alle grinfie di Cupido. Forse è proprio l'ingegno di Guido –

²⁵⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, pp. 142-143.

riconosciutogli, tra l'altro, già dai suoi contemporanei – ad imprigionarlo nell'amore della folle irrazionalità e dell'offuscamento dei sensi. In qualche modo, poi, lo stesso Cavalcanti ha la consapevolezza che chi è di più alto sentire sarà condannato ad un'esistenza di sofferenza. Si veda, per l'appunto, *Donna me prega*.

Move, cangiando – color, riso in pianto,
e la figura – con paura – storna;
poco soggiorna; - ancor di lui vedrai
che 'n gente di valor più lo si trova²⁶⁰.
(Guido Cavalcanti, Rime XXVII, 46-49)

In una visione d'amore che non concede vie di fuga, dove la passione corrode i corpi con la consunzione, squarcia il cuore con i suoi tormenti, vince la mente col suo potere e dove la guarigione è solo utopia, solo una circostanza porrà fine al dolore d'amore: la morte.

[...] «Fatto se', di tal, servente,
che mai non déi sperare altro che morte»²⁶¹.
(Guido Cavalcanti, Rime V, 13-14)

4. La filosofia della condanna

Fin dalla tradizione latina, la vicenda dell'amante elegiaco poteva dissolversi nell'assoluta tragicità della morte per amore, conseguente alla devastazione della battaglia o alla sofferenza di un male non risanato. La fortuna della metafora di ἔρος-θάνατος sopravvive nell'elegia della stagione cortese e medievale, anche se all'interno del *De amore* di Andrea Cappellano non è così grandemente frequentata come accadrà invece nel *Trattato d'amore*, dove il binomio si ammanta di una potenza nuova, sconosciuta prima di allora e tale da assorbire in sé i restanti agglomerati metaforici tipici dell'amore infelice: ἔρος-πόλεμος ed ἔρος-νόσος. È con Guittone, infatti, che la morte per amore supera la dimensione di possibilità e si tinge di necessità: l'intenzione moralizzatrice spinge il frate ad attuare un programma di propaganda contro la sensualità e a fare della morte il destino inevitabile per coloro che abbracciano un sentimento di tipo terreno. In altre parole, chiunque si immerga nei desideri della carne subirà sofferenze tali da essere ineluttabilmente condotto alla fine della propria esistenza terrena e punito dall'eterno tormento spirituale. Insomma, è il *Trattato d'amore* a fare della morte la conseguenza inevitabile delle battaglie e della malattia causate da Amore e, proprio in

²⁶⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 120.

²⁶¹ Ivi, p. 78.

ragione del nuovo carattere di necessità che le conferisce, la poesia di Guittone può essere considerata il preludio della potenza che contraddistinguerà la tematica della morte per amore nella lirica cavalcantiana. Tuttavia, delle precisazioni saranno opportune. Se Guittone fa della morte una necessità, questo è vero fintantoché l'amante non fugge ad essa scegliendo un sentimento che non conosce sensualità, ovvero l'amore dello spirito, rivolto a Dio. In altre parole, per Guittone Amore è morte solo nella particolarissima e specifica misura in cui corrisponde a carnalità. Sarà Cavalcanti a scardinare radicalmente la morte dalla dimensione della possibilità e a renderla un assoluto, e ciò per mezzo di una filosofia d'amore che, paradossalmente, da un lato gli permette di individuare le fonti dell'infelicità, ma dall'altro ad essa non offre soluzioni, perché

non serve a nulla e non porta a nulla. L'amore non è l'inizio di una vicenda che possa trascendere se stessa e sublimarsi in qualche "altrove"; non è un viaggio che mobilita e associa in sé tutte le facoltà dell'uomo, ma è piuttosto una fine, un binario morto²⁶².

Incapace di trovare una funzione di elevazione e un valore positivo alle passioni all'interno di una visione in cui Amore è a tutti gli effetti *passio* nel senso medico-scientifico del termine, Cavalcanti non riuscirà a trovare una soluzione alla contraddizione fondamentale su cui si erge l'elegia medievale, ovvero la compresenza di carne e spirito. Imprigionato nelle reti della sfera terrena e sensibile, l'Io cavalcantiano andrà incontro alla fine più drammatica, perché totale, disgregante e veramente assoluta così da lasciare di sé solo il pianto dolente, la tragica *voce* della sua poesia.

4.1 Il rapporto con i predecessori

Da Ovidio a Guittone, gli autori analizzati fino a questo punto si sono fatti tutti portavoce di un tentativo di risoluzione e superamento di quell'infelicità amorosa insita nell'elegia. Ovidio aveva offerto una raccolta di rimedi pratici utili alla guarigione i quali, tuttavia, non erano avvalorati da fondamenti gnoseologici o scientifici esibiti, in quanto desunti dall'esperienza quotidiana e personale del poeta. Sarà con l'elegia medievale che si sentirà il bisogno di ostacolare l'insorgenza della malattia e di sconfiggere l'infelicità attraverso la vera conoscenza di Amore, servendosi di più solide basi scientifiche, filosofiche e conoscitive, che consentano di indagarne la natura per mezzo dell'indagine delle componenti che lo determinano, come il nome, la definizione, la generazione, gli

²⁶² E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 50.

effetti e le conseguenze. I protagonisti della prima stagione elegiaca medievale, Andrea Cappellano e Guittone d'Arezzo, si inseriranno perfettamente all'interno di questo nuovo clima di speculazione filosofica in materia d'amore. Anzi, è proprio Cappellano a porre *in nuce* i primissimi fondamenti utili per condurre un'analisi adeguata di Amore, che passa in primo luogo dalla determinazione della sua natura e dall'interpretazione del nome. Il contributo di Cappellano è innegabilmente un punto di partenza fondamentale per quanto concerne gli studi successivi, ma a ben vedere il *De amore* non è propriamente un trattato gnoseologico che consenta di contrastare l'amore elegiaco. L'opera, infatti, è molto più vicina ad un manuale empirico e descrittivo, basato sullo studio dei rapporti d'amore e delle interazioni sociali sullo scenario della società cortese, che ad un trattato filosofico in materia d'amore. In sintesi il trattato di Cappellano, per quanto essenziale per l'introduzione della determinazione di Amore, per la descrizione delle dinamiche fisiologiche quali sintesi delle dottrine mediche diffuse al tempo e per l'analisi dello spaccato cortese, dal punto di vista meramente gnoseologico e filosofico non è considerabile un contributo sufficientemente significativo.

Successivamente, Guittone partirà dalle basi poste dal suo predecessore nel tentativo di realizzare una vera gnoseologia d'amore che permetta di conoscere a fondo il sentimento ed individuarne le componenti che, responsabili dell'insorgere della malattia, sarebbero poi state debellate. Guittone riprende allora la definizione e le dinamiche della fisiologia amorosa introdotte nel *De amore*, ma completa la propria riflessione introducendo il concetto polisemico di *figura*. All'interno del *Trattato d'amore* il poeta si serve della *figura* per conferire visibilità ad Amore e ai suoi attributi, allo scopo di costruire una gnoseologia che fosse in linea con le dottrine della conoscenza aristoteliche ed arabe, che si reggevano sull'idea che la conoscenza, così come Amore, originasse dalla vista. In pratica, per mezzo della *figura* – che da un lato indica le immagini iconiche che corredano il codice Escorialense e che rappresentano gli attributi di Cupido, mentre dall'altro rimanda alla personificazione del concetto astratto di Amore – Guittone ha l'ambizione di rendere visibile e, di conseguenza, conoscibile la natura del sentimento.

Dalla certezza, o presunzione, di poter conoscere Amore grazie alla dottrina gnoseologica elaborata, Guittone individua quella dimensione che all'interno del sentimento amoroso cortese è veicolo di infelicità, la carnalità, dalla quale è necessario liberarsi. È a questo punto, però, che l'impianto filosofico costruito da Guittone inizia a crollare e a dimostrare la sua infondatezza. Innanzitutto, il poeta non risolve il nodo problematico della tensione

fra la dimensione carnale e le spinte spirituali e nobilitanti interne all'amore di tipo cortese, introdotta dal *De amore* e sulla quale l'elegia medievale fonda la propria essenza. Guittone d'Arezzo, infatti, non propone una filosofia che è veicolo di vera conoscenza, perché di fatto non si serve di alcuno strumento filosofico per cui si possa definirla tale. Al massimo, il *Trattato d'amore* è una raccolta di rime dall'impalcatura moralistica e con intenti didattico-pedagogici, ma è, appunto, di morale che si tratta, non di filosofia. Pertanto, anche il contributo gnoseologico guittoniano alle discussioni su Amore andrà incontro al fallimento e sarà proprio Cavalcanti a dimostrarne l'infondatezza.

Nella sezione delle rime di corrispondenza della raccolta cavalcantiana compare il sonetto *Da più a uno face un sollegismo*, in cui la difficoltà dei termini, l'astrusità del contenuto e la tormentata trasmissione filologica lo rendono uno dei testi più complessi ed oscuri dell'intera produzione cavalcantiana.

Nella grande varietà di ipotesi interpretative alle quali il sonetto è stato sottoposto, ai fini di questa analisi ci si soffermerà prevalentemente su quella avanzata da Marcello Cicuto, che legge in *Da più a uno face un sollegismo* una polemica di Cavalcanti contro il *Trattato d'amore* di Guittone d'Arezzo, per cui il «d'insegnamento volume» (vv. 12-13) sarebbe, appunto, un'allusione pungente agli intenti didattici della corona guittoniana.

Da più a uno face un sollegismo:
in maggiore e in minor pezzo si pone,
che pruova necessario senza rismo;
da ciò ti parti forse di ragione?

Nel profferer, che cade 'n barbarismo,
difetto di saver ti dà cagione;
e come far poteresti un sofismo
per silabate carte, fra Guittone?

Per te non fu giammai una figura;
non fòri ha posto il tuo un argomento;
induri quanto più disci; e pon' cura,

chè 'ntes' ho che compon' d'insegnamento
volume: e fòr principio ha da natura.
Fa' ch'om non rida il tuo proponimento²⁶³.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XLVII, 1-14)

²⁶³ G. CAVALCANTI, *Rime*, pp. 158-159.

Com'è noto, il codice Escorialense, che tramanda il *Trattato d'amore*, è un manoscritto figurato e le miniature di cui è corredato sono, da un lato, il segno della sperimentazione poetica guittoniana e, dall'altro, sono in parte funzionali alla gnoseologia costruita nella corona poetica a partire dalla convinzione che *vedere* equivale a *conoscere*. Il *Trattato d'amore*, insomma, è uno dei tentativi di sperimentazione operati da Guittone e dai suoi seguaci, che ora parlano d'amore non solo attraverso l'uso della parola poetica, ma anche per mezzo della potenza visionaria che deriva dalla compenetrazione fra l'immagine figurativa e il potere evocativo della parola. La polemica che contrappone Cavalcanti e Guittone, allora, sarebbe legata proprio al tentativo guittoniano di teorizzare l'apertura della parola poetica verso la *figura*, assolutamente intollerata dalla cerchia dei poeti nuovi e degli stilnovisti fra i quali, chiaramente, lo stesso Cavalcanti, sostenitori di una poesia logo-centrica e basata sull'autoreferenzialità del linguaggio.

Ora, la condanna delle nuove scelte liriche dei guittoniani comporta, necessariamente, la messa in discussione della prima parte della gnoseologia di Guittone, che grazie alle *figure*, ossia alle raffigurazioni grafiche di Amore e dei suoi attributi, ambisce a porre *sub oculis* dei lettori la natura del sentimento. Da qui in avanti la polemica cavalcantiana contro Guittone si muoverà su due fronti, perché la critica riguardante le scelte di poetica si accompagna sempre ad una pesante condanna del modo di fare filosofia, entrambe inadatte a parlare correttamente d'amore. Infatti, stigmatizzato l'uso delle immagini all'interno della poesia d'amore, Cavalcanti si sofferma sul concetto fondante la sperimentazione e la gnoseologia guittoniane: la *figura*. Stando all'interpretazione che Ciccuto offre nell'edizione delle rime, la *figura* al v. 9 può essere intesa come personificazione o sintesi figurale, che Guittone non è in grado di realizzare correttamente. La critica sull'incapacità di poetare si compone, poi, del giudizio negativo sullo stile guittoniano, duro, oscuro, infarcito di municipalismi e *barbarismi*, che rendono Guittone un poeta disprezzabile. Insomma, ad un primo livello di analisi il sonetto cavalcantiano altro non sarebbe che una parte della polemica, diffusa al tempo, che vedeva la poesia di Guittone, così astrusa, artificiosa e danielina, oggetto di critiche da parte dei poeti appartenenti alle altre cerchie, fra cui Dante e lo stesso Cavalcanti. Ma come si diceva precedentemente, *Da più a uno face in sollegismo* è un testo oscurissimo, che si presta ad interpretazioni diverse. È a questo punto, infatti, che si può avanzare un secondo livello di critica, sempre veicolato, tra l'altro, dal concetto di *figura*. Infatti, quella che in un primo momento può apparire una polemica al modo di poetare guittoniano, ad una lettura più approfondita diventa una denuncia al modo di argomentare

e filosofare. Il termine *figura*, infatti, può essere interpretato anche come figura del sillogismo, che Guittone non sa costruire correttamente. Questa lettura sarebbe poi supportata dal v. 1, nel quale Cavalcanti accusa Guittone di non essere in grado, appunto, di formulare un sillogismo corretto che proceda «da più ad uno», dalla pluralità di dati ad un unico significato universale. L'incapacità di argomentare, inoltre, costringe Guittone a servirsi di sofismi, ragionamenti solo apparentemente veri, ma che in realtà si rivelano fasulli o portatori di conclusioni inammissibili. L'accusa cavalcantiana, poi, è ulteriormente aggravata: non solo Guittone è portavoce di una sperimentazione poetica rifiutata dai più, non solo è il simbolo di uno stile astruso e municipale, non solo si dimostra totalmente incapace di argomentare correttamente ma, chiudendo il cerchio e data la sua completa incapacità, come potrebbe fare «un sofismo | per silabate carte» (vv. 7-8)?

Per riassumere, la polemica di Cavalcanti contro Guittone si muove su due piani ed entrambi prendono le mosse dalla polisemia del concetto di *figura*. Il primo livello, più superficiale e tradizionale, legge il sonetto come parte di quella polemica che vede Guittone l'oggetto di critica di poeti appartenenti a cerchie diverse, che lo considerano il simbolo di un'espressività artificiosa, oscura, difficile, di una poesia che non sa esprimersi con mezzi retorici adeguati e che non può porre «per silabate carte» il pensiero di cui è sostenitore. Il secondo piano di analisi, invece, svela l'incapacità guittoniana di costruire correttamente le *figure* dei sillogismi e di utilizzare categorie logiche e filosofiche adeguate. In virtù di tali ragioni, l'operazione gnoseologica compiuta nel *Trattato d'amore* è giudicata fallace e inadatta a trasmettere vera conoscenza in materia amorosa. Al massimo, l'opera può considerarsi una raccolta di principi morali dall'impalcatura didattica e pedagogica, i quali hanno certamente permesso a Guittone di condurre la denuncia della carnalità e di promuovere l'esercizio dell'amore spirituale, ma non gli hanno consentito di analizzare adeguatamente la psicologia amorosa cortese e di sciogliere il nodo paradossale di corpo e spirito.

Se *Da più a uno face un sollegismo* segna la messa in discussione da parte di Cavalcanti del primo tentativo di sistemazione filosofica di Amore in quella rete di connessioni, opposizioni e reciproche influenze che lega gli autori elegiaci finora analizzati, sarà opportuno soffermarsi sull'approdo della visione cavalcantiana dopo la critica alla gnoseologia di fra Guittone. E tale approdo è rappresentato da *Donna me prega*.

4.2 Donna me prega: le premesse

Un tempo giudicata un'esperienza a sé stante all'interno della silloge, oggi *Donna me prega* è considerata il punto di osservazione privilegiato da cui partire per comprendere al meglio il significato dell'intera poetica e della visione d'Amore cavalcantiana. Tuttavia, prima di procedere con l'analisi della canzone, sarà opportuno anteporre tre premesse.

Uno dei nodi problematici nell'ambito della critica cavalcantiana riguarda la filosofia di appartenenza di *Donna me prega* che, a seconda delle interpretazioni, può inquadrare il suo autore all'interno del panorama dell'averroismo e dell'aristotelismo radicale o di sintesi neoplatonico-aristoteliche. La questione, ad oggi, è ancora piuttosto discussa, ma ai fini di questa indagine si condividerà la posizione che Enrico Fenzi formula a riguardo.

Cercando di affrontarla nel modo più semplice possibile, partiamo dalla discussa e comunque non scansabile questione dell'averroismo di Cavalcanti, anche se l'interpretazione della canzone, nell'insieme se non nei particolari, si è sufficientemente assestata e, occorre dire, funziona quasi altrettanto bene sia sullo sfondo di un aristotelismo scientifico e radicaleggiante che su quello assai prossimo di un evocato o suggerito averroismo²⁶⁴.

