



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

*«Quae est ista quae progreditur quasi aurora
consurgens [...]?» (Cant. 6,9)
Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e
XIV secolo.*

Relatore
Prof. Elisabetta Selmi

Laureando
Elena Dal Zotto
n° matr.2044661 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	5
--------------------------	----------

Capitolo 1. Religiosità medievale. Influenza del contesto religioso nella lirica italiana dal XII al XIV secolo.

1. Fra sacro e profano nei poeti italiani del XI-XIV secolo.....	9
2. Forme di religiosità medievali.....	10
Religiosità e devozione laica.	
Nuove forme di preghiera: le laudi	
Laudario della compagnia delle laudi del Santo Spirito di Firenze	
Il culto delle immagini e la compagnia delle laudi di Orsanmichele	
3. La lingua della religione.....	32
La Bibbia in volgare	
Forme di preghiera in volgare	

Capitolo 2. Cavalcanti, *Rime*. Fra sacro e "profano"

1. <i>Le Rime</i>	39
2. Alcune considerazioni sul significato di "sacro" e "profano" nel Medioevo.....	41
3. Cavalcanti, "filosofo naturale"?.....	42
4. Sulla conoscenza dell'amore. L'amore nelle Sacre Scritture e l'amore nella lirica del Due-Trecento.....	46

Capitolo 3. Cavalcanti, *Rime*. Lettura cristiana del Testo Sacro e risemantizzazione poetica.

1. Dalla sposa del <i>Cantico dei Cantici</i> alla donna di Cavalcanti.....	55
2. Rilettura mariana del <i>Cantico</i>	65

3. La Vergine Maria e la donna cavalcantiana.....	83
4. <i>Una figura della donna mia</i> . Una dichiarazione poetica sul rapporto tra Cavalcanti e l'ambiente religioso.....	94
5. La sofferenza nelle <i>Rime</i> . Dalla sposa del <i>Cantico</i> al <i>Libro delle Lamentazioni</i>	102
6. <i>Lamentazioni</i> nei versi di Cavalcanti.....	107
7. <i>Giobbe</i>	125
8. Teatralizzazione del dolore.....	130
9. <i>Imitatio Christi</i> e amore mistico.....	137

Capitolo 4. Dante, *Vita Nova*

1. Beatrice e la Vergine.....	141
2. Beatrice <i>figura Christi</i>	145
3. Il <i>Libro delle lamentazioni</i> nella <i>Vita Nova</i>	151

Conclusion	157
-------------------------	------------

Bibliografia	159
---------------------------	------------

Introduzione

Lo studio della presenza di richiami alle Sacre Scritture è un ambito di ricerca problematico nel momento in cui si considera il caso di Cavalcanti. Per molto tempo si è studiata la riscrittura di passi di testi sacri all'interno delle liriche della linea Guinizzelli-Dante o della riflessione riguardante la 'teologia' dell'Alighieri, mentre Cavalcanti rimaneva del tutto marginale rispetto a tale campo di attraversamento e di studi. A lungo il 'secondo Guido' è stato ritenuto estraneo o, perlomeno, nei termini della cultura medievale poco permeabile al codice sacro. Alla presenza e al ricorso di richiami scritturali in Cavalcanti avrebbe fatto ombra e resistenza il ritratto da filosofo naturale e averroista tramandatoci già dall'età dei suoi contemporanei.

A ribaltare l'idea di un Cavalcanti "poeta laico e miscredente" sono state soprattutto le celebrazioni cavalcantiane del 2000. In particolare De Robertis apre la complessa discussione sulla affermata etichetta di eretico attribuita a Cavalcanti da non assimilarsi *tout court* e interpretarsi come "miscredente", ma nell'ottica storicamente più corretta di un indagatore che persegue altre vie, rispetto a quelle dominanti, di "ragione e di fede". Di conseguenza si può pensare che le scelte intellettuali eccentriche di Guido, o riduttivamente intese come in conflitto con l'ortodossia (e ci si dovrebbe interrogare qual è poi di fatto l'ortodossia nelle dinamiche culturali in movimento della società tardo duecentesca), non sia un'abiura della religione, ma la ricerca di un di più e l'indizio di un atteggiamento di una più ampia compagine di frequentazioni filosofiche, letterarie e in senso lato culturali di Cavalcanti. A partire da queste recenti questioni si è sviluppata la mia ricerca, che oltre alle *Rime* di Cavalcanti si è ampliato anche alle liriche della *Vita Nova* dantesca.

Innanzitutto, ci si è proposti di comprendere come il lessico religioso (e quindi la citazione e la riscrittura biblica) si introduca e si caratterizzi all'interno di testi letterari e come gli autori entrassero in contatto con le sacre scritture. Si è scelto di iniziare da un'indagine sulla devozione cristiana in epoca medievale. I risultati emersi sono piuttosto interessanti dal momento che si è potuto constatare che, fra XII-XIII secolo, affianco a una forma di religione basata e controllata secondo i dettami e con la meditazione della gerarchia clericale, i fedeli laici esprimessero nuove istanze e modelli

di partecipazione attiva al culto religioso e di relazione delle forme della spiritualità (e in particolare nell'ambito del variegato universo delle confraternite e della devozione francescana). Questo ha portato alla nascita di compagnie di laici. I devoti che si riunivano in nuove "associazioni" professavano la loro fede in luoghi pubblici attraverso il canto delle laudi. Gran parte dello studio si è concentrato su queste nuove forme di preghiera in lingua volgare. In particolare si sono studiati i testi del *Laudario del Santo Spirito*. Dall'indagine sul contesto storico si evince come le laudi diventassero parte integrante della cultura medievale, soprattutto fiorentina. La vicinanza fra la casa di Cavalcanti e il luogo di incontro della Compagnia delle laudi di Orsanmichele ha fatto pensare che il poeta fosse a conoscenza di queste nuove forme di religiosità.

Nel secondo capitolo si introducono le *Rime* di Cavalcanti e l'individuazione di quegli snodi problematici della sua raccolta lirica tangenti con le questioni dell'irreligiosità o della modalità di ripresa biblica di Guido. Viene messa in discussione l'idea di un Cavalcanti "miscredente" e si avvia il discorso problematico del rapporto del poeta con il riuso delle Sacre Scritture.

Nel terzo capitolo, corpo centrale della tesi, si è cercato di riflettere sulla relazione delle *Rime* con l'ambiente religioso del XII-XIII secolo. Ci si è focalizzati su come Cavalcanti attingesse al testo sacro. Considerata l'influenza delle laudi, testi propri di una oralità popolare diffusa, da un confronto topologico e lessicale fra Laudi e *Rime* sono emersi alcuni dai di rilievo. A partire dalla più recente schedatura condotta da Rea sui richiami biblici presenti nelle liriche cavalcantiane e nella tradizione antecedente a Cavalcanti, si è illustrata la loro ricorsività nei testi. Da tale schedatura si ricava come Cavalcanti attingesse in particolar modo dal Cantico dei Cantici, il Libro delle Lamentazioni e Giobbe. Di tali libri biblici si è perciò indagata la storia esegetica, le interpretazioni e gli usi che ne venivano fatti e che circolavano in ambiente medievale dugentesco. Ci si è interrogati sulle modalità di ripresa del testo sacro in un quadro di confronti e parallelismi fra i testi poetici e quelli biblici della Vulgata. Un'indagine che ha confermato come la maggior parte delle citazioni e delle immagini bibliche presenti in Cavalcanti facessero parte anche della liturgia medievale. Ciò ci ha indotto a supporre che, molto probabilmente, i riferimenti non siano diretti, ma mediati dall'esegesi, dalla conoscenza, dall'uso liturgico che nel Medioevo si faceva del Cantico dei Cantici, del Libro delle Lamentazioni e di Giobbe.

In tal senso è stata rivelante anche l'analisi comparatistica del lessico e dei modelli espressivi attualizzati nella riscrittura biblica di alcune mistiche medievali (Angela da Foligno e Chiara da Montefalco), di emblematica derivazione dall'ambito e dai processi della oralità e della cultura religiosa e teologica, popolare e dotta, della pratica e dell'esemplarità tipologica dell'*imitatio Christi*. Infatti, sul modello di San Francesco e in rapporto alla canonizzazione della sua spiritualità, si sviluppa, come ha ben messo in luce di recente Lino Pertile, una rete significativa di idee e di immagini associative pertinenti il campo dell'umanesimo e del dolorismo cristologici che trasmigrano dalle pratiche modellizzanti delle forme della religione e della devozione alle manifestazioni della produzione letteraria e artistica. In merito alla concezione del dolore e della sofferenza, tanto dirimente nella comprensione delle Rime cavalcantiane e del lessico e della topologia biblica ed erotica della "ferita nel cuore", un affondo ulteriore che ha messo a confronto (o ne ha analizzato le modalità contrastive) i codici espressivi del linguaggio e dell'agiografia mistiche con la gamma assai screziata delle variazioni e dei significati in cui si plasma la fenomenologia del dolore e della sofferenza in Cavalcanti, apre e suggerisce nuove, possibili piste di acquisizione documentaria e di lettura critica.

Infine, nel quarto capitolo si è ritenuto utile, e di ulteriore verifica rispetto alle ipotesi e alle questioni sollevate, aprire, con le stesse modalità di indagine impiegate per le Rime cavalcantiane, una finestra anche sulla Vita Nova, inevitabile passaggio nel dialogo imprescindibile, creativo e culturale, che si instaura fra Cavalcanti e Dante.

CAPITOLO 1. Religiosità medievale. Influenza del contesto religioso nella lirica italiana dal XII al XIV secolo

1. Fra sacro e profano nei poeti italiani del XII-XIII secolo

L'intreccio fra la sfera del sacro e del profano è una caratteristica propria del Medioevo, in cui non c'era distinzione fra ciò che era proprio di una visione terrena e ciò che apparteneva alla spiritualità. Gli autori di testi letterari scrivevano in un contesto in cui non c'era separazione fra una concezione laica della realtà e una visione cristiana. Di conseguenza la lettura della realtà, la sua descrizione veniva fatta con uno sguardo ed un linguaggio miscidato. Le liriche degli autori medievali trattano di tematiche, immagini, esperienze che agli occhi di uno studioso moderno fanno riferimento ad un contesto laico e profano, in cui la concezione cristiana dovrebbe rimanerne esclusa. Nonostante ciò gran parte dei testi letterari medievali contengono immagini che richiamano alla sfera sacra, lessico religioso ed interi versi sono citazioni puntuali di testi biblici. Questa sovrapposizione sacro-profano fa parte della cultura degli autori, della loro concezione della realtà. Questo studio prende in considerazione la raccolta di *Rime* di Cavalcanti e la *Vita Nova* dantesca. Riscontrando numerosi richiami biblici nelle liriche di questi autori si cerca di indagare le modalità e gli scopi che motivano l'impiego del linguaggio sacro in liriche profane. Prima di focalizzarsi sulle singole esperienze poetiche ci si chiede perché e in che modo il lessico sacro e i richiami biblici entrassero nelle opere letterarie, se gli autori si proponessero un lavoro di ricerca sui testi sacri per impiegarli nei propri componimenti o se l'accesso ai testi cristiani facesse parte della loro cultura. Perciò è di fondamentale importanza considerare il contesto storico e religioso nel quale gli autori scrivevano, al fine di conoscere come veniva vissuta la religiosità fra XII e XIV secolo, nonché comprende come i laici venissero a conoscenza dei testi sacri e come gli autori attingessero al serbatoio religioso. Per poter giungere a dare delle risposte a questi interrogativi si andranno ad individuare le modalità attraverso le quali la religiosità diventava parte della vita quotidiana della popolazione e, quindi, di come fosse introiettato nella coscienza comune e collettiva entrare in relazione al contesto cristiano.

Studiando il contesto storico in cui gli autori componevano i loro versi si esclude l'ipotesi che essi facessero un lavoro di ricerca sui testi sacri per impreziosire i loro componimenti, piuttosto si avanza l'idea che i testi sacri fossero un bagaglio imprescindibile della loro cultura, perché erano i testi delle loro meditazioni. La Bibbia faceva parte della loro cultura attraverso la mediazione della liturgia, delle pratiche devozionali delle compagnie laiche, del commendo e dell'esegesi patristica e mistica.

2. Forme di religiosità medievali

Religiosità e devozione laica fra XII e XIV secolo

In primo luogo è essenziale andare ad individuare le pratiche devozionali e le forme di religiosità fra il XII e XIV secolo. È da tener presente che per secoli le celebrazioni del culto cristiano sono state limitate agli ordini religiosi. A partire dal XII secolo iniziò a manifestarsi nei fedeli laici il «desiderio di comprendere la fede, accedendo direttamente alla fonte della rivelazione scritturale e di compartecipare alla celebrazione dei misteri sacri, appannaggio esclusivo dei chierici»¹. Questa osservazione evidenzia due snodi centrali della religiosità nel Medioevo; da un lato il desiderio dei fedeli di partecipazione attiva alla vita religiosa e alle manifestazioni di fede portarono alla nascita di aggregazioni di laici: le confraternite. Dall'altro lato è da considerare che i testi sacri a questa altezza cronologica sono scritti e letti in latino. Di conseguenza, nel momento in cui si manifestò l'esigenza che tutti i fedeli potessero avere diretta conoscenza della Bibbia, la lingua latina si rivelò uno scoglio. È da questo periodo infatti che si iniziano ad individuare preghiere e versi recitati e scritti in lingua volgare.

Inizialmente veicolo della letteratura religiosa in latino furono le scuole di teologia e le esperienze monastiche, le quali ebbero una grande risonanza nella cultura

¹ M. Leonardi, *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, «Giornale storico della letteratura italiana», 640, Torino, Loescher, 2015, p. 481.

dei laici e in generale nella vita sociale. Fu il mondo monastico ad attuare una diffusione diretta della cultura religiosa cristiana fra i laici. Il monachesimo fece maturare nella società medievale la coscienza del cristianesimo come fatto necessario alla natura dell'uomo, come esperienza spirituale conforme all'intelligenza e alla vita delle persone². Le scuole di teologia e la massiccia presenza di monasteri non furono però sufficienti per soddisfare il desiderio dei fedeli.

I cristiani laici manifestavano intenzioni di partecipazione attiva alle celebrazioni di fede, perciò dimostravano atteggiamenti anti ecclesiastici per contrastare la gerarchia clericale e poter diventare loro i protagonisti della fede cristiana. Queste esigenze erano mosse dal desiderio di ritornare a focalizzarsi sulla realtà umana di Gesù, povero e crocefisso. Fra il XII e il XIII secolo anche il papa Innocenzo III, prima, e Bonifacio VIII, poi, manifestarono l'intenzione che la piena consapevolezza cristiana diventasse accessibile a tutti i fedeli. I due pontefici promossero una pastorale incentrata sul discorso, aumentarono i loro poteri, diminuirono quello dei vescovi e del clero; di conseguenza lasciarono maggiore spazio agli ordini religiosi mendicanti.

In questo contesto gli ordini mendicanti furono i massimi strumenti per permettere la partecipazione dei laici alla vita religiosa³. Domenicani e Francescani, attraverso la predicazione, si avvicinarono al popolo ansioso di praticare più intensamente la propria vita di fede. I francescani erano più attenti ai modelli laici e popolari del concionatore e del giullare, i domenicani, eredi della tradizione monastica e protagonisti della nuova stagione accademica, trasportando le forme del *sermo modernus* (che era destinato ai chierici delle università) in prediche in volgare accompagnate da performance con gestualità teatrale⁴. Le aspirazioni di protagonismo dei laici trovarono delle prime realizzazioni in manifestazioni religiose, processioni e moti di fede. Gli ordini mendicanti, in particolare i Domenicani, furono i direttori spirituali di questi moti duecenteschi. Nella primavera del 1233 si realizzò la prima grande manifestazione di massa del secolo. Francescani e Domenicani entrarono in varie città, soprattutto dell'area settentrionale della penisola. I religiosi, con intento

² L. Leonardi, F. Santi, *La letteratura religiosa*, «Storia della letteratura italiana» div. E. Malato, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, p. 342-348.

³ L. Leonardi, F. Santi, *La letteratura religiosa* in *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 342-348.

⁴ M. Leonardi, «*Laudare, benedicere, praedicare*»: *le laude d'ispirazione domenicana*, «I domenicani e la letteratura», a cura di Paolo Baioni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2016, pp. 97-98.

guelfo, riunivano i fedeli e organizzavano processioni solenni. Si verificarono spontanei moti di fervore religioso popolare. Questa grande forma di devozione è stata probabilmente sollecitata da una generale stanchezza delle lotte di fazioni politiche che caratterizzavano il secolo. La situazione instabile da tempo ad un certo punto suscitò desiderio di pace fra la popolazione.

Il 1233 fu nominato «Anno dell'Alleluja» dal momento che i fedeli percorrevano le vie della città recitando dei versetti responsoriali in cui la lode a Dio veniva esplicitata con il termine «alleluia». Dei versi di queste recitazioni ne danno testimonianza la *Cronica* di Riccardo da San Germano, riferita alla pratica di un frate anonimo e la *Cronica* di Salimbene, riferita alla predicazione di un domenicano (Giovanni da Vicenza) in Veneto ed Emilia. Sul moto di fede realizzato a Parma Salimbene scrisse:

Nam primo venit Parmam frater Benedictus, qui dicebatur frater de Cornetta, homo simplex et illiteratus et bone innocentie et honeste vite, quem vidi et familiariter cognovi Parme et postmodum Pisis [...]. Taliter iste indurus ibat cum tuba sua et in ecclesiis et in plateis predicabat et Deum laudabat, quem sequebatur maxima puerorum multitudo, frequentis cum ramis arborum et candelis accensis. Sed et ego super murum palatii episcopi, quod tunc temporis edificabatur, vidi pluries predicantem et Deum laudantem. Et inchoabat laudes suas hoc modo et in vulgari dicebat: Laudato et benedetto et glorificato sia lo Patre!
Et pueri alta voce quod dixerat repetebant. Et postea eadem verba repetebat addendo: sia lo Spiritu Sancto!
Et postea:
Alleluia! Alleluia! Alleluia!
Deinde bucinabat et postea predicabat, dicendo aliqua bona verba ad laudem Dei. Et postmodum, in fine predicationis, beatam Virginem salutabat.⁵

Il testo mette in luce come nel contesto di queste pratiche di devozione collettiva si svilupparono vere e proprie paraliturgie vernacolari e di come queste fossero espresse in lingua volgare. I versi responsoriali riportati nel testo sono infatti le prime testimonianze di devozioni nella lingua del popolo. La lode al Signore pronunciata con la parola «alleluia» è una ripresa dal libro dei *Salmi*, in particolare i tre salmi di lode al Signore (*Sal.* 148, *Sal.* 149, *Sal.* 150) che venivano recitati durante l'ufficio canonico del Mattutino. È possibile considerare l'«Anno dell'alleluia» come un sintomo del fermento dei fedeli che si stavano organizzando in un laicato cosciente della propria idea religiosa.