Insomma, che sia analizzata secondo le categorie dell'aristotelismo radicale o meno, la portata filosofica di *Donna me prega* non è in nessun caso oggetto di misinterpretazione. Ad ogni modo, lo stesso Fenzi sembra alla fine propendere per la lettura averroista, perché solo questa può spiegare al meglio l'assoluto divorzio, all'interno dell'uomo, fra la sfera delle passioni e la sfera intellettuale, separazione fondamentale nella filosofia di Cavalcanti, che Aristotele nel *De anima* non sembra concepire così nettamente.

L'intelletto produttivo, o attivo, è in qualche modo la nostra vera anima immortale, mentre l'intelletto potenziale o possibile, dipendendo nella sua attività dalle immagini sensibili, è corruttibile così come lo sono le sensazioni e le passioni che lo nutrono²⁶⁵.

Ora, accantonando la questione riguardante la filosofia di appartenenza di *Donna me prega*, si preferisce entrare nel merito dei capisaldi dell'interpretazione che Averroè dà del *De anima* di Aristotele, indispensabili per la comprensione della visione cavalcantiana.

²⁶⁴ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 44.

²⁶⁵ Ivi, p. 45.

Secondo Averroè, la conoscenza nell'essere umano è un processo di divinizzazione, perché l'acquisizione della *forma o species intelligibilis*, ossia la sostanza intellettuale estratta dai singoli enti e ceduta all'intelletto, porta ad una continua perfezione di quest'ultimo. Prima di vedere come la conoscenza avvenga, sarà opportuno distinguere le tre componenti nelle quali l'uomo si divide. Ogni essere umano, infatti, è dotato dell'anima sensitiva, che è la dimensione legata al corpo e, in quanto tale, mortale. Essa è il luogo in cui nascono le passioni, che si sviluppano a partire dagli stimoli forniti dall'esperienza sensibile. L'anima sensitiva nell'uomo, tuttavia, è caratterizzata da un'attività *cogitativa*, rappresentata dall'intelletto possibile o potenziale, che ogni individuo ha e che è eterno. Infine, nell'uomo esiste un altro intelletto, extra-individuale o della specie: l'intelletto agente, che come l'intelletto possibile è eterno e con esso è in comunicazione o *copulatio*.

All'inizio dell'esistenza, l'intelletto umano è vuoto di conoscenza, in quanto privo delle forme intellegibili che vengono estratte dagli enti materiali. La conoscenza, in primo luogo, ha origine a partire dalla *visio* della *forma o species intelligibilis*, la quale compie un itinerario che dagli occhi giungerà all'intelletto. Attraverso l'acquisizione delle forme intellegibili, l'intelletto personale del singolo inizia a formarsi e, più forme intellegibili vengono accumulate, più l'essere umano realizzerà la sua umanità potenziale. Verso la fine della sua esistenza l'uomo avrà assimilato nel proprio intelletto personale e possibile tutte le forme intellegibili, raggiungendo la perfezione e il compimento di quel potenziale: a questo punto, l'intelletto possibile dell'individuo si unirà all'intelletto agente della specie ed è in questo modo che l'uomo diventa simile a Dio.

Si realizza l'antica promessa del serpente ad Eva: sarete come Dio. La forma estratta dagli enti materiali diventa sostanza dell'intelletto e fornisce le ali per giungere all'assimilazione con le sostanze separate e con Dio²⁶⁶.

Infine, la terza e ultima premessa riguarda il commento di cui ci si servirà per comprendere la sistemazione razionale e filosofica della visione di Amore compiuta in *Donna me prega*. Nell'indagine che segue si ricorrerà al commento raffinato e all'analisi puntuale del primissimo commentatore della canzone, il medico Dino del Garbo, che

²⁶⁶ A. GAGLIARDI, *Species intelligibilis*, p. 152.

mette bene in luce le categorie filosofiche ed averroiste di cui Cavalcanti si serve per la sistemazione della natura e della conoscenza di Amore²⁶⁷.

4.3 Donna me prega: l'analisi

La portata filosofica della canzone è chiarita fin dalla prima stanza, in cui si dichiara che l'argomento verrà trattato in maniera scientifica, secondo gli insegnamenti della scienza e della filosofia naturale e costruendo l'argomentazione per «natural dimostramento» (v. 8), ovvero attraverso i principi della scienza medica e naturale. Per questo Cavalcanti richiede che il suo interlocutore sia un «conoscente chero» (v. 5), ovvero una persona intelligente, competente in materia amorosa ed addestrata filosoficamente. Prima di rispondere alle otto *quaestiones* – riguardanti il luogo in cui la passione amorosa si realizza; chi la crea; se essa sia virtù o da virtù derivi; quali sono la sua potenza e la sua essenza; quali sono i movimenti o gli stati diversi che genera; da dove deriva il piacere ad essa associato e se la passione possa essere oggetto di conoscenza visiva o meno – Amore viene definito in primo luogo «accidente» (v. 2), crudele e dotato di gran forza.

d'un accidente che sovente – è fero
ed è sì altero – ch'è chiamato amore [...] ²⁶⁸
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 2-3)

La passione amorosa è detta «accidente» perché non è una sostanza che sussiste di per sé, ma essendo appetito dell'animo “inerisce ad altro come al proprio soggetto, allo stesso modo di altre passioni dell'animo quali l'ira, tristezza, paura e simili”²⁶⁹. Inoltre, è «fero» a causa dell'intemperanza che lo caratterizza ed è potente per gli effetti che provoca nel corpo umano.

A partire dalla seconda stanza Cavalcanti risponde alla prima *quaestio*, ossia in quale parte dell'uomo la passione amorosa venga in essere e quale sia la causa della generazione.

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, – sì formato, – come
diaffan da lume, – d'una scuritate

²⁶⁷ Sull'argomento M. CORTI, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.

²⁶⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 116.

²⁶⁹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 91.

la qual da Marte – vène, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato – nome,
d'alma costume – e di cor volontate²⁷⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 15-20)

Secondo il commento di Dino del Garbo, la passione amorosa è in essere nel luogo della memoria, perché l'impressione della *forma* o *species intellegibilis*, ovvero dell'immagine dell'oggetto da cui Amore è generato, è recepita proprio dalla memoria e nella memoria è trattenuta «così com'è trattenuta la luce che procede da un corpo luminoso»²⁷¹. Tuttavia, quando Cavalcanti dichiara che la passione amorosa ha sede nella memoria, questa affermazione è valida solamente se ci si riferisce alla *forma*, cioè all'immagine che fa nascere Amore. È la *forma*, infatti, ad imprimersi nella memoria, ma non Amore: in quanto «accidente», la passione amorosa ha sede nell'appetito sensibile e, pertanto, si rivela all'uomo attraverso i sensi, e questo vale per Amore e per ogni altra passione dell'animo, come la malinconia, l'ira o il timore. Allo stesso modo e come qualsiasi altra passione, Amore è generato secondo le due modalità che concorrono a far nascere le passioni nell'animo: la prima modalità è la naturale disposizione del corpo, che può essere più o meno incline all'insorgere di una passione – si è già illustrato precedentemente come gli influssi del pianeta Marte determinino la nascita della passione amorosa nell'individuo – mentre la seconda è l'influenza dei dati esterni e delle immagini percepite. La passione amorosa, infatti,

Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende – nel possibile intelletto,
come in subietto, – loco e dimoranza²⁷².
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 21-23)

Amore, insomma, è passione dell'animo che nell'appetito sensitivo ha la sua sede. Tale *passio*, tuttavia, non è innata, ma trae la sua generazione dall'apprensione di una di una forma visibile, la quale viene compresa proprio per il fatto di piacere:

que complacentia causatur aut quia videtur sibi forma illius rei pulcra, vel ex gestibus illius forme qui sibi placent, quicumque gestus sint illi. Et illa talis apprehensio fit ab intellectu ad quem pervenit species illius forme visibilis²⁷³.

²⁷⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 118.

²⁷¹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 93.

²⁷² G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 119.

²⁷³ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, pp. 99-101

[e questo piacere nasce sia dal fatto di giudicare bella l'immagine di quella cosa, sia dal fatto che piacciono i suoi movimenti, quali essi siano. Così quest'apprensione è opera dell'intelletto, al quale giunge l'immagine di quella forma visibile]

È chiaro come Cavalcanti sia stato influenzato dalla tradizione letteraria e dalla filosofia coeve. Non solo la sua concezione di Amore è estremamente vicina all'interpretazione medico-fisiologica avanzata da Andrea Cappellano, che aveva definito il sentimento «passio quedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus»²⁷⁴, ma Cavalcanti recupera anche le dottrine conoscitive del tempo – adottate, tra l'altro, anche dal criticatissimo Guittone – per le quali *vedere* equivale a *conoscere* e dove la vista è l'origine tanto della passione amorosa quanto della conoscenza. Allora, per Cavalcanti la passione amorosa è generata dall'appercezione, per mezzo della vista, della *forma*, la quale compie poi un itinerario che prima giunge alle facoltà interne dell'anima sensitiva, ossia fantasia, pensiero e memoria, e poi termina in quella che Dino del Garbo definisce “la facoltà più nobile, quella che nell'uomo è la più alta tra tutte le facoltà conoscitive”²⁷⁵: l'intelletto possibile o personale. È l'intelletto possibile a recepire l'immagine degli enti esterni i quali, grazie all'appercezione, sono così conosciuti. Le immagini, a questo punto, trovano posto nel possibile intelletto e da qui, prendendo «dimoranza» (v. 23), non trapassano più in altre facoltà umane.

A questo punto della trattazione, una specificazione è opportuna. Cavalcanti ha finora sostenuto che la *forma* percepita con la vista e generatrice della passione giunge all'intelletto possibile, dove viene compresa. Tuttavia, ciò è vero per la *forma* che genera la passione, ma non vale per quest'ultima. L'intelletto possibile, infatti, non è una facoltà sensibile e corporea, mentre la passione amorosa lo è e, in quanto tale, si *sente*, come si *sentono* tutte le altre passioni che affliggono l'animo umano. Pertanto, l'operazione che l'intelletto possibile compie è soltanto un puro atto di conoscenza, di considerazione, di comprensione e di apprensione spirituale, per questo esso «non ha diletto – ma considerazione»²⁷⁶ (v. 27). In altre parole, l'intelletto possibile non appartiene alla sfera del piacere e del «diletto», perciò non beneficia delle soddisfazioni corporee che sono appannaggio della passione amorosa e dell'anima sensitiva. Per contro, esso godrà di un piacere diverso, di tipo spirituale, il quale gli deriva dall'operazione di *consideranza*, proprio perché il suo scopo è *conoscere*, ma non *sentire*. Insomma, davanti ad una visione

²⁷⁴ A. CAPPELLANO, *De amore*, pp. 6-7.

²⁷⁵ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 101.

²⁷⁶ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 119.

che concepisce Amore solo ed esclusivamente come appetito dell'animo, passione naturale, fisiologica, che necessita di essere goduta e che pertiene alla sfera dei sensi, l'intelletto possibile non può nulla. È a questo punto della riflessione cavalcantiana che il dramma dell'inconoscibilità comincia pian piano a profilarsi.

In *Donna me prega*, e più in generale nella filosofia averroista, l'intelletto possibile non ha altra funzione che quella di dedicarsi alla comprensione, mentre l'anima sensitiva ha il compito di esperire le passioni. A causa di questo netto divorzio fra la sfera sensitiva e la sfera intellettiva e a causa di una concezione che legge Amore unicamente come *passio* naturale, ancorata alla dimensione dei sensi e che non ha nulla a che vedere con il percorso (anche) di elevazione spirituale, formativo e nobilitante che è nell'amore cortese,

l'amore è certo descrivibile nel suo modo d'essere e nei suoi effetti, ma propriamente, in sé, non è conoscibile e l'intelletto non può darne alcuna immagine adeguata, non può «largir simiglianza» (v. 28)²⁷⁷.

Infatti, l'intelletto *pensa* attualizzando le *forme* che sono nelle immagini e, così, si fa identico all'oggetto, ma la «simiglianza» o identità che sta alla base della conoscenza propria dell'intelletto possibile non si verifica nel caso della passione amorosa, perché questa in quanto «accidente» non offre di sé immagine alcuna e, pertanto, non è conoscibile. Infatti, non è Amore a trasmettere una *forma* di sé, ma la donna che innesca la passione amorosa. Quindi, al massimo, soltanto l'amata potrebbe essere conosciuta in quanto visibile, ma come si vedrà successivamente, sia la passione amorosa che la donna che le dà origine sono tragicamente condannate ad un destino di inconoscibilità ed inafferrabilità.

L'impossibilità di contatto fra l'anima sensitiva e l'intelletto possibile è ribadita da un'ulteriore specificazione della natura della passione amorosa, la quale

Non è vertute, – ma da quella vène
ch'è perfezione – (ché si pone – tale),
non razionale, – ma che sente, dico; [...] ²⁷⁸
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 29-31)

La passione amorosa, insomma, non è una virtù, ma deriva dall'esercizio di una virtù, che non è né intellettuale o «razionale», né morale, perché una virtù di questo tipo si rapporta

²⁷⁷ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 49.

²⁷⁸ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 119.

con l'appetito in modo tale da riuscire a governarlo con la ragione. Tuttavia, nello specifico appetito in cui consiste l'amore cavalcantiano non esistono vincoli di ragione, proprio perché esso deriva dall'esercizio della virtù sensitiva insita nell'anima umana, che dalla razionalità dell'intelletto è separata.

Dopo aver ribadito che Amore è ancorato alla sfera dei sensi e non è regolato dalla ragione, il poeta elenca nelle stanze terza e quarta le degenerazioni patologiche che colpiscono l'amante vittima della passione.

Coerentemente alla tradizione medica e letteraria, Cavalcanti indica la passione amorosa come la causa delle alterazioni del giudizio umano che, una volta colpito, è sviato dal suo bene. L'innamorato, allora, non è più in grado di esercitare correttamente la ragione, per questo «discerne male – in cui è vizio amico» (v. 34). Oltretutto, Cavalcanti sottolinea la pericolosità della passione, perché questa può condurre a morte. Tuttavia, ciò non accade perché di per sé Amore sia contro natura – anzi, esso è fondamentale per la perpetuazione della specie – ma perché si copre di una potenza e di un eccesso forti al punto tale da impedire l'azione delle virtù vitali. Ciò avviene perché l'innamorato, preda di una folle irrazionalità e convinto di giudicare correttamente ciò che in realtà è male, «da buon perfetto tort'è» (v. 39), ossia è allontanato dalla propria buona disposizione naturale, che consente la sopravvivenza stessa. Da qui segue la sintomatologia tipica del mal d'amore, che va dai mutamenti del volto all'inappetenza, dalla perdita delle energie vitali all'instabilità psicologica e dallo squilibrio degli umori fino alla vittoria assoluta della disposizione malinconica, marca distintiva del mal d'amore.

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 trova²⁷⁹.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 43-49)

Com'è ormai noto, l'insorgenza e le successive complicazioni della malattia d'amore sono imputate alla «vehementem cogitationem que est in ipso et sollicitudinem circa rem quam amat»²⁸⁰, cioè l'*immoderata cogitatio*, il pensiero ossessivo della *forma* o figura

²⁷⁹ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 120.

²⁸⁰ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 112.

che innesca il desiderio. Nell'amore, infatti, l'appetito sensibile ha in sé un desiderio talmente forte di congiungersi all'oggetto amato, rappresentato dalla *forma* o figura ideale della donna, da andare fuori misura. Il desiderio di congiunzione – la quale, se raggiunta, rappresenterebbe l'acquisizione della perfezione dell'appetito nella quale la passione d'amore risiede – è così potente che l'amante non è in grado di pensare ed immaginare nulla di diverso dalla figura di ciò che ama, diventandone quindi schiavo. È da questo punto della trattazione cavalcantiana che l'inconoscibilità, l'insoddisfazione e la morte prenderanno il sopravvento.

Secondo le categorie averroistiche utili per comprendere *Donna me prega*, Amore è inconoscibile per due ragioni. La prima è legata al fatto che, in quanto «accidente», il sentimento non offre alcuna immagine di sé che possa poi essere colta attraverso la vista e poi recepita, conosciuta e compresa dall'intelletto personale e possibile. L'intelletto, allora, non potrà dare alcuna immagine di Amore e non potrà mettere in moto il principio di identità o «simiglianza» che sta alla base della conoscenza intellettuale. Allora, la *forma* colta dalla vista sarà la figura dell'oggetto amato, ossia la donna, ed è quindi questa l'immagine che giunge all'intelletto possibile: la quale immagine mentale, però, continua a non essere effettivamente Amore. A questo punto – e in questo consiste la seconda ragione che rende Amore inconoscibile – l'amante inizia a pensare ossessivamente alla *forma*, cioè all'immagine mentale e ideale della donna amata, nella speranza di ricongiungimento fra la passione con l'oggetto che l'ha innescata: l'unione equivarrebbe al compimento della perfezione che l'uomo dovrebbe raggiungere, secondo l'averroismo, alla fine della sua vita, nel momento in cui le forme intellegibili accumulate nell'intelletto possibile entrano in *copulatio* con l'intelletto della specie o l'intelletto agente. Il dramma dell'inconoscibilità, tuttavia, consiste nel fatto che la figura mentale e ideale della donna recepita dall'intelletto possibile appartiene alla conoscenza, ma non alla sfera alla quale appartiene l'amore cavalcantiano, inteso come passione naturale legata ai sensi. In altre parole, il divorzio fra l'anima sensitiva e l'intelletto possibile, il mancato ricongiungimento fra la passione e la forma ideale della donna bloccano la capacità insista nell'anima sensitiva di unirsi a ciò che propriamente la “salva”, cioè lo stesso intelletto. Questo significa che, per quanto concerne Amore, l'uomo non è in grado di realizzare «la sua intrinseca perfezione di creatura destinata alla *copulatio* con l'intelletto, e secondo i dettami dell'antropologia averroista diverrebbe una sorta di animale, un buto, o

addirittura, relativamente alla sua umanità, un morto»²⁸¹. Quindi, secondo l'averroismo e la filosofia cavalcantiana solo le pure forme intelleggibili possono essere *conosciute*, «schiudendo all'uomo l'orizzonte quasi divino della contemplazione intellettuale delle sostanze separate e degli eterni veri»²⁸², ma questa possibilità non è contemplata per le affezioni e le passioni dell'animo, fra cui Amore, che quindi non hanno possibilità di riscatto o speranza di salvezza. Più l'argomentazione procede, più la tragicità della visione cavalcantiana prede forma, infatti

spezzare l'unità dell'uomo con l'intelletto significa non trovare più un ruolo, una funzione positiva alle passioni. Ed ecco allora quello che mi pare lo straordinario paradosso esistenziale di Cavalcanti, seguace di una filosofia nella quale egli coglie ed esaspera precisamente ciò che lo condanna all'infelicità, perché gli dimostra che tutto quel vitale intreccio di passioni che lo muove e che sente intimamente connaturato a sé, così come muove ed è connaturato alla «gente di valor» (v. 49), non serve a nulla e non porta a nulla. L'amore non è l'inizio di una vicenda che possa trascendere se stessa e sublimarsi in qualche "altrove"; non è un viaggio dell'anima che mobilita e associa a sé tutte le facoltà dell'uomo, ma è piuttosto una fine, un binario morto²⁸³.

Allora, la dottrina averroista e cavalcantiana della separazione fra sensibilità ed intellegibilità non fa che perpetuare il paradosso fondante l'identità elegiaca cortese e medievale, dato dalla compenetrazione nel sentimento amoroso della componente sensuale, terrena e passionale e delle spinte formative e spiritualmente nobilitanti, nodo che fino a questo punto né Cappellano, né Guittone, né Cavalcanti sono riusciti a sciogliere.

La concezione d'Amore come separazione porta a delle conseguenze significative non solo sul piano conoscitivo, ma anche su quello esistenziale. Il mancato raggiungimento della *copulatio*, ossia l'unione delle forme intelleggibili contenute nell'intelletto possibile con l'intelletto agente, si traduce nel fallimento della conquista di ciò che nella filosofia di Averroè è la perfezione intellettuale, che a sua volta corrisponde ad una forma di divinizzazione e di felicità. Quindi, il mancato congiungimento fra le due sfere non è solo il simbolo dell'inconoscibilità dell'amore e della donna amata, ma allo stesso tempo è una condanna all'infelicità. E davanti all'inafferrabilità di ciò che si ama e della felicità dell'esistenza, all'io non resta che andare incontro alla fine.

²⁸¹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 50.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

4.4 L'inconoscibilità della donna e la morte di sé

La contraddittoria convivenza di una donna benigna e di una donna *fera* all'interno della silloge si accompagna ad un secondo dualismo, determinato dalla duplicità dell'intero sistema filosofico cavalcantiano.

Nella genesi amorosa è la vista ad innescare il processo. Dalla percezione visiva nasce l'immagine della bella donna che genera la passione ed entrambe trovano posto nella parte sensitiva dell'anima. Parallelamente, nell'essere umano si attiva un secondo processo di creazione dell'immagine della donna, il quale avviene grazie alla capacità intellettuale propria dell'intelletto possibile. Questa seconda immagine, tuttavia, differisce dalla prima, nonostante entrambe rappresentino l'oggetto d'amore. La prima immagine, infatti, è legata ai sensi e, in quanto tale, pertiene alla sfera del «diletto», cioè del piacere. Per questo, nell'immaginazione, la prima *forma* provoca costantemente ed ossessivamente il desiderio erotico, che spinge l'Io a ricercare all'esterno la donna reale e in carne ed ossa per soddisfare l'istinto al piacere. La seconda immagine, invece, pertiene alla sfera della «consideranza», della conoscenza, e non ha nulla dell'immagine generata dai sensi: è trascendenza, è ipostasi figurale della *forma intelligibilis*, la sua natura lascia intravedere una bellezza, una «luce che risplende più del sole»²⁸⁴ e le tracce della divinità che potrebbe essere raggiunta se le componenti interne all'uomo fossero in *copulatio* fra loro. Tuttavia, queste sono separate e ciò equivale, di nuovo, ad una duplice sofferenza. In primo luogo, la mancata *copulatio* fra le sfere e la separazione delle due immagini impediscono la vera conoscenza. In secondo luogo, l'incapacità di congiunzione fra le due *forme* spinge quella generata nell'anima sensitiva e, di fatto, nell'anima sensitiva intrappolata, ad innescare l'*immoderata cogitatio*, il desiderio erotico, il pensiero ossessivo e smisurato che muove alla ricerca della vera forma e che è la causa prima dell'insorgere del mal d'amore che, inevitabilmente, condurrà l'Io verso la sua morte.

L'elegia di Cavalcanti è poesia della morte, raccontata nella sua universalità e absolutezza. Cavalcanti, infatti, parla non soltanto della propria morte, ma di quella di ogni altro uomo in preda alla passione amorosa. La sua poesia diventa lo sfogo del proprio dolore e del tormento di chiunque sia in grado di parteciparvi perché ha esperito sulla sua pelle la medesima condizione. Cavalcanti diventa così l'*exemplum* di una sofferenza

²⁸⁴ A. GAGLIARDI, *Species intelligibilis*, p. 154.

che è allo stesso tempo personalissima ed universale ed è così che il dolore e la morte per amore diventano i *leitmotiv* cavalcantiani, a causa di una necessità alla quale non è possibile sottrarsi.

Amor, c'ha le bellezze sue vedute,
mi sbigottisce sì, che sofferire
non può lo cor sentendola venire,
chè 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'avei veduta,
per forza convenia che tu morissi»²⁸⁵.
(Guido Cavalcanti, *Rime IX*, 33-42)

Lo su' gentile spirito che ride,
questi è colui che mi si fa sentire,
lo qual mi dice: «E' ti conven morire»²⁸⁶.
(Guido Cavalcanti, *Rime XIX*, 8-10)

Se nell'elegia latina la morte per amore era un'eventualità che poteva insorgere solo nelle circostanze più tragiche della malattia o della guerra d'amore, con Guittone essa assume indubbiamente una forza nuova, perché si tinge di necessità, pur contemplando ancora una speranza di salvezza, data dall'*amor spiritualis*. Nella lirica cavalcantiana, invece, la morte è una circostanza assolutamente inevitabile per due ragioni. In primo luogo l'esperienza amorosa cavalcantiana, non essendo inserita in un racconto ed essendo per questo sottratta alla dimensione diegetica, non incontra cause specifiche che possano provocare la morte dell'Io – come l'evolversi degli avvenimenti o i cambiamenti nell'atteggiamento della donna – e, allo stesso modo, non conosce vie di fuga o alternative alla morte, come per esempio accade nella visione guitoniana, dove la scelta di abbracciare l'amore dello spirito porterà alla salvezza. Inoltre, abolire la donna come polo dialogico e innamorarsi di un oggetto che, di fatto, è inconoscibile ed irraggiungibile costringe l'Io a rivolgersi, a tornare a se stesso. Questo significa che

Cavalcanti è dunque il primo, e l'unico, in cui Amore si identifica di fatto con una Morte “assoluta”, *a priori*, del Soggetto: la necessità della morte non è sottoposta a diegesi, è *precondizione* della Poesia e semmai sarà da ricondurre, ma solo in quanto ambito di legittimazione teoretica, al bipolarismo amoroso insito nella *melanconia* e alla patologia conseguente, che porta all'*immoderata cogitatio* conseguente ad una *passio* per il

²⁸⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 86.

²⁸⁶ Ivi, p. 102.

possesto di una *forma alterius sexsus* irraggiungibile e al tentativo di sostituire quindi l'Oggetto irraggiungibile con qualcosa di apparentemente conoscibile, comunque rassicurante: se stessi, pur se anche alla fine di questo percorso si può trovare la morte²⁸⁷.

La morte dell'Io è necessaria anche per una seconda ragione, la quale rende la poesia di Cavalcanti straordinariamente vicina all'esperienza poetica degli autori elegiaci preovidiani, che non solo non scindevano la letteratura dalla vita, ma vedevano nell'infelicità d'amore la condizione necessaria per l'esistenza stessa della loro poesia. Infatti, l'inconoscibilità della donna e l'inafferrabilità del sentimento sono ciò che costringe l'Io a far ritorno a sé, a rappresentare se stesso e l'inevitabilità della propria morte. Questo è il presupposto necessario alla lirica cavalcantiana, che per *essere* deve tornare a sé e trovare conforto nell'interiorità, che però è solo protezione illusoria, perché l'Io nell'assolutezza del suo dolore resterà imprigionato e, nascondendosi agli altri e rinchiuso nella sofferenza come Eco nella caverna, pian piano si dissolverà e di lui resterà soltanto la *voce*.

[...] non rimaneva che la rappresentazione dell'Io, la morte di Narciso dinanzi alla propria immagine pure irraggiungibile; incapace di distinguere fra sé e l'Altro, incapace di accettare l'Altro, rimane soltanto *voce* che proviene dal cuore, come gli spiriti sbigottiti anch'essa "sbigottita e deboletta", eppure suono significante²⁸⁸.

5 La fine dell'elegia cavalcantiana

Con la dissoluzione dell'Io e con l'astrazione assoluta della parola poetica si esaurisce l'esperienza elegiaca cavalcantiana. Se i predecessori di Guido si erano misurati con il genere elegiaco cantando dell'amore infelice e cercando al contempo delle soluzioni per guarire e riabbracciare la felicità, nulla di tutto ciò accade nella poetica del più grande indagatore dell'interiorità lirica, di colui che ha portato l'elegia medievale alla sua massima realizzazione dando voce all'animo umano chiuso nel dramma della vicenda d'amore, senza proporre soluzioni al suo tormento e, anzi, arrendendosi masochisticamente ad esso. Configurandosi puramente come il canto tragico dell'Io devastato dal dolore per amore e sottraendosi al principio di utilità introdotto da Ovidio con la didascalica dei *Remedia amoris* e ripreso dai maestri della prima stagione medievale, le rime cavalcantiane sembrano recuperare e rafforzare il senso di esclusività e di chiusura, di esclusione e di autoreferenzialità proprio della tradizione elegiaca di

²⁸⁷ R. ANTONELLI, «Per forza convenia che tu morissi», p. 212.

²⁸⁸ Ivi, p. 214.

Gallo, Tibullo e Propertio, a cui Ovidio aveva cercato di offrire una cura. Sulla scia del tentativo ovidiano di superare il genere sul piano tematico e letterario, la prima stagione elegiaca medievale vede sorgere le discussioni sulla natura di Amore, perché solo attraverso una gnoseologia che permettesse di acquisire la vera conoscenza in materia sarebbe stato possibile guarire dalle componenti che nell'uomo provocavano l'infelicità e, di conseguenza, superare l'elegia come esperienza letteraria attraverso lo scioglimento dei nodi contraddittori fondanti l'identità del genere. Se né Cappellano e nemmeno Guittone sono riusciti nell'intento di risolvere il paradosso identitario della tensione fra carne e spirito – il primo perché, di fatto, l'ha introdotto, il secondo perché ne ha banalmente demonizzato una parte senza garantire un equilibrio alle due dimensioni – anche l'esperienza cavalcantiana è destinata a fallire e a disgregarsi in un fatalismo che non ha mai previsto nessuna speranza di liberazione. Insomma, l'elegia e la filosofia di Guido sono l'amara presa di coscienza che Amore è infelicità. Per questo l'io resta intrappolato nelle reti dell'amore elegiaco e nei paradossi di un'esperienza letteraria alla quale nessuno ha ancora trovato soluzione. La concezione cavalcantiana di Amore, basata su categorie medico-scientifiche, concepita esclusivamente come passione fisiologica e naturale, sottratta ad ogni funzione positiva se non quella della sopravvivenza ed estranea al percorso interiormente nobilitante e formativo previsto dall'amor cortese, ancora l'io alla dimensione terrena, sensibile, impedendogli di trascendere e di raggiungere quella felicità che solo l'elevazione spirituale può portare. Davanti alla desolazione della filosofia della condanna e al trionfo dell'infelicità d'amore, solo un poeta sarà capace di reagire: Dante Alighieri.

IV

CAVALCANTI, DANTE E LA *VITA NOVA*: LA FINE DELL'ESPERIENZA ELEGIACA

1. Le premesse alla *Vita nova*

Il libello della *Vita nova* è una raccolta di trentuno liriche dantesche, composte in vario metro nel periodo giovanile, le quali raccontano la storia dell'amore per Beatrice – fortemente idealizzata ed arricchita di connotazioni simboliche – appoggiandosi alle parti in prosa le quali, oltre ad illustrare il significato dei componimenti lirici, sono finalizzate al progredire della narrazione. La *Vita nova*, insomma, è un *prosimetrum* che si configura come il racconto di una storia d'amore straordinaria, non conclusa a causa della morte dell'amata, ma destinata a risorgere con maggior vigore dopo i travimenti successivi alla sua scomparsa e a raccontare di un amore tanto forte da vincere persino la morte.

In genere, la convenzione ottocentesca suddivideva il testo della *Vita nova* in quarantadue capitoli. All'interno di questa analisi, però, ci si atterrà alla divisione in trentuno paragrafi – tanti quanti il numero delle liriche, seppur con qualche sfasatura – proposta da Guglielmo Gorni all'interno della sua edizione²⁸⁹.

Tra le opere dantesche la *Vita nova* è forse quella più conflittuale, tumultuosa, sottoposta ad interpretazioni divergenti e la stessa questione su quale sia il genere letterario di appartenenza è un problema tutt'altro che secondario. Nel corso degli studi passati, si è proposto nel corso della critica un ampio ventaglio di definizioni, dal testo autobiografico e spirituale all'antologia di rime, dalla leggenda agiografica di Beatrice

alla esteriore nozione di *prosimetrum*. Romanzo, trattato, autobiografia letteraria e spirituale, allegoresi e, perché no, canzoniere; sono tutti aspetti presenti, ma nessuno è egemonico²⁹⁰.

In altre parole, ogni soluzione proposta si è rivelata insufficiente, in quanto parziale. All'interno del problema ancora aperto di definizione del genere, ai fini di questa indagine si farà fede all'interpretazione che legge la *Vita nova* come la confessione, in una

²⁸⁹ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

²⁹⁰ M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989, p. 148.

prospettiva autobiografica, della propria (triste) vicenda amorosa, ma anche del congedo del poeta dalle *dolci rime* d'amore: in altre parole, si considererà la *Vita nova* come un racconto elegiaco.

2. La Vita nova come racconto elegiaco

Innanzitutto, la lettura della *Vita nova* come vicenda elegiaca parte dalla riflessione sui modelli letterari da cui Dante trae ispirazione. Fra questi, si riconoscono le *Confessiones* di Agostino, segnate da un forte soggettivismo e un evidente autobiografismo, che sono fra le caratteristiche principali del genere elegiaco. Nell'alternanza fra prosa e poesia si vede, poi, l'influsso dei modelli di bipartizione autobiografica, culturale e letteraria propri dei commenti medievali alle opere elegiache ovidiane *Ars amatoria* e *Remedia amoris*. Ma soprattutto, è probabile che la prima fonte di ispirazione nella composizione del libello – e ciò è testimoniato anche da calchi situazionali e letterali – fosse il *prosimetrum* della *Consolatio* di Boezio la quale, nella visione medievale, è a tutti gli effetti un'opera elegiaca.

Nel Medioevo l'elegia è identificata non più da fattori metrici, come accadeva nel mondo classico, ma da aspetti stilistici, che la caratterizzano come un genere umile, ed elementi tonali e contenutistici, riguardanti la specializzazione del genere nell'espressione della sofferenza e del dolore provocati principalmente da Amore, anche se ciò non esclude la loro associazione a qualsiasi altra esperienza infelice, come quella che Boezio racconta nella *Consolatio*. E se la *Consolatio* è elegia, Boezio è ritenuto nel Medioevo il rappresentante per eccellenza del genere.

[...] in quattro stili ogni autentico parlare si conchiude: de' quali il primo "tragidia" è chiamato, sotto 'l quale particolarmente d'architettoniche magnificenze si tratta, sì come Lucano, e Vergilio nell'*Eneidos*; il secondo "commedia", sotto il quale generalmente e universalmente si tratta de tutte le cose, e quindi il titol del presente volume procede; il terzo "satira", sotto il quale si tratta in modo di riprensione, sì come Orazio; il quarto e l'ultimo "eligia", sotto 'l quale d'alcuna miseria si tratta, sì come Boezio²⁹¹.