⁵ Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di Giuseppe Scalia, I, Bari, Laterza, 1966, pp. 100-102.

Qualche anno più tardi, nel 1260, si verificarono dei moti di devozione popolare consistenti in processioni spontanee nelle strade e nelle città. Tali manifestazioni di fede furono promosse dal frate francescano Raniero Fasani; il religioso diede origine al movimento dei Flagellati (o Disciplinati), chiamati così dal momento che rendevano pubblica la pratica dell'auto flagellazione. Le prime manifestazioni avvennero a Perugia, per poi allargarsi in altre città della penisola italiana. Iniziarono a verificarsi movimenti di laici che esprimevano il loro credo pubblicamente, coinvolgendo le città attraverso processioni nelle quali i fedeli davano dimostrazione della loro penitenza autoflagellandosi a sangue. L'avanzare per le strade era accompagnato da canti rivolti a Dio e alla Vergine⁶. Nonostante non siano giunte testimonianze scritte di queste recitazioni possiamo supporre che fossero in volgare.

Il moto dell'*Alleluja* e le processioni promosse dai Disciplinati spinsero i laici a diventare protagonisti delle faccende religiose. Questi movimenti religiosi incentivarono i fedeli a raggrupparsi e a stabilire fra loro alcune norme che regolamentassero le manifestazioni di fede. Ben presto nella società medievale iniziò ad identificarsi il fenomeno delle confraternite, associazioni laiche con scopo religioso, composte da laici e chierici. Le più antiche testimonianze di queste forme di associazionismo risalgono al IX secolo, e si ritrovano nel *Canone XV* del Concilio di Nantes. Altre sporadiche testimonianze fanno riferimento ad associazioni laiche anche per i secoli X e XI⁷. Fra il XII e il XIII secolo l'esigenza di partecipazione attiva dei fedeli portò al verificarsi di un'impennata di tale evento. Queste forme di raggruppamento dei fedeli furono sollecitate dalla predicazione di Domenicani e Francescani nelle città medievali. In un contesto di continue lotte politiche fra papato e impero i frati minori predicavano la concordia e la pace; la popolazione iniziò ad aggregarsi attorno a loro. Inizialmente i fedeli si riunivano perché erano mossi da uno stato di esasperazione e di crisi delle coscienze a causa di eventi politici che causavano continue lotte. Successivamente l'esigenza dei fedeli fu di riunirsi per stabilire patti di reciproca fraternità basata su principi di fede. M. Gazzini definisce le confraternite «gruppi variamente composti da laici e chierici, da uomini e donne, consociatisi nelle città come nelle campagne per

⁶ V. De Bartolomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1924, p. 218-237.

⁷ V. De Bartolomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., p. 219-221.

scopi di edificazione religiosa, di solidarietà, di impegno liturgico, di pratica penitenziale e caritativa, di socializzazione, di crescita pedagogica, di sostegno reciproco»⁸. Questa definizione non deve però escludere che le confraternite, oltre a riunire fedeli per scopi religiosi, sono diventate ben presto una componente fondamentale della società medievale, collegate ad altre strutture di base quali la famiglia, le chiese, le associazioni di mestiere e gruppi distinti per ceto. Di conseguenza il termine «confraternita» indica varie sfumature di associazionismo, dal momento che non è chiara la distinzione fra il piano di pratica religiosa, morale e gli interessi economici. Anche sul piano giuridico la definizione di confraternita non è definita nel Medioevo, infatti questa forma di associazionismo fu regolamentata solo molto tardi, nel 1604, con la costituzione di Clemente VIII. Di conseguenza alcune confraternite, soprattutto quelle più legate ad enti religiosi, si sono attenute a obiettivi quasi esclusivamente di fede, mantenendo come scopo primario la salvezza dell'anima dei fedeli, accompagnandoli a perseguire questo desiderio attraverso la preghiera e invitandoli a compiere opere di bene⁹. Altre confraternite assunsero una fisionomia più laica. Spesso le seconde erano autonome da istituti religiosi che ne dessero una direzione morale e spirituale, perciò finirono per mantenere interessi terreni e materiali. Le confraternite che seguirono questa seconda tendenza finirono per assimilarsi alle società delle arti e dei mestieri.

Le comunità di fedeli che perseguirono l'obiettivo religioso si regolamentarono attraverso statuti che prevedevano l'obbligo dell'assistenza collettiva alle funzioni di culto e obblighi di rispetto reciproco fra gli associati. I fedeli si radunavano periodicamente; la frequenza degli incontri variava da una confraternita all'altra; alcune si radunavano per la celebrazione del patrono e poi altri pochi momenti all'anno, altre si incontravano con cadenza settimanale, al fine di mantenere una certa continuità nelle pratiche della preghiera collettiva¹⁰. A livello numerico si distinguevano confraternite di quartiere, le quali radunavano un numero limitato di fedeli, altre coinvolgevano un numero ampio di credenti abitanti della città in cui la confraternita si era formata; altre

⁸ M. Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 4.

⁹ G. Meersean, *ORDO FRATERNITATIS. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo, II: Le antiche confraternite domenicane*, Roma, Herder, 1977, pp. 3-34.

¹⁰ G. Meersean, *ORDO FRATERNITATIS. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo, II: Le antiche confraternite domenicane*, cit., pp. 3-34.

ancora, come i Disciplinati o gli Spirituali, erano movimenti di ampia diffusione. Solitamente ogni confraternita aveva una propria sede che poteva essere una chiesa, un convento, un luogo pubblico investito di scopi religiosi. Le confraternite che mantennero uno spirito religioso si occuparono di attività assistenziali e dello svolgimento di pratiche devozionali e ritualistiche. Gli associati erano direttamente coinvolti in messe, preghiere, penitenze, processioni e funerali. Inoltre, tramite la memoria liturgica, i fedeli si posero come mediatori fra la comunità dei vivi e quella dei morti. Gli associati divennero veicolo di una religiosità condivisa, concreta e spesso teatralizzata.

Il fenomeno delle confraternite ha avuto una grande risonanza nell'area settentrionale e centrale della penisola italiana, invece sono scarse le testimonianze di associazioni di laici nella zona meridionale. Questo studio va a prendere in considerazione l'influenza che ha avuto il contesto religioso su autori quali Guittone, Cavalcanti e Dante, perciò è rilevante focalizzarsi sulla risonanza del fenomeno delle confraternite nel territorio toscano e in particolar modo a Firenze.

Lo studio di Papi¹¹ dimostra che dal 1200 al 1440 nel contesto fiorentino si verificò un continuo incremento del numero di confraternite¹². Le prime testimonianze sono strettamente legate agli stazionamenti di ordini mendicanti nel perimetro della città. Inizialmente Francescani e Domenicani promossero pratiche devozionali nell'area suburbana, abitata da mercanti in fase di ascesa sociale. In un secondo momento essi penetrarono all'interno dell'area cittadina, sino a raggiungere le chiese del clero secolare e le sedi degli antichi ordini monastici. Gli appartenenti agli ordini, inserendosi nel contesto cittadino, ispirarono la nascita delle confraternite. Quindi i movimenti associativi a Firenze sono stati una conseguenza degli insediamenti urbani degli ordini. Fra il 1270-80 i laici si riunivano presso i conventi dei mendicanti, in particolar modo dei Domenicani. Altri luoghi in cui i fedeli delle confraternite si ritrovavano e si identificavano erano le chiese. Per esempio, Santa Maria Novella fu un luogo centrale attorno alla quale si formarono compagnie di domenicani, mentre presso la chiesa di Santa Croce ruotavano i Francescani. Ben presto però le sedi di incontro dei fedeli si

¹¹ M. D. Papi, *Confraternite e ordini mendicanti a Firenze. Aspetti di una ricerca quantitativa*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age», Roma, Ecole française de Rome, LXXXIX, 1977.

¹² M. D. Papi, *Confraternite e ordini mendicanti a Firenze. Aspetti di una ricerca quantitativa*, cit., pp. 723-732.

spostarono anche in luoghi non consacrati; ciò permetteva una maggiore libertà e autonomia dai contesti clericali. Un esempio di questo fenomeno è quello della compagnia delle laudi di Orsanmichele, che alla fine del Duecento si stabilì sotto la loggia del mercato del grano, da poco edificata sui resti della chiesa longobarda di San Michele in Orto.

Le modalità di devozione delle confraternite fiorentine sono piuttosto diversificate. Alcune compagnie si dedicarono maggiormente a compiere atti di carità e misericordia. Le confraternite che ebbero origine dallo spirito domenicano adottarono uno spirito più contemplativo e ricercarono la spiritualità lodando Dio, la Vergine e i Santi attraverso le laudi. I laudesi erano soprattutto uomini e donne di varia astrazione sociale, anche borghese. Alcuni fedeli, quelli di astrazione nobile, si votano alla purificazione della propria corruzione associandosi alla Passione di Cristo. Questi esprimevano la necessità di rivivere la vita di Cristo e la sua sofferenza; ciò si riscontra soprattutto nelle compagnie dei flagellati.

Wilson¹³ ha fatto uno studio dal quale emergono le varie compagnie di laudesi fiorentine. Presso il quartiere di Santa Croce aveva sede la Compagnia della Madonna di Orsanmichele, fondata nel 1291; questa fu una delle compagnie più ricche della città. Essa riuniva sensibilità mercantile e spiritualità laica. Presso la basilica di Santa Croce si ritrovano invece gli appartenenti della compagnia omonima; di questa associazione non si hanno notizie approfondite dal momento che la maggior parte dei suoi documenti furono distrutti nelle alluvioni del 1333 e del 1557. Nel quartiere di San Giovanni avevano sede la Compagnia di San Zanobi, la Compagnia di San Gilio, la Compagnia di San Bastiano, la Compagnia di San Marco e la Compagnia di San Lorenzo. La Compagnia di San Zanobi fu fondata nel 1281 e per tutto il XIV secolo mantenne il nome di Santa Reparata. Al 1278 viene fatta risalire la fondazione della Compagnia di San Gilio, presso l'omonima chiesa; della compagnia è sopravvissuto il laudario compilato alla fine del XIV secolo, Mgl² (individuato come Banco Rari 19, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Gli statuti del 1284 della compagnia narrano della consuetudine dei laudesi riguardo il canto delle laude e delle processioni

¹³ B. Wilson, *Music and merchants. The laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 74-140.

che venivano fatte la mattina di ogni seconda domenica del mese.¹⁴ Questo testimonia come il canto delle laudi usciva dalle sedi delle confraternite e diventava una pratica religiosa che coinvolgeva la città. Nel 1263, presso la chiesa di Santissima Annunziata, venne fondata la Società della Beata Vergine Maria, che nel 1451 assunse il nome di San Sebastiano. La compagnia di San Marco fu fondata nel 1250, mentre la prima testimonianza della Compagnia di San Lorenzo è del 1314. Presso il quartiere di Santa Maria Novella si incontrava la Compagnia di San Pietro Martire, fondata nel 1244 e associata al convento domenicano di Santa Maria Novella. Come Orsanmichele, anche Santa Maria Novella si distinse per il canto delle laudi, guidato da cantori e musicisti. Sempre presso il quartiere di Santa Maria Novella aveva sede la Compagnia di Ognissanti. L'unico documento che testimonia l'esistenza di questa compagnia è il prologo di un laudario non datato copiato in un catalogo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Fiorentina, dove il manoscritto risulta disperso dal 1883. Nella zona del quartiere del Santo Spirito si trovavano le compagnie di Sant'Agnese, San Frediano e Santo Spirito. Inizialmente definita come Compagnia di Santa Maria del Carmine, la Compagnia di Sant'Agnese fu la più antica di Firenze. Anche questa compagnia pagava cantori e musicisti. La Compagnia di San Frediano ebbe origine nel 1324 e aveva sede nella chiesa dedicata al santo da cui la confraternita prese il nome. Infine la Compagnia di Santo Spirito fu fondata verso la fine del XIII secolo (non si hanno date precise). Della compagnia è sopravvissuto un laudario del XIV secolo, Mgl¹ (Banco Rari 18, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).¹⁵

Le confraternite erano delle forme di devozione pubbliche e ciò permise di veicolare la religiosità in tutta la città di Firenze. La religione non era più esclusiva degli ordini, ma diventava propria dei laici. I luoghi di incontro erano i spazi pubblici della città. Le preghiere e le giaculatorie risuonavano per le vie durante le processioni, sotto le finestre dei palazzi quando i fedeli si riunivano in prossimità di logge con immagini votive. Le preghiere della liturgia, i Salmi, alcuni passi del Nuovo Testamento iniziano ad essere interiorizzati dai fedeli che dal latino li volgevano in volgare per dar forma a preghiere. In queste nuove forme di orazione in volgare i lacerti scritturali si

¹⁴ BNF, Banco Rari 336 (olim Palatino 1172): 'Capitoli della compagnia di S. Gilio ...'. The date of foundation on the second Sunday in May 1278, fol. 20v.

¹⁵ B.Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, cit., pp. 74-140.

moltiplicano in giaculatorie, si dilatano in parafrasi e generano suppliche e lodi. Veniva applicata la retorica della *dilatatio*, dove i versetti scritturali erano amplificati e rielaborati. Per rivolgersi a Dio i fedeli riprendevano dai testi sacri alcuni episodi significativi, ne traevano dei passi e aggiungevano altro testo da loro inventato. Nacquero così nuovi componimenti in volgare che risuonano nelle vie della città. In questo modo i testi sacri iniziarono a diventare parte del culto e delle conoscenze medievali. Ciò fa pensare che autori quali Cavalcanti e Dante si confrontassero quotidianamente con il contesto religioso. Quindi, probabilmente, i due autori non svolgevano operazioni erudite per scovare nei testi sacri versetti da inserire nelle loro liriche. Pratiche religiose quotidiane, soprattutto la recitazione di preghiere e versetti biblici, permetteva di giungere alla conoscenza della Bibbia in maniera più spontanea.

Nuove forme di preghiera: le laudi

All'interno dell'ambiente delle confraternite dedite alla preghiera prendeva forma un nuovo genere letterario: la lauda. Molte confraternite si dedicarono alla lode di Dio attraverso la recitazione e il canto di laude, su imitazione delle compagnie di laudesi¹⁶. Le laude erano scritte in volgare; composte non solo da religiosi, ma anche da laici. È questa una grande novità delle compagnie, creare delle forme di preghiera in volgare. Di conseguenza, se all'interno dei monasteri si recitava in latino la liturgia delle ore, i membri delle nuove "associazioni" ne proponevano un'*emulatio* attraverso le laude. Infatti spesso le laude erano basate su parafrasi e riadattamenti volgari della liturgia della parola. Di conseguenza le preghiere e le letture dell'innario molte volte venivano sostituite dalle laude. È così possibile affermare che le laude divennero un sostituto della liturgia latina, forme di una liturgia laica in lingua volgare¹⁷. La lauda diventò uno strumento per la *ruminatio* sulle sacre scritture che venivano amplificate in parafrasi di supplica e di lode. La ripetizione, rielaborazione della parola Sacra, conferiva al mistero della fede un nome e un senso, rafforzandone l'appropriazione e la comprensione da parte dei fedeli. Attraverso le laude i contenuti teologici si

¹⁶ R. Bettarini, *Jacopone da Todi e le laude*, «Antologia della poesia italiana», a cura di Segre-Ossola, Roma, gruppo editoriale L'Espresso, 1997, pp. 278-279.

¹⁷ M. Leonardi, *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, cit., pp. 485.

volgarizzano e si moralizzano a livello del popolo, inscrivendosi nell'orizzonte culturale del proprio uditorio.

La novità introdotta nelle confraternite è di strutturare la lauda sulla base della canzone a ballo profana. Lo schema metrico della ballata prevede una ripresa con ultima rima x, strofe composte di due o più mutazioni identiche e di una volta tendenzialmente modellate sulla ripresa, con ultima rima costante uguale a x. La stanza era destinata al solista e la ripresa al coro^{18 19}.

Le confraternite di ispirazione francescana, ad esempio i flagellati, componevano laude in riferimento alla penitenza, alla rievocazione drammatica della Passione, che andarono via via teatralizzandosi; mentre altre confraternite presentano laude celebrative, sull'esempio di antiche compagnie religiose di laudesi, concedendo particolare spazio alla lauda lirica²⁰. Questi componimenti facevano riferimento alla passione di Gesù, ai dolori della Vergine, incitavano alla penitenza, raccomandavano la misericordia celeste, esaltavano l'amor divino e narravano storie di santi²¹. Per alcuni versi i compositori traevano ispirazione da alcuni passi della Bibbia, per il resto il testo era di loro iniziativa. All'interno di ogni confraternita si scrivevano versi i quali venivano poi scambiati con altri gruppi di fedeli, perciò un poco per volta si formò una tradizione di laude. I testi venivano raccolti in volumi, laudari, che rimanevano propri delle rispettive confraternite e distribuite in occasione di processioni²².

Attraverso la recitazione delle laude i fedeli erano chiamati a riflettere sulla vita di personaggi biblici e di santi proponendosi la loro imitazione. Inoltre, com'è stato evidenziato, all'interno dei testi delle laude molti sono i riferimenti scritturali. Di conseguenza i laici avevano la possibilità di soffermarsi sulle scritture, attraverso la *ruminatio*, ossia un dialogo interiore che escludeva la parola. La musica aiutava ad interiorizzare, a fare propria la Parola Sacra. La recita permetteva di riaffermare la fede e incentivava all'azione concreta. Ecco che alcuni versi delle Scritture, certe immagini

¹⁸ L. Leonardi – F. Santi, *La letteratura religiosa*, cit., pag. 364.

¹⁹ G. Contini, *Laude, poesia didattica dell'Italia centrale, poesia realistica toscana*, «Poeti del Duecento», II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardini, 1995, pp. 3-5.

²⁰ M. Leonardi, *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, cit., p. 485.