Che l'opera boeziana sia percepita dai lettori medievali come elegia è dovuto all'apertura della *Consolatio* con la lamentazione dell'autore riguardo alla propria condizione di vittima, imprigionata ingiustamente. In questo modo, si segnala preliminarmente

²⁹¹ J. ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990, p. 86.

l'appartenenza del testo allo sfogo dell'infelicità, resa ancor più evidente dai pianti e dalle lacrime che ricorrono in tutto il libro primo del *prosimetrum*.

Accanto alla caratteristica contenutistica distintiva del genere, secondo la lettura di Stefano Carrai la *Consolatio* è un'opera elegiaca anche per «un dato concreto e a suo modo tecnico»²⁹², ovvero la forma del *prosimetrum*, funzionale ad un duplice scopo: confortare i miseri mediante la razionalità della prosa e lenire il dolore con il piacere della poesia. In altre parole, l'alternanza fra le parti in prosa e le rime appariva agli occhi dei lettori medievali appropriata ad un testo che vuole al contempo confortare l'infelicità e sfogare il dolore. Ma c'è di più: a supportare il valore della tesi qui accolta vale anche una ragione metrica.

L'alternanza di prosa e poesia crea dunque nel testo una sorta di continua altalena fra il crescer e l'allentarsi della tensione intellettuale e stilistica, proprio come nella successione dei distici l'alternarsi fra il ritmo dell'esametro e quello più disteso del pentametro, secondo la lunga tradizione coagolata nella nota immagine di Ovidio (*Amores*, 1, 1 17-18 «Cum bene surrexit versu nova pagina primo, | attenuat nervos proximus ille meos»)²⁹³.

Insomma, tutto nel Medioevo porta a pensare che la *Consolatio* di Boezio sia elegia. E a questo punto della lettura di Carrai non è difficile ipotizzare che Dante, nella composizione del *prosimetrum* della *Vita nova*, fosse consapevole dell'operazione elegiaca che stava compiendo.

Fin dalle battute iniziali, il libello di Dante racconta la propria e personalissima vicenda amorosa, invocando non solo i toni dolorosi ed auto-compassionevoli, ma prestando fede anche a tutti gli aspetti metaforici, contenutistici e filosofici propri dell'elegia, inseriti in un'opera in cui la prosa è la fase analitica della trattazione, mentre le rime sono il momento «della melodica effusione»²⁹⁴.

Ad un certo punto della *Vita nova*, però, Dante sarà colto da un'intuizione: capirà di non poter più parlare di Amore e di Beatrice in termini elegiaci ancora legati all'idea di umiltà dello stile e avvierà il superamento della visione amorosa e dell'esperienza poetica che hanno segnato la sua giovinezza.

²⁹² S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, L. S. Olschki, 2006, p. 20.

²⁹³ Ivi, p. 21.

²⁹⁴ Ivi, p. 22.

L'operazione dantesca si muove su due piani. In primo luogo, Dante formulerà una concezione d'Amore che gli permetterà di liberarsi dall'idea che il sentimento fosse indissolubilmente ancorato all'orizzonte terreno, estraneo ad ogni possibilità di elevazione spirituale e intimamente connesso all'infelicità. In secondo luogo, cercherà di spiegare le conquiste ottenute in materia d'Amore e di cantare la propria condizione tentando di innalzare l'elegia, considerata un genere umile, perché solo uno stile illustre poteva essere adatto alla beatitudine dell'oggetto del suo Amore e agli effetti suscitati sull'Io.

Quello tracciato nella *Vita nova* sarà un percorso doloroso e sofferto, segnato anche da frequenti ricadute nella poetica della *tristitia* e dello sfogo di sé, che fanno del libello un'opera di fatto ingabbiata nella cornice elegiaca contraddistinta dallo stile umile, ma al contempo animata da forti spinte volte alla liberazione dalla sofferenza e dalla malattia d'amore. Tuttavia, se all'interno della *Vita nova* Dante sembra finalmente teorizzare una visione d'Amore scardinata dall'infelicità, non riuscirà a trovare parole adeguate ad esprimere i risultati raggiunti e la grandezza e la trascendenza di una donna e di un Amore che, alla fine della *Vita nova*, Dante riesce a *conoscere* e *capire*, ma non ancora ad esprimere.

Ai fini dell'indagine qui compiuta, così come è valso per gli autori elegiaci trattati finora, anche per quanto concerne la *Vita nova* ci si soffermerà prevalentemente sui contributi di natura poetica e filosofica, mentre le implicazioni di carattere stilistico verranno trattate (purtroppo) marginalmente.

3. Dante, Cavalcanti e l'elegia della prima novena

La prima novena di paragrafi della *Vita nova* è innegabilmente segnata dall'influenza della tradizione amorosa anteriore e coeva e, soprattutto, dal legame affettivo ed intellettuale con il principale poeta elegiaco della stagione medievale: Guido Cavalcanti.

Il sodalizio affettivo e poetico fra Dante e Cavalcanti ha origine proprio con l'esordio della *Vita nova*. All'interno del primo paragrafo, Dante racconta del primo incontro con Beatrice, avvenuto a nove anni, e dichiara che da quel momento Amore si è fatto suo *Dominus*, prendendo potere della sua anima. Già a partire dalle prime pagine, allora, si possono riconoscere alcuni degli stilemi tradizionalmente elegiaci, come la

rappresentazione di Amore come signore che, con la sua potenza, sottomette gli innamorati che, diventando suoi fedeli, servono con riverenza e soggezione colui che li signoreggia.

D'allora innanzi, dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a' lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicuratate e tanta signoria per la virtù che gli dava la mia ymaginatione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente²⁹⁵.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, I, 8)

Tuttavia, Dante precisa fin da subito che il suo signore Amore è di una così nobile virtù da essere sempre sorretto e guidato dalla Ragione: dichiarazione, questa, che si rivelerà fondamentale e necessaria.

Dante racconta di aver visto per la seconda volta Beatrice all'età di diciotto anni e, una volta tornato a casa, è stato colpito da una meravigliosa visione onirica in cui il suo signore, in principio lieto, tiene in braccio Beatrice dormiente e avvolta da un drappo rosso sanguigno. La giovane viene svegliata e Amore le dà in pasto il cuore di Dante. È così che la letizia di Amore si tramuta in pianto e, insieme a Beatrice, ascende al cielo. Dante, angosciato, scrive il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, rivolto a molti famosi rimatori del tempo, in cui racconta loro il sogno e li prega di offrire un'interpretazione alla sua visione.

Dal paragrafo secondo si apprende che molti hanno risposto al quesito dantesco, ma solo uno, Guido Cavalcanti, si avvicina al significato del sogno.

A questo sonetto fu risposto da molti, e di diverse sententie: tra li quali fu responditore quelli cui io chiamo primo delli miei amici, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia *Vedesti, al mio parere, omne valore*²⁹⁶.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, II, 1)

Secondo la lettura cavalcantiana, Amore avrebbe nutrito Beatrice con il cuore del poeta per scongiurarne la morte, mentre il pianto finale sarebbe il segno che i dolci inganni del sonno si stavano dileguando a causa del risveglio. In altre parole, Cavalcanti non fa che sottolineare che il ritorno alla realtà dovuto al risveglio è doloroso perché sopprime la dimensione di illusoria letizia in cui Amore si muove all'interno della visione onirica. È questo il momento che segna l'inizio dell'amicizia poetica ed intellettuale fra Dante e

²⁹⁵ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 10-11.

²⁹⁶ Ivi, p. 26.

Guido, il quale farà sentire la propria influenza non solo nella prima novena della *Vita nova*, ma anche oltre, proprio quando ci si aspetterebbe che la poesia-confessione di matrice cavalcantiana sia stata superata.

Come il più classico amante elegiaco, nel paragrafo secondo Dante appare inappetente, fragile e debole ed afferma che lo spirito naturale inizia ad essere impedito nel suo compito. I maldicenti gli chiedono per quale motivo non stia bene, ma è chiaro che i sintomi accusati da Dante sono quelli propri del mal d'amore, così come viene descritto nella trattatistica medica del tempo. In questo modo, Dante dimostra di essere legato al *primo amico* non solo da un sodalizio poetico ed intellettuale, ma anche da una solidarietà di riferimenti scientifici e culturali. Per questo, sia per Cavalcanti che per Dante, quando la virtù naturale cessa le proprie funzioni nutritive per colpa di Amore, il corpo subisce una consunzione evidente, le forze si affievoliscono e il volto dell'amante diventa teatro dei *signa* più evidenti, impossibili da celare.

Onde io divenni in picciolo tempo poi di sì frale e debole conditione, che a molti amici pesava della mia vista; e molti pieni d'invidia già si procacciavano di sapere di me quello che io volea del tutto celare ad altri. [...] Dicea d'Amore, però che io portava nel viso tante delle sue insegne, che questo non si potea ricoprire²⁹⁷.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, II, 3-4)

Nel secondo paragrafo, poi, viene narrato l'episodio della donna dello schermo, grazie alla quale Dante inganna i maldicenti e tiene celato, così come vuole la tradizione cortese, il suo vero amore per Beatrice. Tuttavia, quando la donna dello schermo è costretta a lasciare il paese Dante, più sbigottito di quanto non si aspettasse e determinato a non destare sospetti presso i malparlieri, è spinto a comporre il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate*, che piange dolorosamente la lontananza della donna. Anche in quest'occasione la solidarietà poetica con Cavalcanti è evidente: l'*incipit* del sonetto altro non è che una traduzione poetica delle *Lamentazioni* di Geremia.

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;
e prego sol che audir mi sofferiate,
e poi ymagnate
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave²⁹⁸.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, II, 14, 1-6)

²⁹⁷ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 28.

²⁹⁸ Ivi, pp. 35-36.

Dante chiama i fedeli d'Amore e chiede loro di pregare per la sua condizione riscrivendo un versetto delle *Lamentazioni* di Geremia le quali, essendo recitate dalla cristianità durante la Passione per piangere la morte di Cristo, sono «la sezione elegiaca del libro più letto di ogni tempo»²⁹⁹ e risultano perfettamente adatte a sottolineare la mesta richiesta di compartecipazione di Dante al proprio dolore, così come era solito fare proprio Cavalcanti all'interno delle sue rime.

A dimostrazione che di elegia si tratta, il terzo capitolo della *Vita nova* descrive l'episodio della morte di un'amica di Beatrice e Dante, incapace di trattenere le lacrime, dà voce al compianto funebre con due sonetti, *Piangete, amanti, che poi piange Amore e Morte villana, di pietà nemica*, caratterizzati dall'inconfondibile intonazione elegiaca, data dal motivo del pianto e dalle contigue tematiche della sofferenza, del dolore e, soprattutto, della morte, la quale viene trattata dal poeta utilizzando le novità introdotte da Cavalcanti. Fra gli aspetti innovativi della poesia cavalcantiana, la Morte interviene direttamente come *persona* in diverse occasioni e con essa l'io interagisce, dialoga e pone domande: sono tutti espedienti di cui Cavalcanti si serve per teatralizzare la scena poetica.

Credo sol perché vede
ch'io dimando mercede
a Morte, ch'a ciascun dolor m'adita³⁰⁰.
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXIII, 15-24)

Così come nelle liriche del «primo amico», anche nel libello dantesco la Morte è personificata e si muove come personaggio, che viene spesso invocato o al quale sono rivolte apostrofi o interrogative enfatiche come accade, appunto, nella parte in prosa che segue il sonetto in morte dell'amica di Beatrice.

Nella prima parte chiamo la Morte per certi suoi nomi proprii; nella seconda, parlando a' lei, dico la cagione per che io mi muovo a blasmarla; nella terza la vitupero; [...] ³⁰¹
(Dante Alighieri, *Vita nova*, IV, 12)

E visto che la Morte è una circostanza piuttosto frequente all'interno della *Vita nova*, queste soluzioni si ritrovano anche in episodi esterni alla prima novena. Ad esempio, dopo

²⁹⁹ S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, p. 24.

³⁰⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Milano, BUR, 2017, p. 131.

³⁰¹ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 44.

la morte del padre di Beatrice, nel quattordicesimo paragrafo Dante racconta di essere stato colpito da una *dolorosa infermitade* che ha provocato in lui una *ymaginatione* in cui, tra le varie immagini apocalittiche, vede Beatrice morta, col capo coperto da un velo bianco. Il dolore della visione è tale che Dante, ormai incapace di sostenere una sofferenza simile, invoca la Morte solo nella dimensione onirica, ma anche nella realtà.

«Dolcissima Morte, vieni a me! E non m'essere villana, però che tu dèi essere gentile, in tale parte se' stata. Or vieni a me, che molto ti desidero! E tu lo vedi che io porto già lo tuo colore»³⁰².

(Dante Alighieri, *Vita nova*, XIV, 9)

Oltretutto, l'episodio qui narrato è l'ennesima prova di come Dante fosse influenzato dalla stessa cultura medica di Cavalcanti, perché fra i vari sintomi del mal d'amore e della disposizione melanconica, i trattati medici parlano anche dei sogni paurosi, delle immaginazioni angosciose e dei presentimenti di morte. Nonostante la tematica onirica non sia così frequentata da Cavalcanti, tutto il libello dantesco è attraversato da sogni luttuosi, visioni angosciose e, a volte, premonitrici, a dimostrazione del fatto che i due poeti ed amici, seppur in modi diversi, si servissero dello stesso serbatoio medico e culturale, e non soltanto poetico. Tra l'altro, «lo principio dell'amistà» fra i due poeti nasce proprio dalla richiesta di Dante di interpretare il sogno descritto in *A ciascun'alma presa e gentil core*, a cui solo Cavalcanti sembra fornire un'interpretazione adeguata.

A questo punto della narrazione Dante è privato della donna dello schermo e, nel paragrafo quarto, Amore lo informa di avere in custodia il cuore che un tempo era della prima donna dello schermo e gli comunica che lo sta offrendo ad una nuova.

Nel paragrafo successivo Dante ricerca la nuova donna indicatagli da Amore, ma ben presto si diffondono maldicenze perché molti iniziano a parlare «oltre li termini della cortesia»³⁰³ (*Vita nova*, V, 1). Beatrice, di conseguenza, nega il saluto al poeta, nel quale sta tutta la sua beatitudine. Si apre così una narrazione marcatamente triste e lamentosa dove Dante, nella descrizione degli effetti che la sottrazione della sua beatitudine provoca su di lui e il dolore interiore che ne consegue, risente dell'influenza della poesia-confessione cavalcantiana, totalmente focalizzata sull'interiorità dell'io ed espressione di una visione in cui Amore è ancora strettamente connesso a Morte. E infatti Dante, colpito

³⁰² D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 128.

³⁰³ Ivi, p. 50.

da un dolore tale da preferire l'isolamento della sua camera, nella quale può lamentarsi senza essere udito, sente il suo corpo diventare debole e, proprio come nella patologia amorosa cavalcantiana, pietrificarsi «come cosa grave inanimata»³⁰⁴ (*Vita nova*, V, 6). Insomma, come per l'Io cavalcantiano, anche del corpo di Dante non resta che un fantoccio, una statua svuotata della propria energia vitale e paralizzata dalla condizione di sofferenza in cui si trova.

Ora tornando al proposito dico che poi che la mia beatitudine mi fu negata, mi giunse tanto dolore che, partito me dalle genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime. E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ove io potea lamentarmi senza essere udito; e quivi chiamando misericordia alla donna della cortesia, e dicendo: «Amore, aiuta lo tuo fedele!», m'adormentai come uno pargoletto battuto lagrimando³⁰⁵.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, V, 8-9)

Invocato Amore affinché lo soccorra, Dante si addormenta. Nel sonno è colpito da una seconda visione, in cui Amore gli comunica il motivo della negazione del saluto da parte di Beatrice. Dante è poi invitato dal suo signore a cambiare registro poetico quando parla di lei e gli suggerisce di scrivere un componimento di scuse per Beatrice, una ballata, la quale però si rivelerà inadeguata.

Nella narrazione del capitolo sesto Dante è vittima di una battaglia di pensieri riguardante il valore di Amore. Egli passa in rassegna le filosofie d'Amore diffuse all'epoca – tra cui si ricordano la concezione negativa di Guittone d'Arezzo, la visione guinizzelliana della dolcezza di Amore e degli effetti che esso provoca e la filosofia dell'amore doloroso di Cavalcanti – senza però trovare una via comune. Nel frattempo, Dante si avvicina al momento di più grande crisi, poetica e personale.

Nel paragrafo settimo Dante prende parte ad una festa, in cui sono presenti Beatrice e molte donne gentili. Improvvisamente, Dante è vittima di un malore e un tremore al petto si irradia per tutto il corpo, quindi per non cadere è costretto ad appoggiarsi ad un affresco. Quando alza gli occhi, si rende conto della presenza di Beatrice:

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

³⁰⁴ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 53.

³⁰⁵ Ivi, pp. 53-55.

viso; e ancora questi rimasero fuori delli loro strumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna³⁰⁶.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, VII, 5)

Insomma, è la vicinanza stessa di Beatrice a scatenare in Dante gli effetti di Amore: gli spiritelli di ascendenza medica e cavalcantiana sono «distructi» e tutti i sensi vengono meno, tranne la vista. La *visio* della donna, da Cappellano a Cavalcanti, è ciò che innesca l'innamoramento ed è per questo che essa non può cedere: Amore, a causa di una necessità alla quale non può sottrarsi, per sopravvivere ha bisogno di nutrirsi continuamente della visione della «mirabile donna».