²¹ V. De Bartolomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1924, p. 245.

²² V. De Bartolomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., pp. 237-252.

relative alla Madonna, a Cristo, ai santi diventano parte della vita e della cultura delle persone che li recitavano.

Laudario della compagnia delle laudi del Santo Spirito di Firenze

Wilson afferma che prima del XV secolo, la maggior parte delle compagnie di laudesi sembra aver posseduto da due a cinque laudari, di dimensioni, funzioni e spessore diversi, di cui almeno uno era annotato e miniato. Ne sopravvivono solo tre di provenienza fiorentina: Fior, Mgl¹ e Mgl² ²³. Fior consiste in una carta pergamenea, conservata nell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, databile alla metà del XIV secolo. Non se ne conosce la provenienza. Nella carta si leggono due laude per santa Maddalena. Il codice Mgl² apparteneva alla compagnia di San Gilio e presenta tutte le laudi scandite a seconda dell'anno liturgico. Dei tre il più ornato è il codice Mgl¹, laudario della compagnia del Santo Spirito.

Tale compagnia fu fondata negli ultimi decenni del XIII secolo ed ebbe come base la chiesa di Santo Spirito. Essa riuniva sia uomini che donne, di estrazione sociale mista, ma prevalentemente borghese. I membri della confraternita si ritrovavano tutti i giorni all'ora della compieta. Sull'altare riservata alla compagnia veniva posta un'immagine sacra, forse un'annunciazione, e gli officianti, indossati paramenti liturgici, guidavano un articolato rituale che alternava alla recitazione di preghiere letture sacre. Poi i fedeli, in processione, portavano all'altare candele e, dopo l'offertorio, ascoltavano il sermone del priore. Alla confraternita è attribuito un laudario di fine Trecento, contenuto nel manoscritto Banco Rari 18, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze e proveniente dal fondo magliabechiano²⁴ ²⁵. Fra le centinaia di laudari provenienti dalle varie zone della penisola italiana, quello del Santo Spirito, e il più antico laudario di Cortona,²⁶ sono i due soli manoscritti che riportano la notazione

²³ B. Wilson, *Music and merchants. The laudesi Companies of Republican Florence*, cit., p. 244.

²⁴ M. Leonardi, *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, cit., pp. 486.

²⁵ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano II I 122, Banco Rari 18. Viene fatto risalire agli ultimi due decenni del Trecento. Il manoscritto è composto da 153 fogli di dimensioni 30 x 72 cm. Il testo è scritto in caratteri gotici. Il laudario è arricchito da miniature che decorano l'inizio di ogni lauda. La musica è annotata su pentagrammi di quattro righe di colore rosso, e impiega una notazione quadratica e monomensurale.

²⁶ Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, Ms. 91. Non se ne conosce esattamente la data, ma si ritiene che sia stato copiato fra gli anni 1270 e 1297. Il manoscritto è composto di 171 fogli di

musicale dei testi. Le miniature arricchiscono il manoscritto e lo rendono un laudario sontuoso. La preziosità del testimone fa pensare che esso non venisse usato per le laudi cantate nei giorni feriali, ma bensì per le cerimonie festive²⁷. Che sia un laudario festivo lo suggerisce anche la notazione appuntata al fol.1r: «Questa è la tavola delle laude maggiori che sono nell'anno domini». Il laudario considerato contiene 10 componimenti in latino (inni e sequenze) e 97 laude in volgare. La maggior parte dei testi della silloge erano conosciuti presso altre compagnie dal momento che si ritrovano anche in altri laudari. Sebbene il laudario del Santo Spirito sia datato a fine Trecento, la maggior parte delle laude in esso contenute si ritrovano in numerosi laudari databili fra il Duecento e il Trecento. Tenendo presente questa considerazione, si può affermare che i testi del magliabechiano facciano parte di un repertorio laudistico che comprende il XIII e il XIV secolo.

56 laudi sono composte da una ripresa di due versi e strofe di lunghezza variabile, mentre le altre presentano una struttura metrica più irregolare. I versi sono in maggioranza settenari, con fenomeni di anisosillabismo. I testi si aprono con esortazioni all'azione, al canto, alla gioia, alla preghiera, alla meditazione, alla penitenza. All'interno dei componimenti si può notare un'abbondanza di verbi conativi: «venire», «cantiamo», «lodiamo». I testi invitano a rivolgersi a Dio attraverso l'azione. Si può supporre che le laude venivano recitate da fedeli appartenenti al popolo, che ragionavano in termini concreti e desideravano agire.

Leonardi²⁸ ha notato che il laudario del Santo Spirito ha una struttura che ricalca quella dell'anno liturgico. La raccolta si apre con 5 laude di lode a Dio Trinità, continua poi con un *Ciclo de tempore*, che conduce dalla natività all'ascensione, ripercorrendo gli eventi storici che hanno reso possibile la salvezza. Nella seconda parte si lodano i

pergamena ed è privo di miniature. Il testo è scritto in caratteri gotici e la musica in notazione quadrata. È formato di due parti: la prima va dal foglio 1 al 122 e le sue dimensioni sono di 22,6 x 17,2 cm. La seconda è posteriore, con un formato più piccolo, di 21,5 x 17,3 cm, e va dal foglio 133 al foglio 171. Fra le due parti fu inserito, più avanti, un quadernetto (fogli dal 123 al 132). Il Cortonese apparteneva alla Fraternità di Santa Maria delle laude presso la chiesa di San Francesco a Cortona. Si riscontra la presenza della notazione musicale per tutti i 45 testi contenuti nel manoscritto.

²⁷ *The Florence laudario: an edition of Florence*, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 18, music edited by Blake Wilson; texts edited and translated by Nello Barbieri, Madison, A-R EDITIONS, 1995, p. XIV.

²⁸ M. Leonardi, *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, cit., p. 490.

mediatori della salvezza: Maria (laude 26-44 ²⁹), angeli e arcangeli (lauda 45), i santi Giovanni Battista e apostoli, martiri, confessori e vergini (laude 46-96)³⁰. Inoltre Bettarini ha osservato che le laude in nome di Maria, dei Santi e martiri sono disposte riprendendo la medesima successione in cui questi sono nominati durante il rito della messa: Maria, Giuseppe, apostoli, martiri, Pietro e Paolo, Andrea, Giacomo e Giovanni, Simone e Taddeo³¹. Alcune laude attingono alla Sacra Bibbia: episodi descritti nei vangeli vengono ripresi e trasportati nei versi delle laude; perciò attraverso il canto i fedeli si soffermavano su alcuni episodi della vita di Gesù, della Vergine e dei santi. Ciò permetteva loro di interiorizzare maggiormente le Sacre Scritture. In particolare la commemorazione della vita, morte e resurrezione di Cristo del gruppo di laudi 6-26 faceva sì che i fedeli fossero coinvolti in un crescente trasporto emotivo, affinché la *passio* di Cristo e le sofferenze di Maria divenissero *compassio* da parte dei credenti. Le laude permettevano di prolungare la meditazione sulla Parola e di accedere ad una maggiore intimità con Gesù. Nelle laude fiorentine non manca la rievocazione della figura della sposa in ricerca dello sposo del *Cantico dei cantici*. Questa ripresa del cantico di Salomone la si può individuare soprattutto nella lauda 23. La lauda ricalca la struttura dialogica dell'epitalamio; infatti si alternano la voce della Maddalena che va cercando il suo sposo amato e la voce dei fedeli che invitano a cantare in nome di Dio; a differenza del *Cantico* non si individua però la voce maschile. Si riconosce la voce femminile nei versi:

Or se' tu l'amore per cui io moro amando,
 et tu trapensando, chiamando et gridando,
 languisco d'amore, dolcemente gustando;
 gaudente è 'l mio core, ché e' di Dio va cercando. (vv. 1-4)

e i momenti in cui avviene l'incontro tra la sposa e lo sposo

Fra li bianchi gigli et le freske rose
 vegna il mio amore a fare le sue pose,
 et vegnanci tucte l'anime amorose,
 at tegnallo in braccio lo Segnor, iubilando. (vv. 21-24)

²⁹ Per individuare le laude del Laudario della compagnia del Santo Spirito si fa riferimento alla numerazione dell'edizione *The Florence laudario: an edition of Florence*, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 18 / music edited by Blake Wilson; texts edited and translated by Nello Barbieri, Madison, A-R Editions, 1995.

³⁰ M. Leonardi, *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, cit., p. 492.

³¹ R. Bettarini, *Notizia di un laudario*, «Studi di Filologia italiana», XXVII, Firenze, Sansoni, 1970, p. 56.

Venut'è l'amore et mettemi in caccia
et prende 'l mio core et stringe et abbraccia,
ad ami rachiuto in fra le suee bracia
et colli suoi gran colpi mi va fracassando. (vv. 29-32)

In alcuni versi della lauda ci sono delle riprese lessicali puntuali del testo biblico. Al v. 4 «gaudente è 'l mio core, ché è di Dio va cercando» richiama l'immagine della sposa alla ricerca dell'amato che nel *Cantico* viene descritta con i verbi «vagare» (1,7) e «ho cercato» (3,1; 3,2). Nella lauda i «gigli» (v. 21) sono i fiori del giardino dell'incontro, così anche nel *Cantico* i gigli sono uno dei fiori tipici utilizzati per descrivere la natura. Nella lauda l'amato «stringe et abbraccia» (v. 30) il core della Maddalena, così anche nel testo biblico quando l'anima incontra lo sposo lo stringe a sé, «lo strinsi forte e non lo lascerò» (3,4). La sposa del *Cantico* invita lo sposo dicendo «venga l'amato mio nel suo giardino» (4,16), così la Maddalena chiama il Signore: «venga il mio amore» (v. 22). La santa nella lauda va «chiamando et gridando» (v.2), la sposa «l'ho chiamato, non mi ha risposto» (5,6). Recitando questi versi il fedele interiorizzava questo grido di invocazione a Dio.

Alcune laude invece ricalcano testi della liturgia. Per esempio, nella seconda lauda si può individuare la ripresa della sequenza *Vieni santo spirito* e dell'inno *Vieni, o Spirito Creatore*. Due testi che venivano recitati dai fedeli durante la liturgia in lingua latina li si ritrovano all'interno di un testo composto da laici in volgare:

Spirito Sancto, da' servire,
dan'al cor di te sentire.

5 Spirito consolatore
se' kiamato nelle Scripture,
in perciò ke 'l tuo savore
ogne pena fa patire.

10 Spirito di veritade
et fontana di bontade,
per la tua benignitade
la tua via ne fa' seguire.

Spirito Sancto di pietade,
flamma ardente et caritade,
[ben pò stare in securitade]
ki a te vuole obedire.

15 Dell'alto Dio se' donamento,
fonte viva et ungimento;
Spirito d'intendemento,
tu ne dege mantenere.

- 20 Spirito consigliere,
d'ogne verità doctore,
ki te lauda di bon core
mai non potrà perire.
- 25 Spirito di sapientia,
di forteza e di scientia,
la tua compagnia di Florentia
tu la debbie custodire.³²

L'invocazione dello Spirito Santo affinché discenda sui fedeli (vv. 1-2) imita l'anafora di «vieni» in *Vieni Santo Spirito* e i verbi «vieni» e «visita» di *Vieni, o Spirito Creatore*. Riferiti allo Spirito Santo si ritrovano gli aggettivi «consolatore» (v.3), «consigliatore» (v.19), la locuzione «Spirito consigliere» (v. 19), anch'essi ripresi dai due testi liturgici. Questo testo è esemplare del comportamento delle compagnie di laudesi che riprendevano dei testi della liturgia per formularne delle preghiere in volgare. All'interno del laudario si riconoscono puntuali riprese a formule liturgiche: «Ave Maria, gratia plena» (28, 7; 29, 1); «surge, illuminare» (89, 36); «Alleluya, alleluya, / agnus Dei et pastore» (96, 27-28).

Nei testi del laudario si individuano alcuni *topoi* della letteratura spirituale, in particolare in numerose laude sono presenti il motivo del *planctus Mariae*, ossia del lamento della Vergine ai piedi della croce. Nella lauda 17 Maria chiede compassione e pietà ai fedeli «Voi ch'amate lo Criatore / ponente mente al meo dolore» (vv. 1-2), mentre nella lauda 18 si invita al pianto per partecipare i dolori della Vergine «Or piangiamo, ché piange Maria» (v. 1). In queste richieste di condivisione di sofferenza con Maria si riconosce la ripresa di un verso del *Libro delle Lamentazioni* di Geremia: «O vos omnes qui transitis per viam, adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus» (*Lam* 1, 12). La richiesta di Geremia viene parafrasata in volgare all'interno della lauda. È una supplica che non è più solo da parte del profeta, ma qui viene fatta da Maria; la generalizzazione della invocazione di compassione e di partecipazione al dolore permette di intuire che questo atteggiamento inizia a diventare un *topos*.

Di particolare rilevanza sono le 18 laude dedicate alla Madonna. Il culto di lodare la Vergine ha avuto origine presso le compagnie di laudesi, soprattutto nella Firenze del XII secolo. La ricostruzione della cattedrale di Santa Maria del Fiore e la decisione, nel 1296, di dedicarla alla Madonna, è tra le conseguenze più significative di

³² Testo da *The Florence laudario: an edition of Florence*, cit., p. II.

una diffusione capillare del culto popolare della Vergine. Inoltre l'uso di cantare lodi alla Madonna si diffuse largamente nella popolazione in seguito a una disposizione di papa Gregorio IX che invitò a suonare le campane in certe ore del giorno per porgere il saluto a Maria. Il fervore nelle laude mariane, ispira una retorica per *adiunctionem* che contamina disinvoltamente il repertorio litaniale-innologico latino e la tropologia cortese. Maria viene descritta come «stella diana», «dolce vergine», adornata «d'umiltà», «vergine cortese», «altissima regina», «stella rilucente», «stella serena», «reina incoronata», «ancella», «pulzell'amorosa», «bellezza formosa», «fructo novello», «inperadrice», «fresca rivera», «spera», «istella chiara matutina», «donna sanctissima», «regina potentissima», «humil donzella», «regina pretiosa», «vergine donzella imperadrice», «aulente rosa e moscado fino», «virgo beata», «gemma alluminata», «regina misericordiosa», «avocata delli peccatori», «luminatrice delli intenebrati», «sole lucente», «rosa aulorosa», «madre pietosa», «fructo piacente», «fontana d'amore», «giardino ornato di fresca verdura», «novel aulé», «scala, porta et via / del paradiso».

Attraverso la recitazione delle laude il fedele interiorizza la Parola, aiutato dalla musica, maturando nella consapevolezza di verità che riteneva già note, penetrando progressivamente nelle sue profondità, scoprendone dimensioni inattese. Ogniqualevolta il devoto ri-afferma le verità della sua fede, le intende più a fondo, generano una conversione sempre più radicale e concretamente vissuta.

Fra le laude dedicate ai santi è significativa l'87 nella quale protagonista è San Francesco. Il testo si ritrova anche in altri laudari risalenti al periodo storico considerato³³ e ciò è indice della sua importanza e significatività. È un testo importante dal momento che permette di comprendere la visione religiosa nel periodo considerato e individuare quali erano le modalità con le quali i fedeli cercavano di avvicinarsi a Dio.

Sia laudato san Francesco,
que' che aparve crucifixo
come Redemptore.

5 A Cristo configurato,
de le piache fue signato
inperciò che avea portato

³³ Arezzo, Biblioteca Comunale, Fraternita dei laici 180. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8521. Cortona, Biblioteca Comunale, 91. Firenze, Archivio della curia Arcivescovile (non numerato). Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 19 (olim Magl. II.I.212). Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino, 168. Milano, Biblioteca Trivulziana, 535.

scripto in core lo suo amore.

10 Molti messi avea mandate
la divina Maestrate,
et le genti predicate
come dicon le Scripture.

15 Intra quali non fue trovato
nullo privilegiato,
d'arme nuove corredato,
cavaliere a tanto honore.

20 A La Verna, monte sancto,
stava 'l sancto con gran pianto;
lo qual pianto tornò in canto
in seraphyno consolatore.

Quando fu da Dio mandato
san Francesco lo beato,
il mondo ki era intenebrato
recevette gran splendore.

25 Per divino spiramento
fugli dato intendimento
di salvare da perdimento
Molti ch' eran peccatori.

Il componimento fa riferimento ad un santo che recentemente aveva suscitato scalpore con la sua scelta di vita e che successivamente diventò un esempio sul modo di vivere la fede cristiana. Francesco è rappresentato come Gesù crocefisso, egli viene «configurato» (v. 4) a Cristo: abbracciare la croce non costituisce solo un'adesione spirituale, ma significa assumere l'immagine di Dio-uomo, nudo in croce. Dunque Francesco diventa incarnazione del dolore, ma la sua è una sofferenza con un senso positivo perché è simbolo di un amore gratuito. San Francesco diventa esempio delle pratiche di pietà e delle forme di espressione. Il Santo non dava spettacolo, ma si faceva spettacolo³⁴. Ciò che Francesco pensava diventava conforme a ciò che egli era: umile e povero. Secondo Auerbach «tutto quello che egli fece fu una rappresentazione» poiché «trasformava il suo impulso interiore nella condotta esteriore»³⁵. Francesco si conformò al messaggio evangelico e lo visse in prima persona, interiorizzando la parola sacra. Il Santo passò dalla *contemplatio* alla *compartecipatio pietas*; ribaltò il punto di vista portandolo all'estremo della scena al suo interno. Questa teatralizzazione di Francesco

³⁴ C. M. Bino, «Vera forma de Christo». *Il teatro di Francesco (XIII-XV secolo)*, in *Francesco da Assisi*, a cura di M. Benedetti e T. Subini, Roma, Carrocci, 2019, pp. 168-179.

³⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*. I, Einaudi, Torino, 1956, p. 178.

diventò base per la realizzazione di rappresentazioni sacre. Sulla spinta delle confraternite francescane nacque un nuovo teatro laico. Fra il XIV e il XV secolo le laude subirono un'evoluzione dando origine a forme di teatro drammatico. Di questa drammatizzazione però, nei secoli considerati, è possibile individuarne una fase embrionale. Innanzitutto il fatto che all'interno di alcune laude si noti un andamento dialogato tra più personaggi è un lavoro che sta alla base di un'azione di teatralizzazione. In un secondo momento, si aggiunge l'atteggiamento di assumere su di sé le vesti di personaggi delle Sacre Scritture, come si è visto nell'esempio di Francesco che si fa come Cristo. Così, anche se in un contesto del tutto profano, è simile l'atteggiamento assunto da Cavalcanti, uomo afflitto dal dolore, che interloquisce con il suo pubblico, che usa versetti biblici attribuiti ad altri uomini sofferenti quali Geremia e Giobbe. Perciò una forma di teatralizzazione la si potrà individuare anche in Cavalcanti, soprattutto nelle liriche in cui il poeta mette in mostra il suo dolore e diventa incarnazione della sofferenza.

Il culto delle immagini e la compagnia delle laudi di Orsanmichele

Finora si sono prese in considerazione alcune forme di devozione all'interno del contesto laico, in particolare la pratica di recitazione delle laude. Sempre all'interno dell'ambiente dei laici il desiderio di avvicinamento a Dio trova espressione anche nel culto di venerazione di immagini rappresentanti soprattutto la Vergine. I fedeli attribuivano un grande valore alla figurazione, intesa come mezzo privilegiato per la manifestazione del sacro sul piano dell'esperienza quotidiana e come strumento capace di mettere in comunicazione il fedele con il divino³⁶. Le immagini diventavano strumenti di venerazione collettiva attorno alla quale si riunivano i fedeli per pregare, cantare e recitare le laudi, esprimere la propria devozione. Inoltre è testimoniato che a Firenze, il predicatore Pietro Martire raccomandava ai laici di mettere immagini sacre all'esterno delle proprie case e di venerarle cantando laude³⁷. Da ciò si intuisce che il culto della venerazione di sacre immagini con il canto era una pratica quotidiana e

³⁶ M. Bacci, *Per un'analisi del culto di Orsanmichele, "Pro remedio animae" immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, Gism-ETS, 2000, p. 76.

³⁷ M. Leonardi, «*Laudare, benedicare, praedicare*»: *le laude d'ispirazione domenicana*, cit., p. 100.

pubblica dei fedeli. Nella Toscana del XII-XIV secolo è centrale la devozione alla Vergine, sollecitata soprattutto dalle lodi di ispirazione domenicana. In questo periodo si verificò un fenomeno di moltiplicazione di luoghi di culto mariani che avevano come caratteristica comune la presenza di un'immagine sacra. Perciò il culto dell'immagine assunse un ruolo importante. Le immagini potevano essere di vario tipo: affreschi, pale d'altare, tabernacoli che assumevano valore in maniera spontanea a partire da una consuetudine di preghiera attorno ad essi o al manifestarsi di un episodio straordinario. Anche le pratiche devozionali ad esse relative erano diverse.

In alcuni casi si individuano luoghi di preghiera già esistenti, in cui erano presenti immagini o in cui le rappresentazioni figurative vennero inserite in un secondo momento. In questi luoghi, che godevano di una particolare venerazione, si rafforzò il culto di Maria; si accentrava la devozione in uno spazio particolare e nei confronti di uno specifico oggetto di culto. Nei territori toscani, luoghi in cui erano presenti immagini mariane che assunsero particolare notorietà erano Cigoli, una pieve in cui si trovava una tavola a rilievo; tavole dipinte alla pieve dell'Impruneta, nel convento carmelitano di Santa Maria della Selva; affreschi a Santissima Maria delle Grazie e a Santissima Annunziata; un affresco, sostituito poi da una tavola presso la sede della confraternita fiorentina di Orsamichele. Talvolta ad alcune di queste immagini venivano attribuite capacità miracolose e ciò portava a rivestire alcuni spazi di un'aurea di alterità, come se la devozione fosse più efficace se esercitata in un luogo piuttosto che in un altro. Di conseguenza quanto maggiore fosse stato l'afflusso di fedeli in quel sito, tanto più forte si sarebbe affermata la fiducia collettiva nella sua efficacia.

In altri casi, in prossimità di luoghi in cui si riunivano le confraternite i fedeli facevano erigere immagini della Vergine sotto le quali si cantavano le laudi. Probabilmente ciò si verificò perché emerse l'esigenza di avere delle controparti visive alle quali si potesse associare la preghiera individuale e collettiva. Di conseguenza fra XIII e XIV secolo le immagini erano sempre più frequenti nell'arredo ecclesiastico; potevano essere collocate lungo la navata o l'atrio esterno. Nel contesto fiorentino è possibile individuare alcuni episodi in questo senso. Nel 1280 la compagnia delle laudi annessa al convento carmelitano di Firenze decise l'esecuzione sopra la parte della chiesa di un'immagine della Vergine. In prossimità di quest'immagine si riuniva la confraternita per il canto delle laudi. Così anche i laudesi di Santa Maria Novella nel

1285 commissionarono la *Madonna Rucellai* al pittore Duccio di Buoninsegna, sotto la quale la compagnia si riuniva per le preghiere serali. Si può quindi attestare che la pala dipinta con la rappresentazione della Madonna si affermò come modello di immagine sacra destinata a far da controparte alle pratiche devozionali promosse dalle confraternite laiche³⁸.

Infine molta importanza ebbero i tabernacoli, che decoravano i muri esterni delle abitazioni private, e immagini sacre che marcavano i punti più significativi del contesto urbano (angoli e diramazioni stradali) e manifestavano la protezione sulle città. Di fronte ai tabernacoli mariani i fedeli si fermavano per la recitazione di *Avemaria* e *Paternostri*.

In questo contesto di studio sulle pratiche devozionali laiche a Firenze è un caso particolare la rilevanza della compagnia delle laudi di Orsanmichele. Essa si distingue dalle altre associazioni di devoti per il fatto che, mentre le altre si erano costituite nelle chiese e quasi tutte per suggerimento degli ordini mendicanti, questa dovette la sua origine alla spontanea venerazione di due quadri, uno della Madonna e uno di San Michele, appoggiati ai pilastri della nuova loggia del Mercato del grano. Presso Orsanmichele ci fu un forte legame fra il culto spirituale dei laici e l'immagine che diventa veicolo, legame fra il mondo terreno e divino. Il luogo a cui ci si riferisce è il loggiato adibito a mercato coperto del grano che il comune fiorentino aveva fatto erigere attorno al 1284 sul luogo di una chiesa cistercense intitolata a San Michele. Il tetto del loggiato era sostenuto da dieci pilastri di pietra così descritti:

Uno [dei pilastri] recava l'immagine dell'antico patrono del luogo, l'Arcangelo, perché a lui era stato prima dedicato nello stesso posto un convento che dipendeva da Nanantola; ma ormai non si dava più molta importanza al condottiero delle milizie celesti, perché la venerazione universale si rivolgeva alla miracolosa immagine della Madonna che si trovava su un altro pilastro, avanti alla quale si accumulavano i doni votivi in cera e in argento, e ogni sera risuonavano devote le laudi.³⁹

La compagnia dei laudesi di Orsanmichele fu fondata nel 1291 e subito ebbe un ruolo di spicco nella vita pubblica e religiosa fiorentina. Fu esposta un'immagine della Vergine alla quale si attribuirono numerose guarigioni di infermi e paralitici. La loggia di Orsanmichele era già sede di una confraternita, ma dal momento della verifica dei

³⁸ M. Bacci, *Per un'analisi del culto di Orsanmichele, "Pro remedio animae" immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, cit., p. 130.

³⁹ R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, vol. IV. *I primordi della civiltà fiorentina*, to. III. *Il mondo della chiesa. Spiritualità ed arte. Vita pubblica e privata*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1965, p. 518.

miracoli diventò fra le più importanti della città. In seguito ai miracoli la confraternita stese un regolamento per l'accesso alla sacra immagine e un rituale per la sua venerazione. Venne così prevista la sua esposizione all'interno di un tabernacolo, la copertura con un velo e la periodica ostensione in concomitanza con la recitazione di cerimonie e l'esecuzione di laudi cantate.

Gli statuti della compagnia sono significativi per comprendere il modo di iscrivere i fratelli, le loro quote e gli obblighi.⁴⁰ Questi consistevano nel recitare cinque *Pater* e cinque *Ave* al giorno e dodici *Ave* e un *Requiem* per la morte di ogni associato, nell'assistere alla predica ogni domenica e in ogni giorno della Quaresima e nel cantare laudi in tutte le feste della Vergine.

Per quali feste si debia fare vigilia sotto la loggia di Sa Michele in Orto; e quante messe si debiano dire per ciascun mese per li morti de la Compagnia.

III. Anche ordiniamo che li detti capitani siano tenuti e debiano di fare dire ongne lunedì sei messe per l'anime de' morti de la nostra Compagnia; per chiascheduno sesto una. (...) E siano tenuti i detti capitani di far fare le vigilie di queste feste cum candelotti aciesi in mano di quelli de la Compagnia in tanto quanto si cantano le laude la sera, in prima in tutte le feste del la decta Donna in tanto quando si cantano le laude la sera, in prima in tutte le feste de la decta Donna nostra madonna santa Maria, e di meser santo Michele, le la Pasqua de la Nattivitate del nostro Signore Gesu Cristo, e nella sua Risurrezione, e ne la sua Asensione, e ne la Pentecoste, e ne la festa di messer santo Giovanni Battista, et ne' XII Apostoli, e di messer santo Zenobio, e di madonna santa Reparata, e di messer santo Lorenzo, et in quella d'Ongne santi due vigilie; l'una per tutti li Santi, e l'altra in comemorazione de' morti de la Compagnia.⁴¹

In seguito i laudesi di Orsanmichele solevano cantare le laude serali davanti all'immagine della Madonna.⁴² Inoltre il sabato si teneva scuola per insegnare le laudi ai membri della compagnia come testimoniato:

XIII. *Dell'ufficio de' governatori de le laude.*

⁴⁰ *Capitoli della compagnia della Madonna d'Orsanmichele dei sec. XII e XIV*, pubblicati da Leone Del Prete, Tipografia Benedetti Guidotti, Lucca, 1859. La compagnia fu istituita il 10 agosto 1291. Probabilmente fin dal primo suo nascere i fondatori dovettero aver stabilito alcune norme che ne determinassero lo scopo, il modo di reggerla, gli obblighi dei confrati. Forse gli ordinamenti dei primi anni non furono messi per iscritto perché non ci sono testimonianze. I primi capitoli di cui si ha notizia sono quelli che sono stati approvati il 27 maggio 1294 (con poche varianti rispetto i precedenti). Il 18 giugno 1297 venne rinnovato lo statuto. Un terzo statuto probabilmente è del 1333. Un quarto rinnovamento è degli stessi anni più o meno, definiti come 'minori'. I codici da cui sono stati tratti questi capitoli si trovano a Firenze nell'archivio nazionale di stato. Sono due codici che appartengono all'archivio d'Orsanmichele, uno con N. 476 contiene gli originali autenticati dal Notajo de' Capitoli del 1294 e 1297. l'altro, N. 474 stanno i capitoli del 1333 e i MINORI; il secondo codice non è ufficiale, ma è probabilmente una copia fatta per uso degli ufficiali della compagnia.

⁴¹ capitolo IV del 1294.

⁴² M. Grimaldi, *L'incredulità di Cavalcanti*, «Filologia e critica», XXXVIII, Roma, Salerno 2013, p. 7.

L'ufficio de' governatori de le laude sia d'assetare e ordinare come si cantino ogni sera le laude dinanzi alla ymagine della nostra Donna al pilastro sotto la loggia, e in fare la scuola per le domeniche per inparare, e perché inparino a cantare le laude. E cantinsi ne la casa o bottega della Compagnia dinanzi alla ymagine de la nostr Donna. E possano chiamare uficiali quanti e quali vorranno. A' quali governatori siano tenuti d'ubidire i laudesi, secondo i Capitoli che saranno loro conceduti per gli rectori e capitani di questa Compagnia.⁴³

Alla fine del Duecento la Compagnia di Orsanmichele aveva quattro insegnanti di laude. I laudesi dovevano infatti mantenere alto il livello delle rappresentazioni musicali. All'inizio del Trecento c'erano dieci cantanti e musicisti, un organista, un suonatore di viola. I documenti dunque danno testimonianza di come il canto delle laudi veniva in parte eseguito dagli stessi confratelli, ma sapere che musicisti e cantori erano impegnati nella compagnia dimostra che per lo meno una parte dei servizi si andava trasformando in esecuzioni musicali. Inoltre la presenza di più musicisti e cantori fa pensare che le laudi erano accompagnate non solo da una musica monofonica (come provato nei manoscritti fiorentini e di Cortona), ma che si iniziasse ad eseguire anche una musica polifonica.⁴⁴ Dei laudari della Compagnia di Orsanmichele sono andati perduti i testimoni manoscritti. Wilson afferma che non vi sono fonti per i secoli XIII-XIV⁴⁵. È stato individuato un codice del XV secolo, appartenuto ai beni del museo di Orsanmichele fino agli anni '80 del Novecento, ma attualmente dichiarato smarrito, come documentato negli archivi della Soprintendenza fiorentina.

Durante le feste più importanti i capitani della Compagnia portavano in giro l'immagine reggendo candele accese: è la «luminaria alle laude» di cui parlano gli statuti.

XVIII. *Come gl'uomeni di questa Compagnia vadano a processione certe volte l'anno, e dove.* Anche è proveduto per conservamento e acrescimento della decta Compagnia, de le limosine de' poveri, che a provisione de' capitani, i quagli saranno pegli tenpi, si possa fare l'anno due volte processione per la decta Compagnia: cioè, a la festa di Santo Marco novello per san Marcho, e del mese d'agosto a' frati di santo Augustino. E 'l secondo anno si faccia a Santa Maria Novella d'aprile, per la festa si san Pietro Martire; e di settembre a' Servi Sante Marie, per la festa della Donna. E 'l terzo anno si faccia a' Frati Minori, per la festa di san Francesco d'ottobre, e a' Frati del Carmino per l'Ascensione; candeli di dodici per libra o cosi, conperate de' propi denari di quegli e' andranno a pocessione a offerere; i quali deano denari tre per ciascuno. E alle decte

⁴³ capitolo IV, del 1333.

⁴⁴ F. A. D'Accone, *Le compagnie di laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Certaldo, 1970, pp.279-280.

⁴⁵ B. Wilson., *Music and merchants. The laudesi Companies of Republican Florence*, cit., p. 244.

chiese quello anno che non si fa processione si mandi a ciascuno libre sei di candele di cera, per le dette feste.⁴⁶

La Compagnia, a differenza di altre, non era riservata al ceto medio-basso. I soci non dovevano essere infatti di livello sociale inferiore di quello di un mercante o di un artigiano indipendente e pare che tra i membri vi fossero alcuni dei cittadini più importanti di Firenze. Ciò fa ipotizzare che probabilmente anche la famiglia di Cavalcanti avesse dei legami con la Compagnia. Sicuramente la compagnia delle laudi di San Michele ebbe un ruolo centrale per la maturità in Cavalcanti di una vicinanza con la conoscenza delle forme laiche della fede. Infatti la ricostruzione urbana di Firenze ha permesso agli studiosi di individuare la casa di Cavalcanti nel sestiere di San Pier Scheraggio attorno a Mercato Nuovo, a pochi passi dal loggiato.⁴⁷ È così inevitabile affermare che ci sia una associazione e un legame fra Cavalcanti e questa compagnia. Anche se non è possibile constatare una partecipazione diretta da parte dell'autore, sicuramente è stato un luogo che ha avvicinato Cavalcanti alla conoscenza della religiosità, di ciò che veniva cantato, recitato, del linguaggio con cui ci si riferisce alla Madonna. E questo lessico entra poi nei suoi versi.

3. La lingua della religione

Nel clima di fervore religioso del XII-XIII secolo entrò in gioco anche l'aspetto linguistico. Fino a quel momento i testi sacri erano scritti, letti e recitati in latino. La lingua doveva però garantire l'efficacia sacramentale e la comprensione da parte dei fedeli. Di conseguenza, in un tempo in cui il latino non era più la lingua del popolo, era importante che il Testo Sacro venisse trasmesso in volgare. Così nel Medioevo la salvaguardia del latino come unica lingua liturgica venne meno. Siamo in un periodo di grande cambiamento in cui la Bibbia iniziava ad essere volgarizzata, non solamente nella sua integrità, ma anche attraverso la pratica di laici di volgere in volgare preghiere e brani del Testo Sacro. Inoltre è stato osservato come i fedeli laici inserivano all'interno

⁴⁶ capitolo XVIII del 1333.

⁴⁷ M. Grimaldi, *L'incredulità di Cavalcanti*, cit., p. 5.

delle laudi versi di Salmi, Vangeli, brani dell'Antico e del Nuovo Testamento "tradotti" dal latino. È così che le laudi e le forme di drammatizzazione diventavano anche forme di traduzione dei testi sacri. Molto spesso questi brani venivano poi rielaborati dando origine a testi letterari. Versetti appartenenti al testo sacro entravano anche all'interno di testi letterari: gli autori riprendevano tematiche, *topoi*, lessico biblico.

Di conseguenza chiedersi se gli autori facessero opere di traduzione la risposta è affermativa. Gli autori di testi letterari, per alcuni aspetti, si inseriscono all'interno di questa pratica. Prima di inoltrarsi in uno studio dei testi letterari e della loro relazione con il testo sacro è importante considerare e studiare attraverso quale lingua gli autori, in modo particolare Cavalcanti e Dante, avessero accesso al Testo Sacro.

Si individuano due forme di volgarizzazione: da un lato i primi volgarizzamenti della Bibbia, e quindi una diretta traduzione del testo sacro; dall'altro lato quelle che sono forme di preghiera in volgare.

La Bibbia in volgare

Leonardi afferma che è difficile tracciare un quadro completo della tradizione della Bibbia in lingua volgare⁴⁸. Le più antiche testimonianze di opere di traduzione dal latino al volgare dell'Antico e del Nuovo Testamento risalgono alla seconda metà del XIII per poi aumentare notevolmente nel XIV secolo. Un decreto domenicano bolognese del 1242 proibiva ai frati di tradurre le Scritture⁴⁹, perciò si presume che questa pratica potesse essere già precedente rispetto alla datazione dei testimoni più antichi. È perciò possibile affermare che le prime testimonianze di traduzione della Bibbia sono coeve alle origini della letteratura in volgare italiano e probabilmente, inevitabilmente, c'è stato uno stretto contatto. Di conseguenza non c'è da stupirsi se all'interno dei testi letterari si individuano inserimenti di versi del testo biblico. Si può immaginare uno sfondo culturale caratterizzato dall'interesse nei confronti della Bibbia. Considerato il contesto storico sopra analizzato si intuisce come la traduzione dei testi cristiani non era un'opera di eruditi, ma un'esigenza che nasceva dalla popolazione

⁴⁸ L. Leonardi, *The Bible in Italy*, in *The New Cambridge History of the Bible, II (from 600 to 1450)*, R. Marsden and E. A. Matter, Cambridge, Cambridge University, 2012, pag. 268-285.