Ma se la vista dell'amata è necessaria alla nascita dell'innamoramento, al contempo questa provoca nel cuore dell'amante uno dei sintomi mentali tipici della malattia d'amore e della lirica cavalcantiana, il *timor*, che a sua volta ha delle conseguenze sul piano corporeo. L'innalzamento del battito nel «pecto dalla sinistra parte» (*Vita nova*, VII, 4) accusato pochi istanti prima dell'apparizione di Beatrice produce in Dante i tremori che, dal cuore, si diffondono a tutto il corpo e, soprattutto, nei polsi, dai quali l'anima e gli spiriti vitali tentano di fuggire, perché scossi proprio dal quel terremoto che accompagna la vista della donna alla quale, però, non è possibile sottrarsi.

Ripresosi dal malore, Dante si rende conto che Beatrice e le sue amiche si gabbano di lui. Inizia così, dal paragrafo settimo al paragrafo nono, il punto di massima crisi della vicenda amorosa dantesca e della massima realizzazione della poesia-confessione dettata dal sodalizio cavalcantiano: Dante si abbandona al lamento della propria condizione, piange gli effetti devastanti che il gabbo ha avuto su di lui e accusa i comportamenti più tipici della malinconia d'amore. Egli, infatti, vive il proprio dolore rifugiandosi nella solitudine e chiudendosi nella «camera delle lagrime» (*Vita nova*, VII, 9), da un lato vergognandosi della misera condizione nella quale si trova, dall'altro quasi rimproverando Beatrice la quale, se sapesse della sua condizione, non riderebbe più, ma sarebbe mossa a quella pietà e a quella partecipazione al dolore tanto frequentate dalla poesia di Cavalcanti.

Nel capitolo ottavo Dante è di nuovo vittima della battaglia fra due pensieri: il primo chiede perché Dante continui a cercare di vedere Beatrice, se la *visio* di lei causa in lui la perdita dei sensi; il secondo risponde che la beatitudine che si raggiunge grazie alla

³⁰⁶ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 71-72.

bellezza di Beatrice alimenta in Dante il desiderio di vederla sempre. In altre parole, Dante sembra essere in preda ad un desiderio ossessivo, all'*immoderata cogitatio* che a partire da Cappellano contraddistingue l'amore elegiaco e dalla quale l'amante non riesce a sottrarsi. Per questo Dante è spinto a continuare a vedere Beatrice, nonostante gli effetti, anche pericolosi, che la donna ha su di lui. A questo punto, il capitolo ottavo è chiuso da un sonetto di chiarissima ispirazione cavalcantiana in cui Dante descrive gli effetti della visione di Beatrice:

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

Lo viso mostra lo color del core,
che tramortendo ovunque pò s' appoia;
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

per la pietà che 'l vostro gabbo ancide,
la qual si crià nella vista morta
degli occhi, ch'anno di lor morte voglia³⁰⁷.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, VIII, 4-6, 1-14)

Tutto ciò che gli è accaduto e che è conservato nella memoria con la vista di Beatrice si cancella, come se il pensiero di lei fosse l'unico a signoreggiare la sua mente, proprio come vuole la tradizione elegiaca vista fino a questo punto. Non solo la vista, ma anche la vicinanza della donna ha degli effetti pericolosi sull'innamorato. Per questo Amore, che nella visione dantesca è sempre consigliato dalla Ragione, esorta Dante a fuggire, se vuole scampare alla Morte. Tuttavia, Dante rivela già sul suo corpo i segni dello stadio avanzato della patologia del desiderio: il volto mostra il *pallor amantium* causato dal cuore ormai esangue per il tragico condensarsi di ogni umore e il corpo – svuotato degli spiriti vitali fuggiti per i violenti tremori – è sul punto di crollare, per cui Dante si appoggia ovunque gli sia possibile. Davanti alla sua condizione, persino i sassi sembrano proclamare la sua morte e chiunque veda lo sbigottimento cavalcantiano di cui è preda senza mostrare compassione, commette peccato. Il sonetto si chiude nel dramma del

³⁰⁷ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 78-80

masochismo più assoluto: gli occhi di Dante fremono per nutrirsi della bellezza di Beatrice, la quale è però la causa della loro stessa fine.

La prima novena si chiude con il sonetto *Spesse fiate vegnonmi alla mente*, in cui Dante decide di descrivere gli effetti di Beatrice e le condizioni in cui Amore lo riduce per l'ultima volta. Recuperando il *topos* elegiaco di ἔρος-πόλεμος, Dante descrive gli assalti di Amore, talmente violento che tutti gli spiriti vitali abbandonano il corpo di Dante, salvo uno, che sopravvive perché continua a pensare eternamente e solamente a Beatrice. Per quanto cerchi di superare questa pericolosa condizione di infermità, Dante non riesce a liberarsi, perché compie masochisticamente dei gesti che spera lo possano guarire, ma che in realtà lo distruggono del tutto. La visione di Beatrice, allora, non è salvezza, ma è ciò che provoca in lui un terremoto nel cuore, che fa uscire l'anima e l'ultimo briciolo di vita dai suoi polsi:

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

ch'Amor m'assale subitanamente,
sì che la vita quasi m'abansona;
campami un spirto vivo solamente,
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 partire³⁰⁸.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, IX, 7-10, 1-14)

La prima parte della *Vita nova* si chiude sulle note luttuose di un'esperienza amorosa che fino a questo punto ha seguito le orme della visione cavalcantiana, che fa di Amore una patologia del desiderio, un percorso involutivo inscindibile dall'infelicità e dalla tragicità della Morte. Come si è visto, nella prima novena Cavalcanti è costantemente richiamato, dalla dedica iniziale alla comune base medica dell'innamoramento e della malattia d'amore, dai riferimenti scritturali delle *Lamentazioni* ai calchi lessicali,

³⁰⁸ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 83-84.

dall'immaginario metaforico di ἔρος come πόλεμος, νόσος e θάνατος ad un'esperienza poetica che, fino a questo punto del libello, è confessione, è sfogo dell'interiorità e lamento della propria infelicità.

La crisi personale e poetica che Dante vive a causa dell'episodio del gabbo lo induce a dire le ultime «ultime quatro cose ancora»³⁰⁹ (*Vita nova* IX, 1) riguardo la sua condizione, per poi non parlare più. Il capitolo decimo ripropone il tema della crisi, ma allo stesso tempo lascia intuire l'inizio di una svolta imminente.

4. Lo “stile della loda” e la discussione su Amore

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 avere manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a' lei, a me convenne di ripigliare materia nuova e più nobile che la passata³¹⁰.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, X, 1)

I tre testi ai quali Dante allude in apertura del capitolo decimo sono i sonetti del gabbo, che più di tutti denunciano l'influenza del modello cavalcantiano. A questo punto della narrazione, però, Dante sembra rendersi conto che il tipo di poesia che ha contraddistinto la prima novena ha esaurito la propria funzione. Per questo è necessaria una pausa che segnali l'imminente stacco, una pausa che comporta addirittura l'ipotesi di far tacere per sempre il proprio canto, piuttosto che continuare a scivolare nelle reti di una poesia che piange la propria infelice condizione.

Inizia a profilarsi una poesia nuova, che porterà Dante a cantare non più di sé e del proprio stato, ma di una «materia nuova e più nobile» di quella dell'esperienza passata. Da questo momento, allora, Dante realizza che il fine del suo amore non sta più nel saluto negato di Beatrice, perché Amore ha posto la sua beatitudine in ciò che non gli può venire meno: nelle parole che lodano Beatrice. Dante supera così la poesia-confessione di matrice cavalcantiana e, con la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore*, approda allo “stile della loda”, che ristabilisce la centralità fondante dell'oggetto d'Amore, ovvero Beatrice e, parallelamente, abbandona la sterilità dell'esperienza poetica della prima novena compiuta sotto l'influenza di Cavalcanti:

³⁰⁹ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 82.

³¹⁰ Ivi, pp. 85-86.

Dice di lei Amor: «Cosa mortale
 come esser può sì adorna e sì pura?».
 Poi la riguarda, e fra se 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 di ben pò far Natura;
 per exemplo di lei bieltà si prova.
 Degli occhi suoi, come ch'ella li mova,
 escono spirti d'amore infiammati,
 che fèron gli 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 fiso³¹¹.
 (Dante Alighieri, *Vita nova*, X, 22-23, 43-56)

A questo punto, però, sono opportune due specificazioni. In primo luogo, per poter sopravvivere, la poesia della lode avrà bisogno di un nuovo fondamento filosofico, perché non può dar ragione della propria esistenza basandosi esclusivamente sulla constatazione secondo la quale Amore ha posto tutta la beatitudine di Dante nella lode di Beatrice. In secondo luogo, per promuovere se stesso come il poeta di una nuova poesia e di una nuova filosofia d'Amore, Dante doveva confrontarsi con le fasi anteriori della propria produzione per rimuovere l'ostacolo che impediva la nascita di una positiva visione d'Amore: Guido Cavalcanti.

Insomma, condannati il proprio passato poetico e le implicazioni filosofiche ed intellettuali derivanti dall'amicizia con Cavalcanti, Dante deve mettere in discussione la natura di Amore.

4.1 Vita nova XV e la natura di Amore

La visione cavalcantiana, basata su categorie medico-scientifiche derivanti dalla lettura di Cappellano e della trattatistica medica coeva, concepisce Amore solo come passione fisiologica e naturale, non sottoposta ai vincoli della Ragione, sottratta ad ogni funzione positiva se non quella della sopravvivenza della specie ed estranea a qualsiasi percorso interiormente e spiritualmente nobilitante o formativo. Ciò è provocato dall'adesione, o quantomeno dalla vicinanza, della visione amorosa cavalcantiana alla filosofia averroista la quale, leggendo il rapporto fra sensibilità ed intellesione come divorzio e netta separazione, àncora Amore alla dimensione terrena e sensibile, impedendogli di

³¹¹ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 99-101.

trascendere verso la sfera intellettuale e di raggiungere la felicità che solo la vera conoscenza può portare. E lo stesso destino attende anche l'oggetto che innesca la passione amorosa, la donna, che come Amore è inconoscibile ed irraggiungibile. Non è un caso, allora, che le donne che agiscono nel teatro cavalcantiano siano indeterminate, immagini mentali, presenze intermittenti ed inafferrabili. Per questo, davanti alla filosofia della separazione, dell'inafferrabilità di ciò che si ama, dell'infelicità amorosa e in cui Amore è intima forza autodistruttrice, all'io non resta che andare incontro alla fine. Sarà proprio a partire da queste premesse e dal dialogo con Cavalcanti che Dante si muoverà verso la realizzazione di una nuova filosofia d'Amore.

Come si diceva all'interno del capitolo terzo, l'opera e la personalità di Cavalcanti si fanno di volta in volta veicolo di interpretazioni e messaggi diversi, al punto che risulta difficile se non addirittura impossibile offrire una definizione univoca al suo genio che non sia quella di «grandezza variabile».

Ora, stando alla divisione per nuclei tematici offerta da Marcello Cicuto³¹² all'interno della propria edizione delle *Rime* di Cavalcanti, le prime liriche della silloge si contraddistinguono per la loro dolcezza e per essere abitate da donne paragonate a creature angeliche, di cui viene esaltata la meravigliosa e metafisica bellezza. Ciò accade perché parte della lirica cavalcantiana recupera la nuova e dolce maniera di poetare inaugurata da Guido Guinizzelli, che Cavalcanti avrà il merito di aver diffuso nella città di Firenze.

E Dante, che quelle rime leggeva, preso dall'armonia del canto, già doveva avvertire in esse qualcosa di nuovo, [...]. E se nelle rime dell'adolescenza il poeta di Beatrice non nutriva altra ambizione che quella di emulare il suo primo amico, più tardi, quando questi era morto da già da diversi anni, non esiterà ad affacciare il dubbio, [...] che forse era già nato chi avrebbe cacciato di nido anche il Cavalcanti³¹³.

Insomma, il coinvolgimento di Cavalcanti nella *Vita nova* ha da un lato il sapore di un omaggio alla sua innegabile altezza di ingegno, ma dall'altro è necessario per segnalare il punto di origine del percorso di superamento operato da Dante.

³¹² G. CAVALCANTI, *Rime*.

³¹³ B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Napoli, Ricciardi, 1966, p. 195.

Il primo contrasto fra i due amici riguarda la diversa maniera di impiegare uno dei temi fondamentali del *Dolce stile* guinizzelliano: la perfetta uguaglianza fra Amore e il cuor gentile.

Il primo nucleo delle liriche cavalcantiane è all'insegna della poesia di Guinizzelli. Per esempio, in *Fresca rosa novella* o in *Avete in voi li fiori e la verdura*, Cavalcanti canta della sua amata – che per ricostruzione dantesca è Giovanna, sarà fondamentale all'interno del dialogo fra Dante e Cavalcanti – celandone il nome dietro al *senhal* Primavera. E di Giovanna/Primavera Cavalcanti dice che è una creatura sovrumana, più splendente del sole, la migliore fra tutte le donne da cui è accompagnata e dispensatrice di nobiltà e virtù attorno a sé:

Fra lor le donne dea
vi chiaman, come sète;
tanto adorna parete,
ch'eo non saccio contare;
e chi porla pensare – oltra natura?

Oltra natura umana
vostra fina piasenza
fece Dio, per essenza
che voi foste sovrana:
perché vostra parvenza
ver' me non sia luntana;
or non mi sia villana
la dolce provedenza³¹⁴!
(Guido Cavalcanti, *Rime* I, 27-39)

Qui Cavalcanti sembra già celebrare l'eccellenza della donna negli aspetti di trascendenza che, successivamente, lo condanneranno all'ineffabilità e, soprattutto, all'inconoscibilità di lei.

Ad ogni modo, ciò che colpisce all'interno di queste rime per Giovanna/Primavera è che non ci sia nulla che ricordi il concetto guinizzelliano di eguaglianza fra Amore e cuore gentile, necessario per la nascita del sentimento.

La prima tappa del superamento dantesco sta proprio in questo: nel paragrafo undicesimo Dante, dopo che un amico aveva letto la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore* e dopo che questi gli aveva chiesto quale fosse la natura di Amore, Dante risponde con *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*.

³¹⁴ G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 69.

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dictare pone,
e così esser l'un senza l'altro osa,
com'alma razional senza ragione.

Falli Natura quand'è amorosa,
Amor per sire e 'l cor per sua magione,
dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione.

Bieltate appare in saggia donna poi,
che piace agli occhi sì, che dentro al core
nasce un disio della cosa piacente;

e tanto dura talora in costui,
che fa svegliar lo spirito d'Amore.
E simil face in donna omo valente³¹⁵.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XI, 3-5, 1-14)

Con questo sonetto non solo Dante recupera l'idea guinizzelliana che Amore e il cuore nobile nascano contemporaneamente e che uno senza l'altro non possa esistere – così come l'anima razionale non può esistere senza la Ragione – ma al contempo si presenta come colui che, a questo punto della narrazione, sta realizzando a tutti gli effetti ciò che all'inizio del libello aveva solo enunciato o appena immaginato: che Beatrice avesse in sé una perfezione, una nobiltà d'animo e una bellezza morale superiore a tutte le donne, tra cui la stessa Giovanna, e che tutta l'esperienza d'amore fosse dunque regolata dal consiglio della Ragione.

E avegna che la sua ymagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione in quelle cosa là dove cotale consiglio fosse utile a udire³¹⁶.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, I, 10)

Il fatto che la Ragione regoli Amore costituisce uno scarto fondamentale rispetto al precedente cavalcantiano. La filosofia di Cavalcanti, infatti, fatta della separazione fra la sfera sensibile a cui Amore appartiene e la sfera intellegibile, sede della Ragione, porta ad un Io dissociato, frantumato dalla battaglia e preda della folle irrazionalità della malattia che, in ultimo, lo consegna ad una morte inevitabile, a cui solo il canto sopravviverà.

³¹⁵ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 107-109.

³¹⁶ Ivi, pp. 12-13.

Niente di più lontano dalla visione dantesca, dove la sostanziale unità di Amore e Ragione e di tutte sfere dell'uomo, dalla più bassa alla più alta, è determinante in quanto costitutiva di un nuovo Io, non più reso debole dalle rotture interne, ma finalmente forte e al quale «nulla d'essenziale può essere veramente sottratto, quello che può rinunciare al saluto di Beatrice e volgersi tutto alla pura lode di lei»³¹⁷. In questo modo, Amore non è più una patologia del desiderio o una potenza distruttrice e mortifera, ma assume la forma di una realtà beatificante alla quale, vista la sua natura, conviene solo la lode. E Dante giustificherà questa nuova filosofia d'Amore nel capitolo quindicesimo in cui, come è già accaduto nelle discussioni su Amore proposte dagli altri autori trattati in questa analisi, la riflessione prenderà le mosse da un'*interpretatio nominis*.