⁴⁹ *Ibidem*.

credente. La cultura degli autori veniva così inevitabilmente influenzata dal panorama religioso.

Entro il XIII secolo ci sono solo attestazioni di singoli libri della Bibbia: i *Proverbi* (F173 e P917). I primi testimoni più completi sono M2, manoscritto fiorentino che contiene diversi libri del Nuovo Testamento (Vangelo di Matteo, primi versi del Vangelo di Marco, parte del Vangelo di Giovanni) e due copie dei *Proverbi*, l'aretino P917 e il lucchese F173. Quest'ultimo è opera di traduzione non di un testo latino, bensì di un testo francese. Entro la prima metà del XIV secolo la traduzione è limitata al territorio toscano. Di un gruppo di libri del Nuovo Testamento (Vangelo di Matteo, *Lettere* e l'*Apocalisse*, alcune lettere ai Romani e ai Corinzi) si ha testimonianza a Firenze all'inizio del XIV secolo. Sempre fiorentino è il codice V7733 che combina il Vangelo di Giovanni, *Atti degli Apostoli*, *Apocalisse* e il *Cantico dei cantici*; è un manoscritto miniato di piccole dimensioni che ne fanno ipotizzare l'uso privato.

Nelle opere di traduzione si possono individuare due atteggiamenti differenti; in alcuni casi viene tradotto il testo originale alla lettera; in altri testimoni si nota invece la tendenza alla rielaborazione rispetto all'originale latino.

Per quanto riguarda l'Antico Testamento non tutti i libri hanno avuto lo stesso successo con il pubblico laico, perciò l'antichità e la quantità di volgarizzazioni dipende da ciascun libro. La potenza narrativa della *Genesi*, il fascino poetico del *Cantico dei Cantici* e il ruolo liturgico dei *Salmi* hanno fatto sì che questi e i libri di *Tobia*, *Giuditta*, *Giobbe* e dei *Proverbi* fossero le prime opere tradotte, causandone una pluralità di traduzioni e ampia circolazione. In particolare il *Cantico dei Cantici* ha avuto una versione isolata con il manoscritto V7733 degli inizi del Trecento. Per tutti gli altri libri la versione italiana è attestata esclusivamente nel canonico Vecchio Testamento ed è impossibile verificare precedenti traduzioni⁵⁰. Alla metà del Trecento appartiene il primo volume completo dell'Antico Testamento, F626, proveniente dal convento domenicano di Santa Maria Novella.

Per quanto riguarda il Nuovo Testamento invece è evidente un interesse maggiore. L'importanza di questo nell'insegnamento dottrinale ha fatto sì che in sede di volgarizzazione ci fu una particolare fedeltà al testo originale, rispetto alle

⁵⁰ L. Leonardi, *The Bible in Italy*, cit., p. 268-285.

volgarizzazioni del Vecchio Testamento, che spesso presentano interpolazioni. Il testimone più antico per la trasmissione del Nuovo Testamento risale al 1300 ed è di origine fiorentina (M2). La compilazione completa del Nuovo Testamento risale alla seconda metà del XIV, anch'esso fiorentino; due sono i manoscritti che la riportano: R1252, appartenuto a Ubertino di Rosello Strozzi e F1043 di uso liturgico.

Osservando la provenienza dei primi testimoni di volgarizzamenti della Bibbia si nota che Firenze è stata la città pioniera di quest'opera di trasferimento del testo biblico in lingua volgare. Ancora una volta si può affermare che per gli autori considerati in questo studio non solo il testo sacro, ma anche l'idea della sua volgarizzazione facesse parte della loro cultura.

Forme di preghiera in volgare

Oltre alla traduzione integrale della Bibbia è importante evidenziare come il volgare è la lingua che inizia ad essere utilizzata nel contesto religioso. Ancor prima di volgarizzamenti del Testo Sacro si possono osservare forme di espressione della religiosità in volgare.

In Italia i primi esempi di innografia volgare risalgono al Duecento; la testimonianza più antica sembra essere la sequenza dell'*Alleluia* recitata durante le manifestazioni religiose del 1233. Per quanto riguarda i moti del 1260 è significativa la cronaca di Longino che, parlando dei flagellati scrive:

agebant insuper stationes, varias genuflexiones mirabiles, canendo carmen, quilibet juxta distinctionem suae linguae, inconditum, cum ex variis linguis et nationibus colluvis ipsa concreta esset.⁵¹

sottolineando che molti di quei cantici erano in lingua volgare

Il volgare inizia ad essere inserito anche all'interno dell'Ufficio della Messa attraverso la preghiera dei fedeli. La prima testimonianza di questo uso risale al 1213 a Siena⁵². Sul piano dell'innografia paraliturgica è in un monastero benedettino di Montecassino che si registra la più antica traccia del volgare, il frammento di tre versi

⁵¹ Longino, *Hist. Poloniae*, VII; V. De Bartolomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., p. 242.

⁵² L. Leonardi – F. Santi, *La letteratura religiosa*, cit., p. 378.

del Pianto della Vergine, apposto in calce a un dramma latino sulla passione (*Passione cassinese*) in forma di sequenza vittorina (XII-XIII secolo):

Eo te portai nillu meu ventre;
quando te beio, moro presente;
nillu teu regnu agime mmente.

Questi tre versi si ritrovano anche in altri testi databili alla fine del secolo: *Lamentatio Marie* abruzzese, *Pianto della Marie* marchigiano, pianto n. 17 del Laudario Urbinate. De Bartholomeais individua una lauda rivolta alla Vergine databile entro la prima metà del XIII secolo. È un'unica lassa monorima che nei primi versi recita:

Rayna potentissima, sopra el cel siti asaltata,
sopra la vita anzelica vu siti santificata,
scala de sapiencia, madre glorificata,
madre de Jesù Cristo, in celo humiliata,
denanci al re de gratia vui siti incurunata ...⁵³

Il componimento si articola su una serie di giaculatorie o litanie basate sui testi di lode delle liturgie e dei rituali dell'Uffizio. I versi citati sono un esempio di ciò che fu la poesia spirituale nei primi tempi della letteratura in volgare. Sono preghiere di iniziativa laica che danno testimonianza che la fede non viene più espressa in lingua latina.

Anche versi biblici, litanie e giaculatorie destinati alla recitazione vengono volgarizzati. Volgarizzare non significa tradurre, infatti la volgarizzazione implica una rielaborazione dei testi che vengono musicati, ampliati, interpolati con versi di iniziativa laica⁵⁴. Nell'interiorizzare il Testo Sacro i fedeli iniziarono mettendolo in musica. Secondo De Bartholomaeis le prime laudi ad essere musicate furono i Salmi 148-149-159 che si recitavano durante l'Uffizio canonico del Mattutino⁵⁵. Ben presto i versi delle recitazioni vengono utilizzati per comporre laudi, com'è stato dimostrato prendendo in considerazione alcuni testi del laudario del Santo Spirito. Possiamo affermare che ci si trova davanti a un fenomeno di volgarizzazione dei testi istituzionali della Chiesa che fino a questo momento erano letti e recitati in latino. Verso questa direzione va il lavoro fatto da San Francesco. Il *Cantico delle creature*, composto tra il 1224 e il 1226, può essere considerato una parafrasi assonanzata del Salmo 148:

⁵³ V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., p. 240.

⁵⁴ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, nel volume *La traduzione. Saggi e testi*, Trieste, Lint, 1973, pp.57-120, ora in edizione aggiornata e rivista, Firenze, Cesati, 2021.

⁵⁵ V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., p. 237.

[1] Alleluia.
 Lodate il Signore dai cieli,
 lodatelo nell'alto dei cieli.
 [2] Lodatelo, voi tutti, suoi angeli,
 lodatelo, voi tutte, sue schiere.
 [3] Lodatelo, sole e luna,
 lodatelo, voi tutte, fulgide stelle.
 [4] Lodatelo, cieli dei cieli,
 voi acque al di sopra dei cieli.
 [5] Lodino tutti il nome del Signore,
 perché egli disse e furono creati.
 [6] Li ha stabiliti per sempre,
 ha posto una legge che non passa.
 [7] Lodate il Signore dalla terra,
 mostri marini e voi tutti abissi,
 [8] fuoco e grandine, neve e nebbia,
 vento di bufera che obbedisce alla sua parola,
 [9] monti e voi tutte, colline,
 alberi da frutto e tutti voi, cedri,
 [10] voi fiere e tutte le bestie,
 rettili e uccelli alati.
 [11] I re della terra e i popoli tutti,
 i governanti e i giudici della terra,
 [12] i giovani e le fanciulle,
 i vecchi insieme ai bambini
 [13] lodino il nome del Signore:
 perché solo il suo nome è sublime,
 la sua gloria risplende sulla terra e nei cieli.
 [14] Egli ha sollevato la potenza del suo popolo.
 È canto di lode per tutti i suoi fedeli,
 per i figli di Israele, popolo che egli ama.
 Alleluia.

Per il testo del cantico delle creature si fa riferimento all'edizione di Contini, *Poeti del Duecento*.

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
 tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se konfano,
 et nullu homo ène dignu te mentovare.
 Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
 spetialmente messor lo frate sole,
 lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.
 Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
 de te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
 in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
 et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
 per lo quale a le tue creature dài sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
 la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.

Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a' quelli che morrano ne le peccata mortali;
beati quelli che trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.⁵⁶

Quindi si deduce che non è una operazione di composizione in lingua volgare, ma bensì una traduzione che prevede una rielaborazione. Nel Salmo si esortano tutte le creature a lodare il Signore, mentre nel componimento di San Francesco il Signore viene lodato per tutte le creature che ha formato. Inoltre nel Salmo gli elementi del creato vengono solamente elencati, mentre nel *Cantico* ad ognuno di essi vengono associate le rispettive caratteristiche. Il Santo inoltre, a differenza del testo biblico, loda «sora nostra morte corporale».

⁵⁶ *Poeti del Duecento I*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, 1960, pp. 33-34.

CAPITOLO 2. Cavalcanti, *Rime*. Fra sacro e "profano".

1. Le *Rime*

A Cavalcanti sono stati attribuiti 52 testi in versi, dei quali 35 liriche amorose e 17 testi scritti per tenzoni con altri letterati dell'epoca: Dante, Gianni Alfani, Bernardo da Bologna, fra Guittone d'Arezzo, Guido Orlandi e gli amici Manetto e Nerone Cavalcanti. I testimoni manoscritti riportano i testi di Cavalcanti come svincolati l'uno dall'altro, non c'è indicazione di un ordinamento autoriale. Per la prima volta i componimenti di Cavalcanti sono stati raccolti in un corpus, le *Rime*, da Guido Favati nel 1957⁵⁷. Favati ha costruito un ordinamento in rapporto ad una presunta anteriorità o posteriorità sulla base dello stile: le rime più vicine a moduli provenzali e cortesi per prime, perché considerate più arcaiche; a queste sono state fatte seguire le rime che sembrano rispecchiare una fase stilnovistica e infine si trovano i testi che testimoniano una certa sperimentazione. Oggi si è concordi che la presenza di elementi arcaici in un testo non è necessariamente indizio di una fase arcaica di un autore. Ciò nonostante l'ordinamento Favati si ritrova anche nelle edizioni successive delle *Rime*: Contini (1966, 1968)⁵⁸, Ciccuto (1978)⁵⁹, De Robertis (1986)⁶⁰, Cassata (1993)⁶¹, Rea-Inglesse (2011)⁶².

Dei testi delle *Rime* 36 sono sonetti, 11 ballate, 3 canzoni, 1 stanza isolata di canzone, 1 mottetto. Come si può osservare Cavalcanti è stato un grande sperimentatore della ballata, una metrica significativa e nuova.

Il tema centrale delle *Rime* è l'amore. Il poeta ha cercato un superamento del codice cortese attraverso un processo di interiorizzazione di quegli elementi che nella lirica precedente implicavano l'idea di una storia verisimile. Nelle *Rime* la referenzialità

⁵⁷ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

⁵⁸ *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G. Contini, Verona, Officina Bodoni, 1966 e *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G. Contini, Alpignano, Tallone, 1968.

⁵⁹ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli, 1978.

⁶⁰ Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

⁶¹ Guido Cavalcanti, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze, a cura di L. Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993.

⁶² Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglesse, Roma, Carocci, 2011.

ad una dimensione esteriore viene azzerata, ma si delinea un percorso che punta ad una analisi della natura di amore quale dimensione tutta interiore connessa allo scatenamento che questo sentimento produce nelle facoltà sensibili e psichiche dell'uomo. Nella visione di Cavalcanti l'oggetto dell'amore, oltre ad essere irraggiungibile, è incomprendibile. L'ossessiva azione del desiderio compromette e disorganizza le facoltà intellettuali dell'anima sensitiva impedendo il completamento del processo cognitivo di astrazione del *phantasma* amoroso, che quindi risulta inconcepibile alla mente umana. Nella drammatizzazione lirica l'inconcepibilità dell'oggetto d'amore getta l'io in uno stato di doloroso sconcerto, innescando un inesorabile processo distruttivo. A questo punto l'esito dell'amore non può essere altro che la morte, che è presenza perennemente incombente nel discorso cavalcantiano.

Le *Rime* possono essere suddivise in alcuni sottogruppi: all'inizio troviamo le liriche più vicine alla tradizione dei componimenti in lode della donna, con moduli di ascendenza cortese (I-III), poi inizia un secondo gruppo di poesie che si conclude con la prima canzone *Io non pensava che lo cor giammai* (IX), in cui sono preannunciati i temi dello sbigottimento, dell'alienazione da sé e della morte intellettuale. In questo secondo gruppo si riconoscono alcune tematiche guinizelliane: la lode della donna e un repertorio di temi connessi al dardo amoroso, alla ferita e al dolore. Dalla ballata *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* (X) inizia la serie delle liriche dell'autocommiserazione, della richiesta di compassione e del bisogno di coralità, che si conclude con il sonetto *Noi siàn le triste penne isbigotite* (XVIII). Poi si incontra la sezione delle poesie incentrate sul tema della rappresentazione mentale della donna amata (XIX-XXVIII), tra le quali si staglia la celebre canzone dottrinale *Donna me prega* (XXVII). Seguono le cosiddette "rime tolosane" (XXIX-XXXI) ed infine un'altra serie di testi focalizzati sulla tematica del dolore che si conclude con la celebre ballata dell'esilio *Perch'i' no spero di tornar giammai* (XXXV).

Le *Rime* di Cavalcanti superano definitivamente la dimensione cortese attraverso l'interiorizzazione del discorso lirico e mettendo a punto un linguaggio poetico basato su modelli filosofici e scritturali. Viene individuato un lessico altamente pregnante, che si carica di nuovi significati. Cavalcanti ha cercato un linguaggio poetico che rendesse al meglio l'interiorità dell'uomo di fronte allo scatenamento di un sentimento, di una passione che è data come naturale e inarrestabile. Per esprimere queste dinamiche tutte

interiori oggi si utilizzano i linguaggi della psicologia e della scienza. Cavalcanti ha attinto invece ai linguaggi più avanzati del suo tempo: il vocabolario medico averroistico, affiancato dal codice del libro dei libri, la Bibbia, di cui Cavalcanti attua una profonda risemantizzazione.

2. Alcune considerazioni sul significato di “sacro” e “profano” nel Medioevo

Com'è stato affermato la tematica principale delle *Rime* è l'amore. Mettendo a confronto le *Rime* con la *Vita Nova* si osserva che l'amore cantato nelle *Rime* non ha nessun riferimento ad una dimensione soprannaturale come invece l'hanno i testi danteschi. Questo studio va a riflettere sulla presenza di richiami dalle sacre scritture nei testi di Cavalcanti. Basandosi su una visione moderna, l'impressione è che nei testi di Cavalcanti ci sia un intreccio fra la sfera del sacro e quella del profano. È Leonardi a suggerire come non ha senso fare una distinzione fra sacro e profano in epoca Medievale⁶³. Secondo lo studioso questo atteggiamento porterebbe a fare una catalogazione moderna per cogliere le parole degli uomini di quel tempo entro un senso che non hanno mai posseduto. Nell'uomo medievale non c'era distinzione fra sacro e profano, poiché nulla era *pro fanum* nel senso etimologico del termine *pro* (davanti) *fanum* (tempo) cioè «escluso dal sacro recinto».⁶⁴ Allo stesso tempo nel Medioevo non si poteva parlare di ateismo, perché non era concepita la possibilità della non esistenza di Dio. Tutto era incluso nella sfera divina, Dio era considerato come pienezza dell'essere. Dunque, il pensiero teologico bassomedievale non condanna *tout court* ciò che è mondano in quanto alieno al bene sacro, al contrario, si include la dimensione mondana nella sacralità ultima di Dio. Nel Medioevo ogni cosa è definita sacra perché considerata manifestazione e creazione di Dio. Per gli uomini medievali ciò che non è

⁶³ M. Leonardi, *Sacro e profano nella poesia italiana del Duecento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Gioacchino Onorati, Canterano, 2020, p. 16

⁶⁴ *Ibidem*.

sacro (che con categorie moderne definiremo “profano”) non appartiene a Dio, e ciò che non è di Dio non è. Dunque nel Medioevo nulla può essere “non sacro”. Quindi anche le cose terrene appartengono a Dio. Negli studi del rapporto fra amore cortese e amore profano Grimaldi ha osservato come nell’ideologia dell’amor cortese ci sia un tentativo di condurre la relazione amorosa in un piano che esclude il rapporto uomo-Dio⁶⁵. Tuttavia la cultura e l’ideologia degli uomini del XIII-XIV secolo non viene eclissata e superata. Infatti l’amore cortese si riveste dei tratti dell’amore sacro nel momento in cui risemantizza il linguaggio religioso. Northrop Frye afferma che la Bibbia è il grande codice letterario da cui attingono i poeti.⁶⁶ Perciò parlare di amore profano attraverso il linguaggio sacro è il segno dell’appartenenza del retroterra culturale medievale.

3. Cavalcanti, “filosofo naturale”?

Sin dai suoi primi lettori Cavalcanti è stato definito «filosofo naturale». In particolar modo a creare quest’immagine ha contribuito il commento di Dino del Garbo, illustre medico fiorentino morto nel 1327. Questo commento dell’inizio del XIV secolo ha aumentato la fama del poeta, considerandolo lontano dall’ortodossia medievale e avvicinandolo alle teorie averroiste. A partire da questo momento la poesia di Cavalcanti verrà ascritta a una tradizione più vicina a quella della scienza che alla letteratura.⁶⁷ Ma ancora prima di Del Garbo già Dante e Boccaccio avevano contribuito a delineare la figura di un Cavalcanti lontano dalla fede religiosa cristiana.

Infatti sull’idea dell’irreligiosità di Cavalcanti, ateo e miscredente, ha un forte peso il giudizio dato da Dante al padre di Guido, Cavalcante dei Cavalcanti, nel X canto dell’*Inferno*. Dante, collocando Cavalcante de Cavalcanti nel cerchio degli eretici, sembra dare l’impressione che il giudizio che incombe sul padre di Guido si riversi

⁶⁵ M. Grimaldi, *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti*, «P.R.I.S.M.I.», Nancy, Université Nancy 2, 2019, pp. 1-34.

⁶⁶ N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, San Diego-New York-London, Harcourt, 1982.

⁶⁷ M. L. Ardizzone, *Guido Cavalcanti. L’altro Medioevo*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2006, p. 18. Titolo originale: *Guido Cavalcanti: The Other Middle Ages*, Toronto University Press, Toronto, Buffalo, London, 2002.

anche sul figlio. È probabile che Dante, così facendo, volesse fornire l'immagine di un autore distante dal cammino sacro. L'antagonismo di Dante nei confronti di Cavalcante non è il prodotto di un disaccordo privato, ma ha delle finalità pubbliche: Dante vuole stabilire la propria autorevolezza a discapito dell'amico. L'intento di Dante era di creare una tradizione poetica che vedesse lui stesso come causa finale. Infatti è plausibile che classificando Cavalcante tra gli atei e i miscredenti medievali si rischia di seguire una pista che è stata tracciata da Dante.

E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno» (*Divina Commedia, Inf. X, 61-63*)

In questi versi Dante mette in discussione la filosofia dell'amore di Cavalcanti e quindi, per estensione, il suo *status* di autorità in materia di amore. Attraverso il giudizio dato a suo padre, anche Cavalcanti risulterebbe essere epicureo. È però importante tenere presente che nei testi di Cavalcanti non c'è nessun riferimento all'epicureismo, ma bensì all'averroismo. Secondo Barański Dante finisce ad accusare Guido di epicureismo perché questa filosofia era ritenuta da tutti come uno dei peggiori errori⁶⁸. L'averroismo invece era considerato una dottrina ricercata, e quindi valutare Cavalcanti averroista avrebbe finito per rafforzare anziché indebolire la posizione del suo amico.

Anche Boccaccio nel Decameron fa emergere un'idea di Guido filosofo. Nella novella 9 della VI giornata Boccaccio mette in contrapposizione i giovani fiorentini di buona famiglia, capitanati da Betto Brunelleschi, che passano il tempo radunandosi in brigate e Cavalcanti, dedito allo studio e alle meditazioni filosofiche.

Tralle quali brigate n'era una di messer Betto Brunelleschi, nella quale messer Betto e' compagni s'erano molto ingegnato 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 e ottimo filosofo naturale (dele quali cose poco la brigata curava).

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 della opinione degli epicuri, si diceva tralla gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse. Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spesse volte era suo cammino (...) messer Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepolture, dissero: «Andiamo a dargli briga»; e spronati i cavalli, a guisa d'uno assalto sollazzevole gli furono, quasi

⁶⁸ Z. G. Barański, *Guido Cavalcanti and His First Readers*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003, pp. 168-169.

prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire: «Guido, tu rifiuti d'esse di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?» A' quali Guido, da lor vedendosi chiuso, prestamente disse: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»;⁶⁹

Bausi afferma che probabilmente, definire Cavalcanti filosofo nel *Decameron*, è stato un espediente di Boccaccio quasi esclusivo per questa novella⁷⁰. Infatti, in altri scritti, Boccaccio aveva fatto emergere anche le qualità poetiche di Cavalcanti: in *Esposizioni sopra la Commedia* aveva definito Cavalcanti «ottimo loico e buon filosofo» e nell'introduzione della IV giornata del *Decameron* lo presenta come «buon dicitore in rime». Quindi sembra che nella novella VI, 9 l'autore presenti Cavalcanti come filosofo volutamente, per far emergere questo aspetto del poeta.⁷¹ Inoltre Inglese afferma che, tenendo presente l'ambiente medievale in cui non esisteva l'idea di ateismo, il passo del *Decameron* in cui si fa riferimento a dar prova che Dio non esista («... quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?»), in realtà potrebbe essere interpretato tenendo conto della validità dell'operazione in ambiente medievale⁷². Quindi Boccaccio avrebbe voluto far emergere l'idea che i ragionamenti di Cavalcanti sono vani. La replica di Guido non dà luogo a una difesa dell'ateismo, o a una difesa del proprio specifico filosofare, ma a una posizione antifilosofica in quanto tale, attraverso l'annientamento della posizione svelata come negatrice della vita e anticipazione di morte.⁷³

Queste considerazioni su Cavalcanti hanno portato il rimatore ad essere considerato miscredente, esaltando invece la sua fama di logico e filosofo naturale. Così Cavalcanti è sempre stato indicato come lontano da valori religiosi e senza fede. Però nella tradizione sul Cavalcanti storico non si registrano imputazioni di filosofare con frode logica e tanto meno di professare l'ateismo. Anzi, fa riflettere il fatto che il poeta è stato sepolto in un luogo sacro, in Santa Reparata. Questo dato storico fa ipotizzare che i suoi concittadini non lo consideravano eretico o miscredente. Senza inoltrarsi troppo sullo studio biografico dell'autore, limitandoci alla interpretazione dei componimenti cavalcantiani, si ha l'impressione che l'autore sia definito miscredente perché è sempre stato messo a confronto con Dante, sin dai suoi contemporanei. Benvenuto da Imola,

⁶⁹ G. Boccaccio, *Decameron*. a cura di V. Branca, Giulio Einaudi editore, Torino, 1980.

⁷⁰ F. Bausi, *Lettura di Decameron VI, 9*, «Per leggere. I generi della lettura», 9, Pensa MultiMedia, Lecce, 2009, pp. 5-19.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² G. Inglese, *Per Guido «filosofo» (Decameron VI, 9)*, «La cultura», 30, 1992, pp. 75-95.

⁷³ *Ibidem*.

autore di un commento trecentesco alla *Commedia* di Dante, individua «due occhi» di Firenze per gli ultimi anni del Duecento: Dante e Cavalcanti. «Due occhi» perché differenti erano i loro modi di conoscenza della realtà:

fuerunt duo lumina Florentiae, unus philosophus, alter poeta.

Questa immagine dà l'idea di come Dante e Cavalcanti siano da sempre messi a confronto e ciò influisce la visione critica. Inoltre, se i testi delle *Rime* vengono letti esclusivamente sulla base dell'interpretazione di *Donna me prega*, appare inevitabile definire Cavalcanti filosofo.

L'impressione è che Cavalcanti sia stato un grande conoscitore di tutta la cultura del suo tempo e che le sue poesie siano il risultato di un lavoro che ha tessuto assieme diversi fili: teorie e filosofia averroista, interesse per la medicina e la biologia, influenza della lirica cortese e panorama religioso. A questo proposito Ardizzone parla di una natura polifonica per la scrittura di Cavalcanti, che arriva ad attivare registri culturali e linguistici multipli.⁷⁴ Probabilmente è sulla differenza ideologica che sta la lontananza fra Dante e Cavalcanti. Il legame con il testo sacro per Dante, aperto ai valori della fede, presuppone il riconoscimento del messaggio salvifico, nel caso di Cavalcanti risponde ad altre ragioni, tutte terrene e letterarie. In Dante è la visione religiosa che risolve la questione del rapporto amore-Dio, in Cavalcanti no. Nelle *Rime* cavalcantiane la religione è solo la base culturale che fornisce *topoi* e immagini. Ma proprio per questo non si deve escludere che Cavalcanti fosse influenzato anche dalla cultura religiosa del suo tempo. La sua diversità è stata di essersi staccato da una visione cristiana della realtà, a differenza di Dante, ma di aver attivato il lessico, le immagini proprie del testo sacro e delle forme di devozione del XIII-XIV secolo. Attingendo da questo contesto Cavalcanti ha risemantizzato quel lessico e quelle immagini in funzione dei suoi scopi: per descrivere l'amore come passione. Come afferma De Robertis è possibile affermare che Dante e Cavalcanti, pur basandosi su una cultura comune, sviluppassero due diverse ideologie.⁷⁵ Probabilmente l'atteggiamento apparentemente eretico di Cavalcanti in realtà è solamente un diverso modo di leggere il grande testo, un

⁷⁴ M. L. Ardizzone, Introduzione a *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003, p. 10.

⁷⁵ D. De Robertis, *Un altro Cavalcanti?*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M. L. Ardizzone, 2003, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003, p. 24.

riflesso di una diversa religiosità che nel Medioevo era condannata come eretica. L'allontanamento dall'ortodossia non implica necessariamente un'abiura della religione semmai la ricerca di un di più che la religione pratica sembra non offrire. Cavalcanti può essere considerato inseguitore di un'altra fede. De Robertis ipotizza che quest'altra visione del mondo porta Cavalcanti ad avere una diversa interpretazione dell'esperienza amorosa e umana, della contraddizione fra vita e morte.

4. Sulla conoscenza dell'amore. L'amore nelle Sacre Scritture e l'amore nelle liriche del Due-Trecento.

Sulla concezione religiosa e lirica dell'amore

Considerando il contesto di intreccio, legame, intersezione tra sacro e profano è essenziale indagare il rapporto fra la visione dell'amore contenuta nelle Sacre Scritture e la lettura di questo sentimento all'interno delle liriche profane. Com'è già stato osservato il *Cantico dei Cantici* è considerato il testo sacro sull'amore per eccellenza. Si commentano alcuni passi dei *Sermones super Cantica Canticorum* di San Bernardo al fine di far emergere la concezione che dell'amore si aveva in ambito religioso nel Medioevo. Nel *Cantico* la figura che ama è la sposa, la quale manifesta un sentimento casto, santo e ardente.

Ama certamente in modo casto colei che cerca solo colui che ama e non qualcosa che gli appartenga. Ama santamente, poiché non nella concupiscenza della carne, ma nella purezza dello spirito. Ama ardentemente colei che si inebria a tal punto del suo amore da non darsi alcun pensiero per la sua maestà. [...] Quanto è grande la forza dell'amore! Nello spirito, quando è grande la fiducia nella libertà! Quale prova più evidente del fatto che la perfetta carità scaccia il timore?⁷⁶

«Non trovo riposo – risponde – fino a che egli non ‘mi baci con il bacio della sua bocca’. Ringrazio per il bacio dei piedi, ringrazio anche per quello della mano; ma se egli si prende qualche cura di me, ‘mi baci con il bacio della sua bocca’. Io non sono ingrata, ma amo. Lo confesso: ho ricevuto doni superiori ai meriti, ma del tutto inferiori alle mie aspirazioni. Sono trascinata dal desiderio, non dalla ragione. Non rimproveratemi, vi prego, per la presunzione,

⁷⁶ San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, parte prima I-XXXV, Milano, Fondazione di studi cistercensi, 2006, p. 91.

quando è l'affetto che muove. Certamente, il pudore si oppone, ma l'amore è più forte. Non ignoro che l' 'onore del re ama la giustizia'; ma l'amore impetuoso non attende il giudizio, non si lascia moderare dal consiglio, non si lascia frenare dal pudore e non si lascia sottomettere dalla ragione. Prego, suplico, reclamo: 'Mi baci con il bacio della sua bocca'.»⁷⁷

Amiamo, dunque, con affezione, con prudenza e con forza: sapendo che l'amore del cuore, che chiamiamo anche affettuoso, è certamente dolce ma esposto a seduzione, senza l'amore che è proprio dell'anima, e che, in verità, l'amore dell'anima, senza l'amore caratterizzato dalla forza, è razionale ma fragile. [...] Dunque, amare con tutto il cuore, con tutta l'anima, con tutta la forza consiste nel non lasciarsi fuorviare dalle lusinghe, né sedurre dagli inganni, né abbattere dalle ingiurie.⁷⁸

Facendo riferimento alla pietà San Bernardo afferma:

c'è un unguento, però, che di gran lunga supera entrambi e che io chiamerei della pietà, poiché è composto dalle necessità dei poveri, dalle angosce degli oppressi, dai turbamenti degli afflitti, dalle colpe dei peccatori e, infine, da tutte le pene di qualsiasi sventurato, anche se fosse un nemico. [...] Chi ritiene che sia l'uomo gioioso che prova misericordia e dà in prestito, incline alla compassione, pronto a venire in aiuto, convinto che c'è più gioia nel dare che nel ricevere, facile al perdono, lento all'ira, del tutto alieno alla vendetta e che, in ogni cosa, considera le necessità del prossimo come fossero le sue? Chiunque tu sia, o anima, che provi questi sentimenti, che sei irrorata dalla rugiada della misericordia, che hai un cuore così ricco di pietà, che sino a questo punto ti rendi vicina a tutti, che hai accettato di diventare quasi come un rifiuto, per poter correre, sempre e ovunque, incontro agli altri e soccorrerli, che, infine, sei morta a te stessa per vivere per gli altri, tu certamente possiedi, felice, il terzo e migliore unguento [...].⁷⁹

Nel *Cantico* la sposa ricerca senza tregua lo sposo fuggente. Nel testo sacro emerge la sofferenza per amore, ma è una sofferenza che porta alla vita, alla salvezza, alla redenzione. Nel *Cantico* la sposa soffre ma la sua sofferenza è ripagata dall'incontro con lo sposo, Cristo. Così anche l'amore di Gesù per gli uomini è un amore che porta alla sofferenza, alla morte. Cristo, per amore, assume su di sé i peccati dell'umanità e muore sulla croce. Nella concezione cristiana però c'è uno stretto legame fra morte e vita: la morte di Gesù genera vita, salvezza. Se nei testi sacri si individua la catena amore-morte-vita, nelle *Rime* ci si blocca al secondo livello: amore-morte, l'unica conseguenza possibile all'amore è la morte. Nelle *Rime* viene fatto riferimento ad una sofferenza tutta terrena che porta allo sbigottimento interiore, negando ogni possibilità di salvezza; l'amore colpisce e getta sin da subito in uno stato di prostrazione.

Nell'ambiente religioso medievale la concezione che si aveva di amore trovava le proprie radici in Sant'Agostino. Il tema agostiniano dell'amore venne accolto dai Domenicani che diffusero la loro concezione attraverso la trattatistica e la predicazione.

⁷⁷ San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, cit., p. 113.

⁷⁸ San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, cit., p. 263.

⁷⁹ San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, cit., p. 151.

Sul tema dell'amore hanno un ruolo centrale le prediche di Giordano da Pisa tenutesi a Firenze durante la Quaresima del 1305. La predicazione di Giordano era normalmente diretta all'ampio pubblico della borghesia fiorentina e solo in pochi casi si rivolgeva, la sera, a gruppi confraternali più ristretti. In numerose occasioni il domenicano si soffermava sulla teoria dell'amore al fine di avvicinare gli ascoltatori all'essenza profonda e agli effetti dell'amore di Dio verso l'uomo e di quello dell'uomo per Dio. Nel ciclo delle sue prediche Giordano definisce Dio come amore e lo indica come ciò che muove l'anima e la fa andare verso il Creatore, l'amore porta a Dio.⁸⁰

Alla concezione religiosa di amore nel Medioevo si intreccia la concezione profana che emerge nelle liriche dei poeti. Come ben si sa la lirica amorosa affonda le proprie radici nei testi dei trovatori provenzali, la si ritrova nei poeti siciliani per giungere poi nell'ambiente toscano e fiorentino. Verso la fine del XII secolo Andrea Cappellano scrisse il latino il trattato *De Amore*. Un'opera articolata in tre libri. Il testo di Cappellano si propone di teorizzare la concezione dell'amore dei trovatori provenzali. Il trattato si presenta dunque come una sintesi delle credenze e delle pratiche dell'amor cortese che erano lo sfondo di una lunga e imponente tradizione della cultura occidentale. Nonostante faccia riferimento a testi del IX-X secolo il trattato godrà di un'enorme fortuna nel XII secolo, influenzando la visione dell'amore dei poeti considerati in questo studio. L'aspetto che porterà il *De Amore* a godere di enorme considerazione è l'intento del suo autore: coniugare la concezione dell'amore cortese con la visione cristiana del mondo.⁸¹ I poeti toscani guarderanno al *De Amore* come una summa sapienziale capace di armonizzare le conoscenze provenienti dalle letterature di origine latina, cristiana e cortese con l'autorità delle Sacre Scritture. Nei primi due libri A. Cappellano fa emergere una concezione terrena di amore. L'autore introduce il suo trattato affermando che

L'amore è una passione innata che procede per visione e per incessante pensiero di persona d'altro sesso, per cui si desidera soprattutto godere l'amplesso dell'altro, e nell'amplesso realizzare concordemente tutti i precetti d'amore. (...) Quando, infatti, uno vede una donna che corrisponde al suo amore e che è bella secondo il suo gusto,

⁸⁰ S. Sirventi. *Il tema agostiniano dell'amore nella predicazione e nella trattatistica domenicana tra Tre e Quattrocento*, da *I domenicani e la letteratura*, a cura di P. Baioni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 107-108.