Nel paragrafo quindicesimo Dante siede penseroso e, all'improvviso, sente un terremoto nel cuore, come se Beatrice fosse presente. Egli viene colpito da un'*ymaginatione* in cui Amore personificato giunge insieme a Giovanna, la donna gentile amata di Cavalcanti, che per la sua bellezza è stata chiamata Primavera. Dopo di lei, compare Beatrice. A questo punto della narrazione, Amore spiega a Dante l'*interpretatio nominis*.

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 dolo 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 clamanti in deserto: parate viam Domini"³¹⁸.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, XV, 4)

Dalla spiegazione che Amore offre a Dante, si capisce che Cavalcanti ha dato a Giovanna il nome di Primavera credendo di farlo in virtù della bellezza di lei. In realtà, su confessione stessa di Amore, Cavalcanti non conosce l'origine dell'impulso che lo ha spinto a chiamare in questo modo Giovanna, né tantomeno sa quale sia il reale significato di Primavera, che viene invece rivelato a Dante da Amore stesso. Se Primavera vale per "Prima-verrà", perché nell'*ymaginatione* dantesca narrata nel capitolo quindicesimo Giovanna precede, quindi viene prima, di Beatrice, anche il nome Giovanna cela un ulteriore significato, che rimanda al nome di Giovanni Battista, dal quale Giovanna deriva.

³¹⁷ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 22.

³¹⁸ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp 142-143.

Dunque, grazie all'*interpretatio nominis* Dante dimostra come la donna del «primo amico» assuma una posizione ancillare rispetto a Beatrice, della quale sono già state dimostrate nel capitolo undicesimo l'assoluta nobiltà e perfezione morale. Questa posizione è ulteriormente rafforzata dal fatto che Giovanna riprende il nome di Giovanni Battista, tradizionalmente associato al ruolo di precursore e annunciatore di Cristo. E infine, in senso lato, come Giovanna viene prima e lascia il posto a Beatrice, lo stesso accadrà alla poesia cavalcantiana, che cederà il passo a quella di Dante.

All'interno del paragrafo quindicesimo, tuttavia, si nasconde un'altra questione, un ulteriore colpo alla posizione cavalcantiana. Di Giovanna, Dante dice che «*fue già molto donna*» di Guido, ma non lo è nel momento in cui la prosa della *Vita nova* è scritta. Oltretutto, la questione viene ribadita anche successivamente, quando Dante, per motivare lo scarto temporale fra il sonetto e la prosa che lo introduce, dice di non aver reso subito esplicita la funzione ancillare di Giovanna per una forma di rispetto verso Cavalcanti perché Dante *credeva* «che ancora lo suo cuore mirasse la bieltade di questa Primavera gentile», anche se ciò non era vero. In altre parole, secondo Dante Guido non ha amato Giovanna né nel momento di composizione della prosa, né tantomeno nel tempo della stesura del sonetto, nonostante Dante lo credesse. Cavalcanti, allora, non può parlare d'amore perché è un poeta che non sa amare.

Il che insinua almeno un sospetto di falsità negli atteggiamenti di Guido poeta d'amore: proprio quella falsità ch'egli andava stigmatizzando. In ogni caso: Guido non ama Giovanna, mentre lui, Dante, non solo ama Beatrice, ma la ama in modo tale ch'è semplicemente impossibile che così non sia. Onde il suo distacco da Cavalcanti non è solo affidato alla semplice geometria del rapporto fra Giovanna/Beatrice, ma a una complessa rete di ragioni che hanno finito per rendere incommensurabili le due diverse esperienze che infine divergono in un punto essenziale: Giovanna è una donna non amata, e Guido è un poeta d'amore che non ama³¹⁹.

Messa in discussione non solo la visione d'Amore cavalcantiana, ma la stessa possibilità per Cavalcanti di fare poesia d'amore, Dante conclude la propria riflessione con una rivelazione confessatagli, ancora una volta, da Amore stesso, a sottolineare il rapporto privilegiato ed esclusivo che sembra riservare per sé e il suo signore.

³¹⁹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 25.

E anche mi parve che mi dicesse dopo queste parole: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molte simiglianze che à meco»³²⁰.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XV, 5)

È così che Amore viene fatto coincidere con l'oggetto amato, Beatrice, che è forza beatificante alla quale dedicare ogni lode, e lo stesso sarà Amore, che ora ha un proprio principio di realtà, che sta in Beatrice. Amore, insomma, è reale perché Beatrice è reale, per cui non sarà più l'ipostasi di un moto soggettivo di una passione

rischiosamente affacciata sul vuoto della propria causa "equivoca", come avrebbero detto i filosofi, ma piuttosto il segno operante di un legame, interamente dato nella sua attualità, tra l'amante e la donna la quale, di tale legame, è finalmente la causa "univoca". Amore, insomma, è Beatrice³²¹.

4.2 Vita nova XVI e la prosopopea di Amore

Stabilito che Amore è Beatrice, il progressivo distacco di Dante da Cavalcanti prosegue nel capitolo sedicesimo, all'interno del quale è sviluppata una digressione letteraria riguardante la licenza dei poeti di creare figure retoriche rappresentanti personificazioni o prosopopee.

La riflessione sviluppata da Dante nel paragrafo sedicesimo si inserisce perfettamente all'interno della discussione sulla personificazione di Amore che, dai *Remedia amoris* di Ovidio, ha interessato la poesia e la gnoseologia amorosa guittoniana, la lirica di Cavalcanti e con Dante trova, al contempo, legittimazione e superamento.

Se Guittone era stato fortemente criticato da Cavalcanti per essersi servito (anche) della figura retorica della prosopopea d'Amore per teorizzare una gnoseologia che, alla fine, si è rivelata fallace perché costruita senza servirsi degli strumenti filosofici adatti, lo stesso Dante sembra essere concorde con la posizione cavalcantiana. Egli afferma che i poeti hanno diritto di realizzare figure retoriche solo nel caso in cui siano consapevoli del loro valore di finzioni poetiche e solo se sono in grado di spiegarle ed utilizzarle in quanto tali. In pratica, la polemica dantesca va a colpire tutti i poeti incapaci di spiegare correttamente l'impalcatura concettuale dei loro scritti, e fra questi autori ricade lo stesso Guittone, che nel *Trattato d'amore* aveva impiegato immagini icastiche e figure retoriche per la teorizzazione di una filosofia d'Amore che, inevitabilmente, si è poi rivelata inefficace.

³²⁰ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 143.

³²¹ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 23.

Se si considera quanto è stato affermato da Dante nel capitolo precedente della *Vita nova*, la concordanza dantesca con la posizione cavalcantiana è sorprendente. E lo stupore aumenta nel vedere la definizione che Dante dà di Amore, chiamato «uno accidente in sustantia» (*Vita nova*, XVI, 1): è il calco della spiegazione data da Cavalcanti all'inizio di *Donna me prega*.

Donna me prega, - per ch'eo voglio dire
D'un accidente – che sovente – è fero
Ed è sì altero – ch'è chiamato amore: [...] ³²²
(Guido Cavalcanti, *Rime* XXVII, 1-3)

In realtà, questi due elementi di concordanza non sono il segno di un ritrovato accordo fra Cavalcanti e Dante.

Si può certamente concordare sul fatto che Guittone d'Arezzo, con la sua incapacità di utilizzare in modo adeguato strumenti filosofici e figure retoriche, sia l'obiettivo di critica comune di due “avanguardisti” come Cavalcanti e Dante, inseriti in una polemica che da tempo contrapponeva la cerchia dei *poeti nuovi* e il gruppo dei guittoniani e il loro modo di fare poesia. Tuttavia, che Guittone sia il comune bersaglio delle critiche non è sufficiente per ipotizzare una ritrovata vicinanza fra i due. Oltretutto, nella lotta con i predecessori, Dante riserva per sé il primato, segno del fatto che l'esperienza poetica cavalcantiana è già sentita come superata.

E così come accade per la polemica contro Guittone, anche la definizione di Amore come «accidente in sustantia» non è dimostrativa dell'accordo poetico ed intellettuale fra Cavalcanti e Dante.

[...] io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustantia [separata da materia, cioè] intelligentia, ma sì come fosse sustantia corporale: la quale cosa, secondo verità, è falsa, ché Amore non è per sé sì come sustantia, ma è uno accidente in sustantia ³²³.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XVI, 1)

Negli anni in cui operano Dante e Cavalcanti, la definizione di Amore come «accidente in sustantia» è molto diffusa sia all'interno della cultura medica che nelle dispute letterarie riguardanti la natura del sentimento amoroso. Insomma, in qualsiasi filosofia d'amore del tempo Amore è passione, è *accidente*, e dal momento che ogni essere umano è *sustantia*

³²² G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 116.

³²³ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 146-147.

e che Amore si manifesta negli uomini, da qui si dirà che Amore è, appunto, «accidente in sustantia».

Se il capitolo sedicesimo non è segnale dell'accordo dantesco e cavalcantiano, si dimostrerà ora come in questa parte del libello il «primo amico» sia richiamato da Dante solo per sottolineare il distacco definitivo non tanto e non solo dalla sua poetica, ma soprattutto dalla sua visione d'Amore.

Dopo aver spiegato che Amore è «accidente in sustantia», Dante sviluppa una digressione letteraria sulla poesia volgare, la quale nasce perché:

[...] lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini³²⁴.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XVI, 6)

Insomma, la poesia volgare nasce perché il destinatario è la donna, che non conosce il latino. Successivamente, Dante assume una posizione estremamente rigida, che lo porta a sostenere che l'unica materia di cui si può scrivere in lingua volgare è quella amorosa. In questo modo, egli implicitamente muove una nuova critica a Guittone d'Arezzo, che avrebbe impiegato la lingua volgare per parlare di argomenti morali.

La digressione prosegue. Dante afferma che le figure retoriche usate dai poeti antichi possono essere impiegate anche dai poeti volgari. La personificazione, allora, è assolutamente legittimata e Dante, per supportare la sua posizione, elenca i poeti latini che si sono serviti di personificazioni fra i quali, come esempio della prosopopea d'Amore, è citato anche l'Ovidio dei *Remedia amoris*. Tuttavia, la riflessione letteraria si conclude con una specificazione fondamentale: i poeti antichi non hanno mai usato la prosopopea senza una ragione, per questo è necessario che anche i poeti volgari abbiano consapevolezza dei loro scritti, del loro contenuto e delle loro scelte retoriche e poetiche. All'interno di questo passo, allora, Dante riconosce la legittimità della pratica retorica della personificazione che, essendo impiegata anche dagli autori classici, è assolutamente permessa se usata con consapevolezza. In questo modo, Dante sostiene sia la produzione della *Vita nova*, nella quale egli ha parlato ad Amore «come se fosse una cosa per sé», sia l'impiego e la difesa dell'uso della personificazione da parte di Cavalcanti, impegnato in una discussione tenzonaria con il guittoniano Guido Orlandi, che aveva contestato l'uso

³²⁴ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 150.

della prosopopea di Amore e l'eccessiva *sottiglianza* nella poesia cavalcantiana, chiamando in causa lo stesso Ovidio.

A questo punto, però, ci si chiederà quale sia il motivo che ha spinto Dante a difendere la produzione cavalcantiana all'interno di un contesto in cui il distacco rispetto al «primo amico» si stava già compiendo. La difesa di Cavalcanti nel capitolo sedicesimo è un omaggio nei suoi confronti prima di approdare al divorzio definitivo, perché la poesia e la filosofia di Cavalcanti sono il modello che Dante ha imitato nel corso della sua prima produzione poetica. Tuttavia, quando la sua poesia ha raggiunto la stessa perfezione di quella di Guido, Dante si è impegnato in un'operazione di superamento delle esperienze poetiche precedenti, volta al raggiungimento della vera poesia, che è appunto quella di Dante, l'unica capace di intendere le parole di Amore.

Insomma, quello che sembrava un paragrafo in sintonia con la poesia cavalcantiana cela in realtà un distacco che sembra essere sempre più netto, perché Dante difende la legittimità della prosopopea di Amore proprio nel momento in cui nella *Vita nova* questo uso retorico viene abbandonato, in segno di quel superamento rispetto alla poesia cavalcantiana e di quanti prima di Dante avevano parlato di Amore solo in termini di *figura* o personificazione. Da questo punto della narrazione del libello, il personaggio di Amore scompare, perché sostituito da Beatrice che, come dimostrato nel capitolo quindicesimo, con Amore coincide.

È così che fra i paragrafi quindicesimo e sedicesimo della *Vita nova* la linea di separazione fra l'ideologia amorosa di Cavalcanti e Dante si fa sempre più netta. La prima vede Amore come patologia del desiderio, sottratto ad ogni gerarchia di giudizio e misura razionale e originato dall'*immoderata cogitatio* che intrappola l'io nell'ossessione erotica attorno ad una *res amata*, che però è inconoscibile ed irraggiungibile. Amore, pertanto, non ha altra realtà se non il desiderio stesso del soggetto. Essendo privato di ogni funzione positiva e sottratto ad un'ottica di sviluppo che porti l'innamorato ad una maggiore perfezione interiore o ad una nobilitazione spirituale, Amore non serve a nulla e non porta a nulla, se non alla distruzione stessa dell'io.

La seconda, invece, legge Amore come veicolo di perfezione perché, essendo sempre retto dal consiglio della Ragione, le due realtà sono unite, a differenza della visione cavalcantiana. Per questo Amore per Dante

è il nome dell'istanza nobilitante, del movimento vitale che percorre questa sostanziale unità che in sé gerarchicamente comprende tutti i gradi, tutte le potenze dell'anima, dalla più bassa alla più alta, e in cui ogni grado realizza la perfezione del precedente. E come nel processo della conoscenza l'intelletto finisce per coincidere con il proprio oggetto, cioè la forma intellegibile in atto, allo stesso modo lo speciale *iter* di conoscenza costituito dall'amore si nomina nel proprio oggetto (amore è Beatrice), aspira a identificarsi con esso, e agisce dunque nel soggetto quale principio incessante di metamorfosi, quale «intelligenza nova» che «pur su lo tira», in alto, nel mondo delle pure forme³²⁵.

E se Amore riesce finalmente a coincidere ed identificarsi con l'oggetto che l'ha innescato, la chiave per capire la nuova natura di Amore starà proprio in lei, Beatrice, che è realtà beatificante che, in quanto tale, provoca nell'io un principio incessante di miglioramento, di innalzamento, perché l'amante ama nell'oggetto amato proprio ciò che egli non è, ma vorrebbe essere e diventare. Davanti a tanta perfezione, tutto deve essere volto alla lode di lei.

5. Le difficoltà di espressione

Nonostante Dante abbia sin qui dimostrato di aver compreso la natura di Amore e di Beatrice e abbia, di conseguenza, teorizzato una nuova poesia della lode che *dovrebbe* segnare un divorzio dall'orizzonte elegiaco dato dallo sfogo della propria condizione, il percorso di liberazione dal modello della poesia-confessione cavalcantiana sarà per Dante complesso e tormentato, segnato fino alla fine della *Vita nova* da numerosissime ricadute nel genere della *tristitia* e dall'impossibilità di uscire dal registro stilistico medio-basso proprio dell'espressione elegiaca. Non sarà un caso, allora, che il «primo amico» sia continuamente alluso e rievocato non solo nella parte restante della narrazione della *Vita nova*, ma anche altrove.

A partire dal capitolo diciassettesimo Dante è lieto: ha compreso che la sua beatitudine sta in ciò che non gli può essere sottratto, cioè nella lode di Beatrice, quindi decide di voler «ripigliare lo stilo della sua loda» e per questo compone due testi, *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente ogni salute*, nei quali:

io dessi ad intendere delle sue mirabili ed eccellenti operationi, acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma gli altri sappiano di lei quello che le parole non possono fare intendere³²⁶.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XVII, 4)

³²⁵ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 51.

³²⁶ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 158.

Dante, quindi, riprende lo “stile della loda” per esprimere la beatitudine di Beatrice e gli effetti mirabili che la gentilissima ha in coloro che la ammirano e nelle donne che vanno con lei.

Ben presto, però, Dante ripensa ai sonetti inseriti nel capitolo diciassettesimo e non solo si rende conto di non aver parlato degli effetti benefici che Beatrice ha su di lui, ma allo stesso tempo prende atto del fatto che la lode nei confronti della gentilissima non poteva certo essere espressa nella «brevitate di sonetto». Per questo è tormentato dalla sensazione di averne parlato «defettivamente» e tenta di innalzare il suo stile cercando di comporre una canzone illustre che, però, è ancora incentrata sugli effetti che la donna ha su Dante:

Sì lungiamente m' à tenuto Amore
E costumato alla sua signoria,
che sì com'elli m'era forte in pria,
così mi sta soave ora nel core.
Però quando mi tolle sì 'l valore,
che li spiriti par che fuggan via,
allor sente la frale anima mia
tanta dolcezza, che 'l viso ne smore.
Poi prende Amore – in me tanta virtute,
che fa li miei spirti gir parlando,
ed escon for chiamando
la donna mia, per darmi più salute.
Questo m'avene ovunque ella mi vede,
e sì è cosa umil, che non si crede³²⁷.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XVIII, 3-5, 1-14)

Com'è chiaro, anche il tentativo operato nel capitolo diciottesimo va incontro al fallimento, non solo perché Dante cerca di innalzare lo stile componendo una canzone illustre che, di fatto, si ferma soltanto alla prima stanza, come se l'io non fosse ancora in grado di esprimere adeguatamente la potenza beatificante di Beatrice, ma anche perché il testo sembra ricadere nell'immaginario elegiaco tipicamente cavalcantiano, introspettivo, abitato da spiriti in fuga ed espressione dagli effetti dell'amata sull'io. L'incapacità di esprimere in un linguaggio adeguato la lode e gli effetti di Beatrice e la ricaduta nella lirica dell'introspezione rappresentano un passo indietro rispetto alle conquiste operate a livello concettuale e contenutistico nei paragrafi quindicesimo e sedicesimo. Pertanto, una necessità inizia a profilarsi: la morte di Beatrice.