⁸¹ A. Cappellano, *De Amore*, trad. di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996, p.183.

subito in cuor suo comincia a desiderarla, e quanto più la pensa, tanto più arde d'amore, fino a che non giunge a più pieno pensiero.⁸²

Dunque l'amore è un'innata disposizione d'animo, stimolata dalla vista di una donna e dal desiderio del cuore da cui nasce un'*immoderata cogitatio*, ossia un pensiero ossessivo, indefinito e irrazionale. Nei primi due trattati del *De Amore* viene illustrata la fenomenologia e la casistica dell'amor cortese. Cappellano non si limita ad una visione astratta dell'amore, ma fornisce molti particolari concreti, psicologici e comportamentali. Emerge una concezione dell'amore come assoluta dedizione e stupefatta contemplazione della donna amata, la cui superiorità è sintesi di bellezza fisica e qualità morali. Quella proposta da Andrea Cappellano nei primi due libri è una visione spregiudicata dell'amore rispetto alla morale cristiana dell'epoca. Questi due trattati rischiavano una dura condanna in un'epoca in cui la moralità passava esclusivamente sotto il vaglio religioso. Ma la concezione di amore nel primo e nel secondo libro viene sottoposta ad un'ulteriore interpretazione nel terzo libro del trattato, *De reprobatione amoris*. Il libro respinge la positività della fenomenologia amorosa elencando diciassette ragioni di condanna dell'amore e affermando che tutti i mali del mondo derivano dall'amore. Le tesi sostenute nel terzo trattato del *De amore* appaiono in forte contraddizione con ciò che l'autore esplicava nei primi due libri. Questa operazione, all'apparenza sconvolgente, in realtà può esser vista come una particolare forma di autocensura, uno stratagemma dell'autore per introdurre le sue idee innovative, disinnescandole subito attraverso la modalità dell'affermare e del negare allo stesso tempo, al fine di proteggere e far circolare impunemente questo nuovo sapere. Il terzo libro di Cappellano attesta un conflitto, molto sentito dai poeti e destinato a rimanere a lungo irrisolto, tra la morale cristiana e la concezione dell'amore cortese. Cappellano afferma che chi ama diviene servo del proprio amante, è tormentato dal pensiero di quello, preso da una pazzia che lo conduce a soggiacere in tutto alla volontà di un altro. Nel trattato di Cappellano l'amore viene descritto come un evento patologico: chi ama è prigioniero di una paura e di un'angoscia senza fine⁸³.

Quod amor sit passio facile est videre. Nam antequam amor sit ex utraque parte libratus, nulla est angustia maior, quia semper timet amans ne amor optatum capere non possit effectum, nec in

⁸² A. Cappellano, *De Amore*, cit., p. 14.

⁸³ F. Troncarelli, *La "malattia d'amore" in Agostino e Dante*, «Franciscan Studies», 73, St. Bonaventure, The Franciscan Institute of St. Bonaventure university, 2015, p. 318.

vanum suos labores emittat ... Sed et si pauper ipse sit, timet ne eius mulier vilipendat inopiam; si turpis est, timet ne eius contemnatur informitas vel pulchrioris se mulier annectat amori; si dives est, praeteritam forte tenacitatem sibi timet obesse.

Et ut loquamur, nullus est qui possit singularis amantis enarrare timores. Est igitur amor ille passio, qui ex altera tantum est parte libratus, qui potest singularis amor vocari.

Postquam etiam amor utriusque perficitur, non minus timores insurgunt; uterque namque timet amantium ne quod est multis laboribus acquisitum per alterius labores amittat, quod valde magis onerosum constat hominibus quam si spe frustrati nullum sibi suos fructum sentiant [sibi] afferre labores. (De amore, 2, 4-6)⁸⁴

Anche nelle liriche di Cavalcanti amore è un'esperienza terrificante che distrugge il controllo della ragione sul corpo.

Cappellano spiega come l'uomo innamorato arrivi a non distinguere più fra giusta virtù e concessione senza criterio delle proprie cose; tale atteggiamento è condannato anche dalle Sacre scritture che lo definiscono «mortale vizio». ⁸⁵

«non est largitas, sed prodigalitas ab antiqua prudentia nominatur, quam divina scriptura docente vitium constat esse mortale, cui sufficere nulla posset abundantia rerum»⁸⁶

È di ciò che dà prova Cavalcanti nelle *Rime*, in cui l'io poetico muore a causa del vizio dell'amore. Nelle *Rime* emergono le conseguenze dell'amore: da una condizione di *immoderata cogitatio* si giunge alla morte. L'amore priva l'amante delle sue facoltà sensibili e razionali e lo getta in uno stato di sofferenza irrisolvibile. Cavalcanti nelle *Rime* dà prova di ciò che Cappellano descrive nel terzo libro del *De Amore*. Le *Rime* quindi possono essere lette come una testimonianza di quelle che sono le conseguenze dell'amore teorizzate nel trattato di Cappellano. Nell'ambito del generale disfacimento provocato dall'amore si colloca la perdita di vigore della sapienza e della conoscenza. Cappellano riporta gli esempi di due insigni personaggi della Bibbia, Salomone e Davide che hanno peccato per amore con gravi conseguenze.

«Sed et magis sapientes vin, postquam in amore delinquant, luxuriae contemnere soient excessus, quam qui modica sunt scientia fulti. Quis enim Salomone maiori fuit sapientia plenus, qui tamen sine modo luxuriando peccavit et amore mulierum alienos deos non timuit adorare. Sed et quis maior aut sapientia clarior est David propheta repertus, qui tamen innumerabiles habuit concubinas

⁸⁴ A. Capellano, *De Amore*, cit.

⁸⁵ F. Colombo, *La struttura del "De Amore" di Andrea Cappellano*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Ottobre-Dicembre 1997, Vol. 89, No. 4, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1997, pp. 553-624

⁸⁶ A. Capellano, *De Amore*, cit.

uxorem male concupivit Uriae et eam adulterando stupravit virumque ipsius tanquam perfidus homicida necavit». ⁸⁷

Così anche nelle *Rime* di Cavalcanti l'amante giugne ad una perdita di conoscenza, l'effetto provocato dalla donna è uno stato di inconoscibilità.

Sulla conoscenza di amore

Per Cavalcanti l'amore è distruzione e la forza distruttiva dell'amore è inconoscibile. Cavalcanti cambia visione rispetto la visione religiosa medievale di amore. Il poeta non si basa sulla conoscenza cristiana, ma sulla conoscenza filosofica. Cavalcanti basa i suoi processi conoscitivi sulla filosofia aristotelica mediata da Averroè.

Si deve alla cultura araba la rinnovata riscoperta in Europa della filosofia di Aristotele, che nell'Occidente cristiano era stata quasi completamente dimenticata. Gli Arabi avevano assimilato la filosofia greca nei territori conquistati a oriente, dove la scuola di teologia cristiana siriana aveva operato una sintesi di platonismo e aristotelismo su base neoplatonica. In Oriente si era sviluppata la prima scuola di filosofia arabo-islamica, il cui pensiero aveva cominciato poi a diffondersi in Europa attraverso la dominazione araba d'Occidente. A partire dal XII secolo in Spagna nasce la prima scuola di traduttori, la "Scuola di Toledo" per iniziativa di Alfonso X. In questa scuola si studiano testi greci, ebraici ed arabi per poi procedere alla loro traduzione in latino. A Toledo si traducono le opere dei pensatori arabi Avicenna e Averroè. *Averroé* (1126-1198), nato a Cordoba, fu autore di scritti medici e filosofici, ma soprattutto del *Commentarium magnum* al *De anima* di Aristotele. Il *Commentarium* fu inviato in dono dall'imperatore Federico II nella traduzione latina di Michele Scopo allo Studio bolognese. Il commento di Averroè al *De anima* nella traduzione latina sarà studiato anche da Guido Cavalcanti e da Dante Alighieri, com'è stato dimostrato dagli studi di Bruno Nardi e Maria Corti.⁸⁸ Perciò Cavalcanti giunge alla conoscenza di Aristotele attraverso la mediazione di Averroé.

⁸⁷ A. Capellano, *De Amore*, cit.

⁸⁸ Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1985 e Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.

Aristotele considera l'anima come principio unitario di tutte le funzioni vitali. Secondo il filosofo nell'uomo esistono tre anime. L'anima vegetativa, propria di tutti gli esseri viventi, presiede all'alimentazione, alla crescita, alla procreazione. L'anima sensitiva che racchiude in sé i sensi, tra cui i sensi interni ed è propria di tutti gli organismi superiori. L'anima razionale che presiede alle virtù morali ed è l'unica propria esclusivamente dell'uomo. Fra i sensi interni ci sono il *sensus communis*, il *sensus formalis* e il *sensus reminiscibilis*. Il *sensus communis* permette di mostrare le immagini che vengono dall'esterno: dopo che le immagini vengono recepite passano alla fantasia; il *sensu formalis*, detto anche immaginazione, perché coglie le immagini esterne e le conserva. Il *sensus reminiscibilis*, detto anche memoria, permette di riportare alla mente le immagini conservate. Secondo Aristotele il processo della conoscenza parte dalla percezione sensibile e poi si compie nella ragione, nella conoscenza razionale. Ciò che il senso percepisce dell'oggetto è la forma sensibile. Anche l'immaginazione si fonda sulla sensazione: esauritesi lo stimolo esercitato sul senso dall'oggetto la facoltà dell'immaginazione produce delle immagini che sono meno vincolate alle caratteristiche concrete degli oggetti. Sulle immagini prodotte dall'immaginazione opera la ragione. La ragione estrae dalle immagini la forma intelligibile, ossia l'essenza delle cose. Affinché ci sia conoscenza la ragione trae dal sensibile la forma intelligibile. Il passaggio dal poter intendere all'intendere effettivo prevede due parti: l'intelletto possibile, ossia la capacità di intendere, e l'intelletto agente, ossia il grado di attivare tale capacità.

Rispetto ad Aristotele, Averroè finì con l'affermare definitivamente l'immortalità dell'anima individuale. Come per Aristotele anche per il filosofo arabo le forme intelligibili, per essere conosciute, devono essere tratte dalle immagini sensibili. Il singolo individuo ha semplicemente il compito di rendere disponibili all'intelletto le immagini sensibili, da cui l'intelletto agente (unico per tutti) astraie le forme intelligibili (o concetti universali), permettendo all'intelletto possibile (anch'esso unico per tutti) di attuarsi nella conoscenza di essi. Pertanto al singolo uomo appartiene individualmente soltanto l'anima sensitiva, destinata inevitabilmente a corrompersi con il corpo.

Per spiegare la possibilità o meno della comprensione di amore Cavalcanti si basa sul processo della conoscenza aristotelica e sul *Commentarium* di Averroè. Per comprendere a fondo il rapporto fra amore e conoscenza in Cavalcanti è centrale il testo

di *Donna me prega* (*Rime*, XXVII). Per Cavalcanti amore è una metafora che gli serve per parlare della conoscenza e della facoltà o meno di conoscere. Parecchi studiosi oggi discutono su come probabilmente *Donna me prega* sia una risposta alla *Vita Nova* di Dante. Secondo Fenzi con questa canzone Cavalcanti ha voluto rispondere alla *Vita Nova* che Dante aveva a lui dedicato. *Donna me prega* andrebbe così a definire la distanza ideologica fra i due autori. La *Vita Nova* infatti dà conto di un'organica concezione dell'amore vista in senso positivo e beatificante; uno sposalizio fra amore e ragione che è quanto di più distante ci sia dalla concezione amorosa cavalcantiana. *Donna me prega* contesta l'idea di un sodalizio tra amore e ragione; nega che amore sia un atto dell'intelletto e a maggior ragione va contro l'idea che amore sia un moto di elevazione spirituale. Per Cavalcanti amore non porta alla conoscenza, ma alla distruzione della facoltà intellettuale, del giudizio. Cavalcanti propone l'idea di un intelletto superiore imperturbabile nei confronti del quale amore risulta impotente. Per il poeta l'amore ha potenza nel singolo tanto da poterne provocare la morte fisica e morale perché l'intelletto possibile sta in una dimensione extracorporea, in una dimensione che non viene toccata dall'amore. C'è una divisione netta tra l'anima individuale, toccata dalle passioni, e l'anima intellettuale comune a tutti, ma che dall'amore non è toccata. Per questo l'amore è descrivibile nel suo modo d'essere e nei suoi effetti, ma solo per quanto riguarda l'individuo. Seguendo la teoria aristotelica per Cavalcanti l'amore non è conoscibile perché la conoscenza intellettuale si attua solo se l'intelletto pena attualizzando le forme che sono nelle immagini, ma deve estrarne la forma pura, la sostanza. Per Cavalcanti l'amore non è sostanza, l'amore è un accidente e di conseguenza non può creare una forma che possa essere intellegibile. Amore non può produrre delle immagini mentali che si possano formare nell'intelletto possibile, di conseguenza non si riesce ad attivare il processo conoscitivo. Per Cavalcanti a questo punto il processo conoscitivo di amore viene interrotto perché fra l'anima sensitiva umana e l'intelletto possibile universale c'è una frattura. Il processo si ferma all'altezza dell'anima sensitiva, non c'è passaggio dall'immagine mentale all'universalizzazione. Ciò produce l'inconoscibilità di amore. Per Cavalcanti l'ineffabile è inconoscibile e perciò non riusciamo a capire la natura di amore.

Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende – nel possibile intelletto,
come in subietto, - loco e dimoranza;

in quella parte mai non ha posanza,
perché da qualitate non descende
(resplende – in sé perpetual effetto:
non ha diletto – ma consideranza);
sì ch'e' non pote largir simiglianza. (*Rime XXVII*, vv. 21-28)

Così per Cavalcanti amore è un sentimento che non porta a nulla se non allo sfinimento, alla morte per una frustrazione data a una passione amorosa che continua a rivolgere una passione su di sé ma che non può essere compresa. Amore non è altro che un desiderio che si può vedere solo nel singolo individuo che lo prova ma che non si può vedere in sé.

In Cavalcanti si individua un ribaltamento della possibilità di conoscenza rispetto alla concezione che di questa facoltà hanno le Sacre Scritture. Se nei testi sacri la conoscenza è Dio, in Cavalcanti non è così. Si faccia riferimento al già citato testo *Rime IV*: l'interpretazione medievale del *Cantico dei Cantici* della sposa come anima alla ricerca della conoscenza viene negata nel sonetto cavalcantiano. Nel momento in cui Cavalcanti parla di conoscenza usa il linguaggio delle Sacre Scritture, ma a livello ideologico si rifà alla filosofia aristotelica. Considerando la negazione della possibilità della conoscenza espressa da Cavalcanti si può intuire perché il poeta è rimasto lontano da una interpretazione patristica del *Cantico*. Egli infatti rifiuta l'idea della possibilità di raggiungimento della conoscenza. Di conseguenza per Cavalcanti la sposa del *Cantico* non poteva rappresentare l'anima alla ricerca della verità. Come vedremo, il poeta si è avvicinato all'interpretazione mariologica del *Cantico*. Così facendo Cavalcanti ha colto solamente il linguaggio del testo sacro, il lessico per descrivere e sublimare la sua donna, rifiutando la concezione ideologica del poemetto biblico.

CAPITOLO 3. Cavalcanti, *Rime*. Lettura cristiana del testo sacro e risemantizzazione poetica

1. Dalla sposa del *Cantico dei Cantici* alla donna di Cavalcanti

Di fronte ai prestiti che Cavalcanti fa del Testo Sacro bisogna chiedersi che senso e che funzione essi abbiano nell'economia del testo poetico. Ci si interroga se si tratta di puro ornamento oppure di corrispondenze sostanziali e ideologiche. Per comprendere l'intertestualità fra le *Rime* e il testo sacro è necessario studiare la ricezione di alcuni libri della Bibbia nel Medioevo, indagarne le letture esegetiche e l'uso liturgico che ne veniva fatto.

All'interno delle *Rime* di Cavalcanti ci sono parecchie riprese dal *Cantico dei Cantici*; il poeta recupera l'immagine della coppia sposo-sposa del *Cantico* per tesservi sopra il rapporto fra l'amata e l'io lirico che si sviluppa nelle *Rime*. Si veda nel paragrafo successivo quelle che sono le riprese puntuali, lessicali ed immagini che le liriche riprendono dal *Cantico*. Per ora ci si chiede qual è il rapporto fra il *Cantico dei Cantici* e il Medioevo, con il fine di individuare quello che era il valore e l'influenza che questo testo biblico aveva nella cultura di Cavalcanti. Il *Cantico dei Cantici* diede vita ad una delle tradizioni più fiorenti della spiritualità medievale. È un testo ambiguo: presenta una sposa alla ricerca dello sposo, spinta da un desiderio erotico e sensuale, ma, nonostante il linguaggio esplicito, l'immagine della coppia di amanti rappresenta qualcosa di più di un amore terreno. La coppia di amanti, in forma puramente lirica, si dicono a vicenda, in un armonico susseguirsi di monologhi e colloqui, e talora separazioni e ricongiungimenti, il loro fervido anelito amoroso verso una perfetta e duratura unione. Nel dialogo interloquiscono, a tratti, un coro di donne gerosolimitane (1, 4-6; 5, 8-6; 3; 8, 5), le cortigiane di Salomone (3, 6-11), i fratelli della sposa (8, 8-9). Gli esegeti, sia ebrei che cristiani, lo hanno interpretato come il più grande canto d'amore sacro e mistico. Per comprendere a fondo il testo e la sua ricezione è importante andare ad individuare i significati e le letture che ne venivano fatte dall'apparato esegetico, liturgico e teologico che corredeva e filtrava la Scrittura.

L'epitalamio è considerato la testimonianza più autorevole del vincolo tra Dio e l'umanità, fra Cristo e la sua Chiesa, ma anche simbolo della crescita spirituale

dell'anima che si unisce a Dio. Il *Cantico* è il libro della Bibbia più commentato dopo i *Salmi*, la sua ricezione nel Medioevo fu molto ampia e discussa. Sprofondando le ricerche sino all'epoca patristica, si può cogliere che i primi esegeti interpretavano il testo come la storia del rapporto fra Dio e la Chiesa. Fu soprattutto Origene d'Alessandria, vissuto fra II e III secolo, a realizzare un'interpretazione del *Cantico*.⁸⁹ Origene interpreta lo sposo come Dio e la sposa come la Chiesa o l'anima del cristiano. La sposa che illumina il mondo come l'alba è la chiesa che disperde il buio dell'ignoranza e del peccato e segue Cristo. Per Origene la sposa le parole che aprono il *Cantico*, «Osculetur me ascultor oris sui!» *Cant.* 1, 2 significano:

fino a quando il mio sposo continuerà a mandarmi i suoi baci per mezzo di Mosè e dei profeti?
Ardo dal desiderio di sfiorare le sue labbra: voglio che sia lui a venire e si avvicini a me!⁹⁰

Secondo l'esegeta questa è la voce della comunità che esprime il desiderio dell'incarnazione del verbo rivolgendo la sua preghiera al Padre. Questa interpretazione risale la storia e arriva sino all'epoca medievale. La lettura del *Cantico* fatta da Origene influenzò le interpretazioni del XII secolo⁹¹, periodo culmine dell'esegesi di questo cantico d'amore che diventa un testo guida per la vita spirituale dei fedeli. Sulla scia dell'interpretazione di Origene, Onorio di Autun, vissuto fra l'XI e il XII secolo, probabilmente in Germania, scrisse *Expositio in Canticum Canticorum*.