³²⁷ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 165-166.

6. La morte di Beatrice e il “possesso per sempre”

Nella *Vita nova* la vicenda amorosa inizia a presentarsi come un’esperienza che può trascendere se stessa, superare l’idea di un sentimento ancorato ad una soddisfazione e ad un orizzonte esclusivamente terreni e ad avere «l’efficacia fondante e costruttiva di un “possesso per sempre”»³²⁸, grazie al quale all’Io non verrà mai più sottratta la propria beatitudine, la quale sta nella lode di Beatrice. Tuttavia, per compiere il passaggio definitivo verso una visione d’Amore positiva e paga di sé, era necessario un evento che distruggesse il pericolo per Dante di ricadere di nuovo nelle trappole di un Amore di tipo cavalcantiano, involutivo, patologico, intrappolato nella dimensione terrena, che spinge l’Io a soddisfare una passione, perché solo di passione si tratta, mai veramente appagata e per questo distruttiva. E all’interno del paradosso identitario dell’elegia medievale il rischio di ricaduta nella dimensione terrena è rappresentato dalla prima sfera, quella desiderante, associata alla corporeità e all’idea che la felicità amorosa si possa raggiungere solo grazie alla soddisfazione di piaceri effimeri legati alla logica di uso e scambio della tradizione cortese ed elegiaca, come la richiesta del saluto o della *mercede* che, essendo il più delle volte negati o irraggiungibili, fanno di Amore un’esperienza sofferta e dove gli sprazzi di felicità sono rarissimi ed passeggeri.

Insomma, per salvare l’Io da questo pericolo e favorire il miglioramento interiore e il raggiungimento della perfezione spirituale all’interno di un’esperienza amorosa in cui la felicità è non più effimera, ma eterna, Dante doveva necessariamente affrontare la morte di Beatrice.

Davanti all’impossibilità di vivere pienamente Amore, l’Io cavalcantiano rappresenta in eterno il suo suicidio. Dante, invece, sottrae se stesso dal tragico destino elegiaco della morte per amore al prezzo della morte di Beatrice. Ciò accade perché l’abolizione del corpo femminile è la primissima e necessaria condizione per il raggiungimento del “possesso per sempre” dell’oggetto d’Amore il quale, se restasse legato alla dimensione terrena, non sarebbe mai pienamente afferrabile, godibile, conoscibile e non sarebbe quindi fonte di felicità duratura.

Poi, scorporato da Beatrice, Amore può agire sull’Io come forza autonoma e assoluta, ma essere comunque veicolo della bellezza e della potenza nobilitante di lei, che restano centrali e continuano perpetuamente il loro effetto positivo sull’Io. Capace di godere della

³²⁸ E. FENZI, *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, p. 22.

perfezione di Beatrice e, per questo, indotto a migliorare se stesso e ad accrescere la propria autostima, l'io diventa forte al punto tale da rinunciare al desiderio terreno dell'amata, ai piaceri effimeri derivanti dal suo saluto o dalla sua pietà, per volgersi tutto alla pura lode della realtà trascendente e beatificante che Beatrice è diventata grazie ad una morte che, a ben vedere, non ha nulla del trapasso terreno:

Ita n'è Beatrice in alto cielo,
nel reame ove gli angeli ànno pace,
e sta co' l'oro, 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 fé maravigliar l'eterno Sire, [...] ³²⁹
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XX, 10, 15-23)

Beatrice non muore di vecchiaia, a causa della malattia o dello squilibrio degli umori ma, come la Vergine, viene assunta nel regno dei cieli per «sua gran benignitate». Infatti, solo l'assunzione fra le schiere angeliche come beata può essere il destino degno ad una realtà beatificante e, adesso, veramente trascendente come Beatrice, che può ora influenzare positivamente l'io. Liberato dai vincoli di un amore che celava ancora in sé il pericolo di agire all'interno di una prospettiva terrena, Dante individua nella forza derivante da Beatrice e nella nuova parola di lode per lei gli oggetti della propria attività poetica e di quella beatitudine che non possono più essergli sottratti e per questo ora sono “possesso per sempre”:

L'io poetico [...] può individuare in se stesso e nella Parola l'Oggetto, stavolta sì, per statuto conoscibile e posseduto, della propria attività e della propria beatitudine; tanto infine da poterlo ri-pensare in Storia, la *vita nuova*, lirica della separazione/assenza dalla Donna e assenza/cancellazione del corpo a beneficio della Parola. La morte della donna non implicherà più dunque la fine del canto ma il suo vero inizio: “«Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è lo stato mio?». E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima”³³⁰.

³²⁹ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 178-179.

³³⁰ R. ANTONELLI, «Per forza convenia che tu morissi», *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione: atti del Convegno internazionale*, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 203.

7. Vita nova XXIII: nuove consapevolezze e nuove difficoltà

Quanto appena riassunto corrisponde a ciò che Dante ha conquistato sul piano filosofico e teorico in materia d'Amore nel corso dell'intera narrazione della *Vita nova*, ma non si può certo affermare che, a questo punto della trama, Dante avesse già compreso il significato e la funzione della morte di Beatrice e che, oltretutto, questa presa di consapevolezza fosse stata maturata senza che Dante ne avesse sofferto. Anzi, i capitoli successivi alla morte di Beatrice segnano una nuova ricaduta nella poetica dell'elegia, della *tristitia* e del compianto di sé e, di nuovo, della difficoltà di trovare un linguaggio sufficientemente elevato e adatto ad esprimere il lutto per la morte (o non-morte) della donna amata, ormai creatura metafisica e trascendente, di cui Dante a questa altezza non è però consapevole.

Dopo aver pianto a lungo, dal paragrafo ventesimo Dante decide di dar sfogo al suo dolore con la canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core*.

Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristitia, pensai di voler disfogarla con alquante parole dolorose. E però propuosi di fare una canzone, nella quale piangendo ragionassi di lei, per cui tanto dolore era facto distruggitore dell'anima mia; e cominciai allora *Gli occhi dolenti*³³¹.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, XX, 1)

Il tono mesto e lacrimevole prosegue anche nei due capitoli successivi, il ventunesimo e il ventiduesimo, fino ad arrivare al paragrafo ventitreesimo, dove si affaccia una nuova svolta.

Nel giorno del primo anniversario della morte di Beatrice, Dante si ricorda di lei e disegna un angelo su delle tavolette, così come, secondo il *topos*, Amore dipinge l'immagine della donna nel cuore dell'amante. Il fatto che Dante decida di raffigurare un angelo, creatura trascendente e metafisica, per rappresentare Beatrice è significativo: la scelta è dimostrativa del fatto che Dante sia finalmente consapevole della natura assunta da Beatrice con il trapasso e che la riflessione su Amore si stia spostando dal piano terreno a quello metafisico. Mentre sta dipingendo, Dante si accorge che al suo fianco ci sono degli uomini di grande valore che lo osservano. Dante li saluta e si scusa: gli uomini erano lì da molto, ma Dante non si era accorto della loro presenza perché:

³³¹ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 174.

Altri era testè meco, perciò pensava». Onde, partiti costoro, ritornaimi alla mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli; e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me. E dissi allora questo sonetto, lo quale comincia *Era venuta*; lo quale à due cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro³³².

(Dante Alighieri, *Vita nova*, XXIII, 2-3)

Dante decide quindi di celebrare il ricordo della morte di Beatrice all'interno di un sonetto, il quale ha però due cominciamenti.

Se da un lato l'episodio dimostra che, a questa altezza della narrazione, Dante ha compreso la funzione della morte di Beatrice e la sua nuova natura di trascendenza, spiegata per mezzo della rappresentazione pittorica dell'angelo, dal punto di vista dell'espressione poetica Dante è in seria difficoltà. I due cominciamenti del sonetto, infatti, stanno ad indicare l'incapacità di raccontare, di dar sfogo ad un lamento elegiaco che sappia liberarsi dal registro dell'umiltà per adeguarsi a contenuti elevati, in quanto espressione del dolore provocato dalla perdita di una creatura sublime – che oltretutto non è propriamente morta ma, come la Vergine, è stata assunta in cielo –, il cui sacrificio è funzionale alla salvezza dell'Io.

Insomma, a questo punto del libello Dante ha compreso il ruolo salvifico di Beatrice, ma allo stesso tempo sembra restare intrappolato in un'elegia che non segue l'evoluzione della sua riflessione, che non sa elevarsi verso un registro alto ed illustre adatto ad esprimere l'eccezionalità dei contenuti.

E questa difficoltà di innalzamento del genere elegiaco nella *Vita nova* si tradurrà in impossibilità, perché all'interno del libello le conquiste che Dante raggiunge sul piano teorico e filosofico non riusciranno ad essere espresse nei termini alti di un'elegia nuova che Dante ha tentato invano di scardinare da un registro stilistico medio-basso.

8. L'episodio del travimento e il recupero definitivo di Beatrice

Se dal punto di vista stilistico la *Vita nova* non incontra il successo sperato, ciò non vale per le conquiste riguardanti la natura e la funzione di Amore e di Beatrice, come è testimoniato non solo dal capitolo ventitreesimo, ma anche, paradossalmente, dall'episodio del travimento per la donna gentile.

³³² D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 192-193.

Nel paragrafo ventiquattresimo Dante ricorda il passato ed è tormentato da pensieri così dolorosi che provocano esternamente un aspetto di prostrazione spaventosa. Accorgendosi del suo tormento, alza gli occhi per vedere se qualcuno lo stia osservando:

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 accolta³³³.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XXIV, 2)

La donna gentile alla finestra lo guarda con tanta compassione che in lei tutta la pietà appare raccolta e quando gli infelici vedono altri avere compassione per loro, provano pietà per loro stessi e piangono, così come fa Dante a questo punto della storia. Accortosi della donna gentile, Dante se ne va perché teme di dar mostra alla miseria della sua condizione. Tuttavia, decide di scrivere un sonetto dedicato alla donna pietosa per la quale, così come si apprende nel paragrafo ventiseiesimo, Dante inizia a provare piacere e, per questo, il suo cuore inizia a tormentarsi e ritenersi meschino. Nonostante la vergogna del sentimento, il traviamiento prosegue anche nel capitolo ventisettesimo, dove Dante è preso da una battaglia di pensieri: i primi, sostenuti dalla Ragione, condannano il traviamiento per la donna gentile, che rappresenta una vile forma di consolazione per il cuore di Dante; i secondi, invece, difendono la donna. La battaglia è vinta dai pensieri che parlano di lei, per questo Dante comincia un sonetto, *Gentile pensiero che parla di voi*, in cui descrive le due fazioni che si sono scontrate nella battaglia di pensieri: il cuore, che rappresenta l'appetito sensibile, e l'anima, associata alla Ragione. Nella narrazione del capitolo ventisettesimo è il cuore, cioè l'appetito, a vincere la guerra contro la Ragione, quindi Dante sembra sul punto di abbandonarsi ad una passione per una donna reale, che non ha nulla della nobiltà morale, della beatitudine, della perfezione di Beatrice. La donna gentile esercita sull'appetito sensibile una seduzione che sembra per un momento indurre Dante ad acconsentire ad un nuovo amore, sensuale e terreno, e a sperimentare una poesia d'amore per una donna che non è Beatrice. Tuttavia, le tentazioni di un amore sensuale e di una poesia amorosa anti-beatriciana verranno vinte da colei che consiglia Amore, la Ragione.

Contra questo adversario della Ragione di levòe un die, quasi nell'ora della nona, una forte ymaginatione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne colle quali apparve prima agli occhi miei, e pareami giovane in simile etade in quale pima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei, e ricordandomi di lei

³³³ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 197.

secondo l'ordine del tempo passato, lo mio core 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 Beatrice³³⁴.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XXVIII, 1-2)

La Ragione, che fin dal primissimo paragrafo della *Vita nova* con il suo consiglio guida Amore, è fedele a Beatrice. Con la sua forza, la Ragione scaccia dall'appetito il desiderio terreno suscitato dalla donna gentile, un desiderio malvagio di cui Dante si pentirà dolorosamente.

L'amore per la donna gentile è perfettamente in linea con l'*itinerarium in Deum* del protagonista, che poteva a buon diritto – e forse necessariamente doveva – passare attraverso l'esperienza della tentazione, quale prova decisiva della sua strenua fede e premessa al definitivo ritorno all'amore per Beatrice³³⁵.

Insomma, la sconfitta del pericolo di una passione, tutta terrena e sensuale, ha lo scopo di dimostrare l'eccezionalità e la verità dell'Amore che lega Dante a Beatrice, rendendo così la tentazione della donna gentile solo la tappa di lungo cammino che sempre e per sempre riporterà a Beatrice, superando così anche la tradizione elegiaca precedente che, da Ovidio a Cappellano, esortava ad accantonare l'amore infelice dedicandosi ad amori nuovi. Dante, con il tratto finale della *Vita nova*, invece, si contrappone a questa regola, a dimostrazione che l'Amore per Beatrice è di una natura tutta speciale, davanti al quale qualsiasi altra passione deviante, ogni traviamiento o la minaccia di ricaduta nella patologia del desiderio finiranno per crollare. Insomma, l'episodio del traviamiento è fondamentale per consentire il recupero definitivo e saldo di Beatrice.

9. L'Amore che vince la Morte: la fine dell'esperienza elegiaca

Dopo l'episodio del traviamiento, Dante si abbandona nuovamente al lamento e alla poetica della *tristitia*, di nuovo espressi, però, nella forma medio-bassa del sonetto. Quindi, dal punto di vista stilistico, almeno all'interno della *Vita nova* Dante non riesce a raggiungere lo scopo prefissato di innalzare il codice elegiaco. Per questo il libello si chiude con una mirabile visione che fa proporre a Dante di non scrivere più di Beatrice finché non fosse riuscito a trattare di lei in modo degno e, una volta raggiunto questo

³³⁴ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 214-215.

³³⁵ S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, p. 64.

obiettivo, promette di «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna» (*Vita nova*, XXXI, 2).

Insomma, se Dante da un lato non è riuscito nel tentativo di trovare parole adeguate alla grandezza di Beatrice e alla condizione dell'io, dall'altro è comunque significativo il fatto che il libro che ha attraversato il dolore per la morte dell'amata si chiuda all'insegna della speranza: la speranza di riuscire a parlare degnamente di Beatrice oltre la *Vita nova* e la speranza nel raggiungimento della felicità d'Amore al di fuori della prospettiva terrena, che Dante in cuor suo sa di poter raggiungere.

Pertanto, dal punto di vista della filosofia d'Amore la *Vita nova* può considerarsi un testo rivoluzionario se confrontato con le tappe evolutive compiute dall'elegia medievale fino a questo punto, perché per la prima volta l'esperienza amorosa è sottratta all'infelicità alla quale sembrava, tragicamente e fatalmente, connaturata.

Il percorso compiuto da Dante nella *Vita nova* consente di esperire il proprio dolore e successivamente di accettare, per quanto duro sia, l'evento della morte di Beatrice, di cui solo alla fine del libello si comprenderà la necessità. Con la morte di Beatrice l'io trova la sua beatitudine nella lode di lei e nella parola poetica che eternamente canterà di questa gentilissima che, essendo ormai creatura eterna e trascendente «oltre la spera», è simbolo e veicolo di un Amore nuovo, finalmente guarito dalla malattia elegiaca dell'infelicità, che agirà in Dante come principio beatificante e che pone nel suo cuore un'«intelligenza nova» che lo conduce ad un'elevazione spirituale e ad un continuo perfezionamento interiore:

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch' esce del mio core:
intelligenza nova, che l' Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no' llo 'ntendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,

sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care³³⁶.
(Dante Alighieri, *Vita nova*, XXX, 10-13, 1-14)

La conclusione della *Vita nova* segna la fine dell'amore infelice e del canto elegiaco incarnati dal mito di Orfeo, che Ovidio aveva contrastato, che Cappellano e Guittone avevano risvegliato e che il grande poeta dell'interiorità, Guido Cavalcanti, ha portato alla massima realizzazione.

Se Orfeo e Cavalcanti vanno incontro alla morte, perché entrambi, seppur in modi diversi, perdono l'oggetto del loro amore, Dante sottrae se stesso alla morte perché il percorso compiuto all'interno della *Vita nova* gli permette di comprendere che il sacrificio di Beatrice è necessario all'abbandono dell'orizzonte terreno verso la conquista di un sentimento e di una felicità veri ed eterni. E così, con una forza e una consapevolezza che proprio da Amore e Beatrice gli derivano, Dante supera il morboso attaccamento di Orfeo per le spoglie di Euridice e non cade nella trappola che aveva imprigionato il suo «primo amico», legato ad una filosofia che tragicamente lo condanna alla non godibilità, all'irraggiungibilità, all'inconoscibilità di Amore, che quindi come forza intima e distruttrice lo porta a morire.

Insomma, nello sguardo che Dante nel finale della *Vita nova* rivolge al Paradiso in cui sta Beatrice, l'Io trova il riscatto a tutta la sofferenza amorosa che nel libello è stata vissuta, raccontata e, infine, superata proprio grazie all'Amore di Beatrice, che con il suo sacrificio sottrae sé e il sentimento che rappresenta alla realtà terrena, sensibile, fatalmente associata ad una vicenda scandita da logiche di scambio o di uso, dalle richieste di soddisfazione di desideri che, oltre ad essere il più delle volte negate, conducono ad una felicità effimera, passeggera, non reale.

Con la morte di Beatrice, invece, Amore non è più *passio*, ma si eleva con lei e, come lei, ora è principio metafisico, forza trascendente e beatificante che agisce sull'Io, rivolto alla contemplazione e alla lode e vivificato continuamente dalla forza costruttiva e fondativa del sentimento verso quel perfezionamento interiore e quella nobilitazione spirituale che solo nell'elegia della *Vita nova* vengono raggiunti.

E se grazie ad Amore Dante è finalmente forte al punto tale da fuggire al destino di morte che inevitabilmente spettava all'amante elegiaco, anche Beatrice, in qualche modo, ritorna a vivere. Innanzitutto perché la sua non è una morte fisica, terrena, è un'assunzione mariana, una resurrezione nelle schiere angeliche che la rende una creatura trascendente,

³³⁶ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, pp. 228-230.

metafisica, eterna in cielo e così sulla terra perché continua a vivere nella parola poetica di Dante che, non più intrappolata nel soggettivismo elegiaco, è tutta volta alla lode di lei, che è beatitudine di Dante. E così che, distrutto il mito elegiaco di Orfeo che, come Cavalcanti, tragicamente canta se stesso per sempre, la poesia di Dante è la nuova vita di Beatrice, resa eterna da un canto che loda lei nel racconto di un Amore finalmente felice e tanto forte da aver sconfitto la Morte.

CONCLUSIONI

Così si è compiuto il percorso dell'elegia a partire dalla novità dei *Remedia amoris* fino alla tradizione letteraria del Duecento, per la quale sono stati scelti solo quattro rappresentanti, ma ciò non toglie che studi futuri possano ampliare questa ricerca con gli apporti letterari e filosofici di autori minori.

Fra le esperienze letterarie oggetto di questa indagine, l'unica a chiudersi sulle note liete di un futuro in cui il raggiungimento della felicità d'Amore è finalmente possibile è la *Vita nova*, e forse ciò accade proprio grazie ai contributi e agli insuccessi di quanti hanno preceduto il suo autore. Per questo, l'ottica di comparazione e confronto qui adottata è apparsa necessaria, non solo per garantire una visione completa dell'evoluzione e delle trasformazioni compiute dall'elegia, ma anche per comprendere nel dettaglio l'apporto offerto da ogni opera, ognuna delle quali rappresenta una tappa diversa nella metamorfosi dell'elegia.

Il filo rosso che accomuna gli autori scelti all'interno di questa indagine è il fatto che ognuno di loro, seppur in modi diversi, può essere considerato un poeta elegiaco ma che, dall'elegia, cerca di guarire e Ovidio è il punto di partenza perché egli è il primo a realizzare un'opera elegiaca che per la prima volta non si abbandona al dolore per amore, ma ad esso cerca dei rimedi. Oltretutto, l'opera ovidiana è fondamentale perché il poeta aveva poi compreso che la liberazione dal mal d'amore non poteva accontentarsi di operare sul piano tematico. Da qui, il superamento dell'elegia come esperienza letteraria è compiuto attraverso lo scioglimento degli elementi su cui il genere costruiva la propria identità: le contraddizioni. Ovidio inizialmente incontra il successo sperato, approdando ad un'elegia nuova, stravolta nella sua essenza, tanto da chiedersi se si potesse ancora parlare di elegia. Ma il trionfo ovidiano non dura a lungo e la condanna all'esilio lo riporterà alla poetica della *tristitia*.

A distanza di secoli, l'elegia ritorna in vita e Ovidio è l'autore più ripreso, nonostante la maggior parte della sua poesia elegiaca sia stata contrassegnata dalla sperimentazione e dal tentativo di sbarazzarsi di essa. Così come nel mondo classico, anche nel Medioevo l'elegia costruisce se stessa sui paradossi, sulle spinte contraddittorie derivanti principalmente dalla concezione amorosa, letteraria e culturale cortese, che leggeva Amore sia come passione dalla forte componente erotica, sensuale e terrena, ma anche

come un cammino di perfezionamento dell'anima, di elevazione morale e di possibilità di conquista della bellezza interiore. Insomma, l'equilibrio precario e contraddittorio fra carne e spirito rappresentava l'elemento sul quale intervenire per porre fine all'esperienza elegiaca medievale.

Nessuno, da Andrea Cappellano a Guido Cavalcanti, ha ottenuto i risultati sperati: portavoce di concezioni amorose incapaci di elevazione e di crescita, Cappellano, Guittone e Cavalcanti resteranno intrappolati nella prospettiva terrena e sensibile dell'elegia e dell'amor cortese.

Andrea Cappellano è autore di un manuale che, per la sua importanza, influenzerà tutta la letteratura d'amore successiva e che, certamente, introduce *in nuce* i primissimi tentativi di definizione della natura di Amore al fine di individuarne le componenti infelici per poi superarle, ma questo contributo non si è rivelato sufficiente agli scopi. Oltretutto, il *De amore* è un manuale empirico e descrittivo, tutto orientato allo studio dei rapporti d'amore e delle relazioni all'interno della società cortese: ciò non solo lo rendeva un testo assolutamente ancorato alla realtà terrena perché, di fatto, di questa parlava ma oltretutto, rappresentando il mondo cortese in ogni suo aspetto, il *De amore* è in realtà responsabile della contaminazione dell'elegia con l'amor cortese e, quindi, della nuova forza che vivifica il genere nella stagione medievale.

Guittone d'Arezzo riprende alcune suggestioni derivanti dall'elegia classica e ovidiana e mette a punto una raccolta di rime, il *Trattato d'amore*, che ha tutta l'aria di un testo morale in cui la carnalità viene condannata. Facendosi teorico di una filosofia che non porta a nessun risultato perché, di fatto, di filosofia non si tratta, nemmeno Guittone sa risolvere il problema dell'elegia, perché si limita a demonizzare la componente terrena, tacciata di peccaminosità, che però non viene rielaborata o superata e, per questo, continua a resistere.

L'incapacità di Guittone di mettere a punto una vera filosofia d'amore verrà ampiamente criticata da Guido Cavalcanti, che comunque è debitore del contributo guittoniano, soprattutto per quanto concerne il valore attribuito alla tematica della Morte all'interno dell'amore infelice dell'elegia medievale. Anche l'esperienza cavalcantiana fallisce a causa di una visione che continua a concepire Amore solo ed esclusivamente come *passio* alla quale non è riconosciuta nessuna funzione positiva, formativa o nobilitante, bloccando così il sentimento e l'intera esperienza amorosa in quella prospettiva terrena

che impedisce di ascendere, di compiere il percorso di perfezionamento dell'animo che permette di raggiungere l'armonia. E questo aspetto accomuna tutte le opere e le filosofie fin qui analizzate, tutte, tranne quella della *Vita nova*.

Nel cammino che Dante compie nella *Vita nova* vengono ripercorse tutte le esperienze dei predecessori: ciò rappresenta una scelta necessaria prima di operare la svolta definitiva.

Infatti, la prima parte della narrazione è innegabilmente segnata dall'influenza della poesia amorosa anteriore e coeva – come è suggerito dal ricorso ai *topoi* propri della tradizione cortese e descritti nel *De amore* o come emerge dalla grande frequentazione del tema della morte di derivazione guittoniana – e, soprattutto, dell'influenza del «primo amico» Cavalcanti, che più di chiunque altro aveva teorizzato un Amore senza speranza. Insomma, fra i rarissimi sprazzi di felicità legati ai piaceri effimeri della logica cortese ed elegiaca e le moltissime ricadute nella poetica della *tristitia*, la prima novena si chiude con la crisi di Dante, che corrisponde al momento di massima realizzazione della poesia-confessione dettata dal sodalizio cavalcantiano. Ben presto, però, la crisi e il recupero delle esperienze elegiache precedenti lasciano posto ad un'intuizione: la poesia della prima novena, che piange la condizione misera ed infelice di Dante, ha esaurito la propria funzione.

Da qui Dante cercherà, da un lato, di mettere a punto una concezione di Amore finalmente felice, che sappia sciogliere il paradosso cortese della compresenza fra corpo e spirito e, dall'altro, tenterà un divorzio dall'orizzonte elegiaco dato dal piano della propria sofferenza.

L'operazione dantesca avrà successo solo sul piano filosofico e concettuale, grazie alla teorizzazione di una visione e di una filosofia d'Amore finalmente scardinate da ciò che tratteneva il sentimento nell'infelicità, ovvero l'orizzonte terreno e sensibile. Tuttavia, per compiere questa operazione Dante è costretto a sacrificare Beatrice. È proprio grazie al suo sacrificio che Beatrice diventa una creatura metafisica e trascendente e Amore, che non è più *passio*, si eleva con lei e, come lei, ora è la forza costruttiva, fondativa e beatificante che agisce sull'Io, volto al perfezionamento interiore e alla nobilitazione spirituale che solo nella *Vita nova* vengono raggiunti.

Insomma, le esperienze letterarie precedenti all'operazione dantesca, per quanto segnate dal fallimento, sono tutte fondamentali, ad indicare che la guarigione dalla malattia d'amore non avviene improvvisamente, ma procede lentamente, per tentativi. Lo stesso

Dante non giunge alla liberazione improvvisamente, ma è costretto a riprendere ciò che l'ha preceduto e a esperire sulla propria pelle il dolore e la sofferenza d'amore, che solo alla fine della *Vita nova* verranno lasciati.

Tuttavia, se Dante ottiene il successo sperato sul piano teorico e filosofico, non si può dire lo stesso per quanto concerne l'aspetto stilistico connotato all'elegia.

L'esperienza dantesca della liberazione dall'amore infelice, si diceva, è lunga e sofferta e la consapevolezza di essere riuscito a comprendere la natura del nuovo amore arriva solo alla fine di un libello che è sempre, in qualche modo, scandito dall'esperienza del dolore. Per questo, all'interno della *Vita nova*, ogni sforzo di guarigione dalla malattia si accompagna ai tentativi di innalzamento dell'elegia che ingabbia il racconto dantesco, cercando di scardinarla dal registro stilistico umile e medio-basso proprio del lamento, verso uno stile tanto elevato quanto i contenuti della *Vita nova*, che racconta della sofferenza di Dante provocata dalla perdita dell'amata Beatrice, creatura sublime e di perfezione inesprimibile, il cui sacrificio è funzionale alla salvezza dell'io. Tuttavia, ogni sforzo di innalzamento del registro elegiaco verso uno stile illustre si tradurrà in fallimento.

Insomma, si può dire che la *Vita nova* si concluda con una "vittoria a metà": Dante riesce a concepire una visione d'Amore libera dall'infelicità, ma non riuscirà a trovare ad esso parole adeguate.

Alla luce di quanto trattato e riassunto, data la sua vastità, l'argomento di questa tesi si presta ad approfondimenti di varia natura. Uno degli aspetti che, purtroppo, non è stato possibile indagare con maggiore profondità, ma che meriterebbe grande attenzione, riguarda proprio i problemi della riflessione sulle dinamiche dello stile rispetto alla tradizione nel suo complesso e del linguaggio adatto a parlare del nuovo Amore teorizzato da Dante, che nella *Vita nova* rimane un problema aperto.

Lo stesso si può dire per un altro campo d'indagine, che all'interno di questa tesi è stato, per forza di cose, completamente tralasciato, ovvero lo studio dell'evoluzione del metro che contrassegnava l'elegia classica, il distico elegiaco, nel passaggio alla poesia volgare, dove una forma metrica basata sulla quantità sillabica e non sugli accenti non ha potuto sopravvivere.

Oltre agli aspetti stilistici e metrici, altri argomenti meriterebbero un'indagine approfondita come, ad esempio, il ruolo della figura femminile all'interno del genere elegiaco. È sorprendente che nell'elegia alla donna, almeno per quel che concerne la fase

storico-letteraria selezionata per questa analisi, non sia riconosciuta una funzione vera e propria. Come semplici comparse sulla scena del teatro elegiaco, le figure femminili non hanno un ruolo attivo nell'esperienza amorosa, hanno scarsa responsabilità personale e si comportano come personaggi stereotipati, spesso prive di un volto o di un nome. Se nell'elegia latina e nel *De amore* di Cappellano le donne agiscono nel contesto sociale a volte mostrandosi bendisposte nei confronti dell'uomo, a volte sfuggenti, a volte capricciose ed altre ancora schive, ostili o distaccate, nel *Trattato d'amore* della donna non c'è traccia. Forse è Cavalcanti il primo ad intuire che la figura femminile potesse avere un ruolo fondamentale all'interno del processo di liberazione dall'amore infelice, ma la filosofia che mette a punto non condanna solo la visione d'amore, ma finisce per includere anche la rappresentazione della figura femminile che innesca il sentimento e, come questo, diventa inconoscibile ed inafferrabile. Il primo a dare una svolta a questa tematica è, ancora una volta, Dante. Nella *Vita nova* si assiste ad una donna che per la prima volta, all'interno dell'elegia, non solo ha un volto e un'identità – è Beatrice, appunto –, ma a lei sono riconosciuti una responsabilità e un ruolo salvifico fondamentali: Beatrice è la soluzione. Ciò che sorprende, però, è il fatto che tutto ciò le viene riconosciuto solo al prezzo della sua morte. Perciò si potrebbe riflettere sulle ragioni che hanno portato a sottovalutare in tal senso la parte femminile della storia d'amore proprio in un genere che quasi esclusivamente di amore parla. Oltretutto, davanti al sacrificio di Beatrice, ci sarebbe da chiedersi se altre soluzioni non fossero possibili, o se autori minori appartenenti alla tradizione duecentesca o poeti successivi abbiano cantato dell'amore infelice garantendo alla donna un destino diverso.

BIBLIOGRAFIA

- D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2016, pp. 1018-1070.
- D. ALIGHIERI, *Divina commedia*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2016, pp. 21-664.
- D. ALIGHIERI, *Rime*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2016, pp. 715-879.
- D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- J. ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990.
- R. ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Critica del testo*, IV/1, Roma, Viella, 2001.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013, pp. 1019-1020.
- BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di O. Dalleria, Milano, Rizzoli, 1999.
- A. CAPPELLANO, *De amore*; a cura di G. Ruffini, Milano, Ugo Guanda editore, 1980.
- S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, L. S. Olschki, 2006.
- G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Milano, BUR, 2017.
- G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. de Robertis, Torino, Einaudi, 1986

A. COMBONI E A. DI RICCO, *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003.

G. B. CONTE, E. PIANEZZOLA, *Il libro della letteratura latina. Storia e testi*, Milano, Le Monnier, 2000.

M. CORTI, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.

G. D'AREZZO, *Del carnale amore: la corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. Capelli, Roma, Carocci editore, 2007, p. 72.

L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1939.

I. DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. V. Canale, Torino, UTET, 2006.

G. DI VINOSALVO, *Poetria nova*, a cura di M. F. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2010.

E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Milano, Ledizioni, 2015.

G. GORNI, *Guido Cavalcanti: Dante e il suo primo amico*, Roma, Aracne, 2009.

G. GORNI, «Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io» (*sul canone del Dolce Stil Novo*), in *Studi di filologia italiana*, vol. 36, Firenze, Sansoni, 1978.

Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione: atti del Convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte: atti del Convegno Internazionale, Arezzo, 22-24 aprile 1994, a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995.

- M. C. HOWATSON, *Dizionario delle letterature classiche*, Torino, Einaudi, 1993.
- A. KERNEIN, *Auf der Suche nach einem autor: Andreas, Verfasser von "De amore"*, in *Germanisch-romanische Monatschrift*, 1978.
- M. LABATE, *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, Giardini, 1984.
- I. LARA E E. V. MALTESE, *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, Torino, UTET, 1998.
- B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Napoli, Ricciardi, 1966.
- OVIDIO, *Eroidi*, a cura di L. Paolicchi, Roma, Salerno Editrice, 2004.
- OVIDIO, *Fasti e frammenti*, a cura di F. Stok, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1999.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET, 2015.
- OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Venezia, Marsilio editore, 2018.
- P. RAJNA, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in *Studi di Filologia Romanza* V, 1891.
- M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.
- Tredici secoli di elegia latina: atti del Convegno Internazionale*, Assisi, 22-24 aprile 1988, a cura di G. Catanzaro e F. Santucci, Assisi, Porziuncola, 1989.
- VIRGILIO, *Georgiche*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti editore, 2015.

SITOGRAFIA

www.dizionariodoc.unisa.it. (Dizionario di provenzale)

www.musisquedeoque.it. (Utilizzato per i testi della letteratura latina)