Materia libri est sponsus et sponsa, id est Christus et Ecclesia, ut in Evangelio legitur: «Qui habet sponsam sponsus est (Jpan. III, 29).» Et item: «Decem virgines exierunt obviam sponso et sponsae (Matth. XXV, 4).» Christus namque per simile dicitur sponsus, quasi sicut sponsus sponsae carnaliter coniungitur, et unum cum ea efficitur, ita Christus per assumptam carnem Ecclesiae associatur, et ipsa per comestionem corporis eius caput ipse legitur, membraque eius omnes electi, per fidem et dilectionem ei connexi, materia eius sunt.⁹²

La Chiesa è solo una:

⁸⁹ E. Ann Matter, *Il "Cantico dei Cantici" nel contesto del cristianesimo medievale: l'eredità di Origene*, «Aevum», maggio-agosto 1987, anno 61, Fasc. 2, Milano, Vita e pensiero, 1987, pag. 303-312.

Origene scrisse alcune prediche e dei commenti sul *Cantico*. Le sue interpretazioni sono reperibili soltanto in parte ed in traduzioni latine. Ci restano due sermoni sul Cantico dei Cantici: 1:1 – 2:4, tradotti da Gerolamo, e parti di un commento, fino a 2:15 nella versione latina di Rufino. Il commento viene tramandato in una trentina di manoscritti, ciò testimonia che era un testo non raro.

⁹⁰ Origene, *Esortazione al martirio – Omelie sul Cantico dei Cantici*, a cura di N. Antonino, Milano, Rusconi, 1985.

⁹¹ E. Ann Matter, *Il "Cantico dei Cantici" nel contesto del cristianesimo medievale: l'eredità di Origene*, cit., pag. 303-312.

⁹² Onorio di Autun, *Expositio in Canticum Canticorum*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-64172, CLXXII, coll. 347-496, qui coll. 349.

Una est columba mea, perfecta mea. Quod est dicere: Diversi quidem sunt ordines electorum, ex quibus quaedam reginae, quaedam dicuntur concubinae, quaedam adolescentulae; sed licet tot sint teginae in spiritualibus, tot concubinae in carnalibus, tot adolescentulae in parvulis; tamen ex his omnibus est una catholica Ecclesia, quae est reginarum regina.⁹³

Nell'interpretazione di Onorio la sposa si identifica con la Chiesa che cerca il proprio sposo, Cristo. La Chiesa-sposa ricercando Cristo ricerca la verità:

Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens: Id est, quam gloriosa est ista, tot virtutibus, tot donis glorificata, quae ex omnibus mundi partibus, fide, et opere, et praedicatione, ad Christum progreditur quasi aurora consurgens sub apostolis. Sicut enim aurora surgens, tenebras noctis depellit, solem mundo inducit, sic Ecclesiae nascens, tenebras ignorantiae repulit et solem mundo dictis et exemplis induxit. *Pulchra ut luna* sub per secutoribus; quia a vero sole illustrata, noctem saeculi Evangelica luce perfudit; *electa ut sol*, in pace sub religiosis, quia imaginem veri Soli in se repraesentat, ambulans in omni justitia, et sanctitate et veritate.⁹⁴

Accanto alla tradizione esegetica scorre l'interpretazione morale di Papa Gregorio Magno (540 ca. - 604). Nell'*Expositio super Canticum Canticorum* il pontefice interpretava la donna lodata come l'anima del fedele che, illuminata dalla grazia divina, cresce sempre più alla luce della virtù, liberandosi dal peccato e mostrando agli altri il cammino delle buone opere. Così lo sposo diventa simbolo della saggezza e della verità ricercata dall'anima. Solo un'anima fra tutte, quella lodata dalle altre perché splendeva come il sole e come la luna, poteva essere la prediletta: avrebbe raggiunto la verità e quindi Cristo⁹⁵.

Ecclesia sancta quasi aurora consurgens in iudicio ultimo progreditur, quia relictis tenebris corruptionis, incorruptionis claritate innovatur. Quae bene ut sol electa dicitur; quia ad eadem gloriam perducitur ad quam caput ejus Christus, qui sol justitiae esse perhibetur. Sic anima quae prius erat in tenebris, nunc splendens apparet; et quae etiam in se ipsa offuscabatur, nunc alii lumine sanctae operationis resplendet.⁹⁶

È possibile che Cavalcanti si sia basato su queste interpretazioni assegnando alla sua donna gli attributi dell'anima o della chiesa; il poeta avrebbe così modulato la rappresentazione della propria avventura amorosa su quella cantata dal *Cantico*⁹⁷. Allo stesso tempo però, Cavalcanti ribalta la lettura e l'interpretazione del *Cantico dei Cantici* nel Medioevo. Innanzitutto alla donna di Cavalcanti, anche se descritta con le parole e con il linguaggio del *Cantico*, non viene attribuito nessun valore religioso. Di

⁹³ Onorio di Autun, *Expositio in Canticum Canticorum*, cit., coll. 350-351.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ P. Nasti, *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, cit., p. 76.

⁹⁶ Gregorio Magno, *Expositio super Canticum Canticorum*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-64172, 79, coll. 471-548, coll. 530-31.

⁹⁷ P. Nasti, *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, cit., pp. 77.

conseguenza è una donna tutta giocata sul piano terreno, non porta alla salvezza, ma bensì alla sofferenza. In secondo luogo, considerando la donna-sposa come la rappresentazione dell'anima che cerca la verità, Guido avrebbe voluto fare dei suoi testi un inno all'amorosa ricerca della Sapienza. Quindi, come nelle interpretazioni del *Cantico dei Cantici* la sposa si identifica con la Chiesa alla ricerca delle verità, così alcuni testi delle *Rime* possono essere interpretati come una ricerca della conoscenza attraverso la figura femminile. Studiando i testi però si nota che all'interno delle *Rime* di Cavalcanti non c'è nessuna possibilità di raggiungimento della conoscenza, a differenza dell'interpretazione che si dava del *Cantico* nel Medioevo. Rispetto a quanto avveniva per la comunità dei fedeli, la storia fra l'amore umano e divino celebrata dall'epitalamio biblico non sembra rivelare al poeta nessuna via di salvezza, nessun percorso di conoscenza, nessuna gioia ultraterrena in cui sublimare la miseria dell'ignorante condizione umana. Il pessimismo che si individua nelle *Rime* significa che il poeta sembra voler rovesciare parodicamente i significati positivi che la liturgia e l'esegesi medievale davano al testo del *Cantico*. Cavalcanti ribalta l'idea che attraverso l'amore spirituale, rappresentato dalla sposa, l'uomo possa avvicinarsi a Dio.

A dimostrazione di come nelle *Rime* sia esclusa ogni possibilità di salvezza e di conoscenza, si noti come in alcuni testi si individua uno stretto rapporto fra indicibilità, al momento della manifestazione della donna, e inconoscibilità di qualcosa che va oltre alla sua presenza terrena.

Rime, I, vv. 27-35

Fra lor le donne dea
vi chiaman, come sète:
tanto adorna parete
ch'eo non saccio contare:
e chi poria pensare – oltra natura?

Oltra natura umana
vostra fina piagenza
fece Dio, per essenza
che voi foste sovrana

«ch'eo non saccio contare» dichiara la condizione di mancanza di parole per descrivere la figura femminile. L'interrogativa retorica ammette l'inconoscibilità della donna senza però arrivare a coglierne le implicazioni distruttive. La donna è una creatura che va «oltra natura umana», la sua bellezza perfetta l'ha fatta Dio oltre i limiti conosciuti dall'uomo. Così questa donna è al di sopra di tutte le cose e non permette la

comprensione a chi ragiona secondo la logica terrena. Dall'ineffabilità si passa ad una condizione di inconoscibilità che, oltre ad una negazione della conoscenza, porta anche ad un processo di autodistruzione dell'amante.

Rime IV:

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira? (vv. 1-4)

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propriamente n'aviàn canoscenza. (vv. 12-14)

Nella prima quartina l'epifania della donna toglie ogni facoltà di parola (v. 3). Nell'ultima terzina del sonetto si individua un doppio negativo: «non fu» e «non si pose», attraverso il quale Cavalcanti dichiara l'incapacità di capire la natura miracolosa della donna e confessa l'inabilità della mente alla conoscenza. La resa psicologica di fronte all'inesplicabile viene evidenziata attraverso l'insistenza su formule negative: «nol savria», v.6; «non si poria», v.9; «non fu», v. 12; «non si pose», v. 13. L'incapacità di conoscenza si dà per mancanza di «salute», termine che fa un chiaro riferimento alla salvezza. Il non poter giungere alla conoscenza orienta i testi di Cavalcanti in direzione agnostica. Il sonetto sembra contestare la speranza di poter trascendere grazie all'amore l'abisso fra umano e divino, e frustrare il desiderio di risolvere positivamente la ricerca della verità che la tradizione del *Cantico* aveva invece fomentato con ottimismo. Nel testo si vedano vari attributi che trovano le loro origini all'interno del testo del *Cantico*, ma che nel Medioevo vengono attinti per essere associati alla Vergine. È quindi possibile supporre che probabilmente Cavalcanti non riprendesse questo verso direttamente dal testo biblico, ma che per lui questo verso e il significato che questo aveva nel Medioevo fosse mediato dalle laudi e dalle antifonie mariane.

Secondo Nasti Cavalcanti rovescia e nega l'interpretazione religiosa del *Cantico*, lavorando in una direzione parodica e poco ortodossa⁹⁸. Se si considerano gli ultimi tre versi di *Rime*, IV, 12-14 Cavalcanti dichiara l'incapacità di capire la natura miracolosa della donna. Nei versi precedenti Cavalcanti aveva parlato di indicibilità dello

⁹⁸ P. Nasti, *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, cit., pp. 71-110.

straordinario valore della donna. In conclusione del sonetto introduce il tema della conoscenza, quindi fa riferimento non solo all'incapacità di descrizione, ma anche all'incapacità di comprensione. Il poeta rovescia le interpretazioni esegetiche. A differenza della concezione religiosa, Cavalcanti nega che attraverso la mediazione dell'amore spirituale, rappresentato dalla Vergine, l'uomo possa avvicinarsi a Dio. Questi versi fanno capire come Cavalcanti vada in direzione agnostica; non si può quindi avere conoscenza. Il finale del sonetto cavalcantiano contesta la speranza di poter trascendere la distanza fra umano e divino. A differenza di quanto avveniva per la comunità dei fedeli, la storia d'amore umano e divino celebrata dall'epitalamio biblico non sembrava rivelare al poeta nessuna via di salvezza, nessun percorso di conoscenza, nessuna gioia ultraterrena in cui sublimare la miseria dell'ignorante condizione umana. È dunque possibile affermare che Cavalcanti svuota il testo biblico dai significati religiosi che gli venivano attribuiti. È un lavoro che egli fa a scopi suoi personali, per creare le immagini e il lessico della sua poesia.

Rime IX:

Di questa donna non si può contare:
ché di tante bellezze adorna vène,
che mente di qua giù no la sostiene
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro. (vv. 15-18)

Quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire
a gentil core de la sua vertute,
i' trovo me di sì poca salute,
ch'i' non ardisco di star nel pensiero. (vv. 29-32)

Anche in questo testo, ad una situazione di indicibilità segue una condizione di inconoscibilità.

Si può concludere questo primo paragrafo sul rapporto fra le *Rime* di Cavalcanti e l'interpretazione esegetica del *Cantico dei Cantici* nel Medioevo affermando un atteggiamento del poeta di cambio di prospettiva rispetto la tradizione. Se per gli esegeti il rapporto sposa-sposa andava a significare la ricerca di Cristo, verità e conoscenza da parte dell'anima del fedele e della Chiesa, questa ricerca non la si ritrova in Cavalcanti. Nel poeta la conoscenza viene negata; la figura della donna non è una figura salvifica, ma è una figura che porta alla sofferenza e che getta l'io lirico in un tormento tutto terreno.

La ferita nel cuore e dell'amore che fa soffrire.

Ci sono anche altre immagini che Cavalcanti riprende dal *Cantico dei cantici*. Ora ci si sofferma sulla rappresentazione del motivo della ferita nel cuore, un *topos* cortese, ma che si ritrova anche nelle Sacre Scritture. La ferita nel cuore fa parte della fenomenologia amorosa della poesia italiana delle origini. Il *topos* del cuore ferito dallo sguardo della donna ha una tradizione amplissima nella poesia cortese. È attraverso lo sguardo che Amore giunge sino al cuore, lo ferisce e fa scaturire il desiderio amoroso. Piero della Vigna 4, 1-2:

Uno piangente sguardo
Coralmente m' à feruto

Guinizelli, *Dolente, lasso*, 12-13:

Ciò furo li belli occhi pien' d'amore,
che me ferito al cor d'uno disio.

Nel Medioevo la ferita del cuore è un'immagine che ha anche un forte valore religioso, è la ferita di Cristo sulla croce che assume su di sé i peccati degli uomini. Cavalcanti riprende dal testo sacro solamente l'immagine e non il significato che a livello cristiano veniva dato a questa rappresentazione. Infatti per Cavalcanti la ferita del cuore è anch'essa un simbolo di una sofferenza amorosa, ma se per Cristo il passaggio attraverso il dolore è una condizione necessaria per ridare vita, in Cavalcanti dal dolore amoroso non c'è possibilità di guarigione, ma l'unica via certa è la morte. L'immagine della ferita nel cuore è presente all'interno del *Cantico dei Cantici*, 4, 9:

Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa
vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum
et in uno monili torquis tui.

Inoltre in questi versi si nota l'immagine degli occhi della sposa che feriscono il cuore dello sposo, lo sguardo della donna colpisce dolorosamente. La stessa immagine si ritrova anche nelle *Rime* VI, 5-8:

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

In questi versi l'io lirico si rivolge all'interno di sé, ai propri spiriti per cercare commiserazione e consolazione. Come nel *Cantico*, anche nei versi di Cavalcanti è lo «sguardo» (v. 6) che causa la ferita, oltre che alla beltà («piacer») e la benevolenza («umiltate») della donna.

Rime VIII, 9-14:

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

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

Nelle due terzine l'annichilimento delle facoltà razionali conduce alla perdita di sé, ovvero, averroisticamente, alla condizione di morte intellettuale. L'io lirico diventa pura materia priva di sensibilità; emerge la capacità icastica del linguaggio cavalcantiano di descrivere la riduzione a rame, pietra, legno a causa della perdita dello spirito vitale. Anche se l'io lirico sembra trasformato in pura materia insensibile la ferita del cuore permane e viene trasferita sulla statua.

Rime IX:

La mia virtù si partio sconsolata
poi che lassò lo core
a la battaglia ove madonna è stata:
la qual degli occhi suoi venne a ferire
in tal guisa, ch'Amore
ruppe tutti miei spiriti a fuggire. (vv. 9-14)

Mediante i suoi occhi la donna ferisce. Nei versi successivi invece Cavalcanti riprende il modulo guinizelliano dell'amore, immagine della donna che passa attraverso gli occhi dell'amato e giunge al cuore; quindi non è più lo sguardo della donna che ferisce, ma la visione di lei: «per gli occhi fere la sua claritate» (v. 23).

Nel sonetto XII delle *Rime*, riferendosi direttamente alla donna, l'io lirico esorta dicendo:

Tu gli ha' lasciati sì, che vène Amore
a pianger sovra lor pietosamente,
tanto che s'ode una profonda voce

la qual dice: «Chi gran pena sente
quardi costui e vederà 'l su' core,
ch'e' morto 'l porta 'n man, tagliato in croce».

Il personaggio Cavalcanti mostra nella propria mano il cuore ferito, ma in questo caso la il taglio viene descritto a forma di croce. Questa immagine ha una chiara ascendenza biblica, ricalca infatti il versetto di *Mt* 16, 24 «tollat crucem suam» attraverso l'interpretazione esegetica che traduce il passo biblico «crucem portabat in corde» in PL 76, 1234C; 92, 215A; 107, 995A. Il cuore di Cavalcanti viene quindi associato al cuore di Cristo.

Rime XIII, vv. 9-14:

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

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

Il potere innamorante della donna («vertù d'amor») come una freccia ha ferito il cuore. L'immagine del dardo ha come modello di riferimento alcune drammatizzazioni guinizzelliane del cuore trapassato dallo sguardo della donna, ma con la differenza che in Cavalcanti il processo di apprendimento sensoriale coinvolge sempre le facoltà intellettive (mente, anima) oltre che a quelle vitali (cuore, spiriti).

Anche in *Rime* XVI, riprendendo il verso biblico (*Cant.* 4,9) è lo sguardo della donna che ferisce il cuore:

però che, quand'i' guardo verso lei,
rizzami gli occhi dello su' disdegno
si feramente, che distrugge 'l core. (vv. 9-11)

come anche nel testo XIX:

Davante agli occhi miei vegg' io lo core
e l'anima dolente che s'ancide,
che mor d'un colpo che li diede Amore
ed in quel punto che madonna vide. (vv. 7-7)

Non è solo lo sguardo della donna amata a ferire e ad avvincere la mente, ma anche quello della foresetta della ballata XXXI:

Ella mi fere sì, quando la sguardo,
ch'i' sento lo sospir tremar nel core:
esce degli occhi suoi, che m'è [d]ardo (vv. 4-6)

L'io poetico presenta la condizione del suo cuore anche ai corrispondenti; nel testo XLII, probabilmente rivolto a Dante, scrive:

Di te mi dòl e di me: guata quanto
che me 'n fiede la mia donna 'n traverso,
tagliando ciò ch'Amor porta soave. (vv. 9-11)

Una variazione dell'immagine del cuore ferito si trova nella ballata XXIX. In questo caso non è il cuore dell'amante ad essere ferito, ma la sua anima:

Quella [...] (v. 9)

po' torna, piena di sospir', nel core,
ferita a morte d'un tagliente dardo
che questa donna nel partir li gitta. (vv.12-14)

Oltre al verso del *Cant.* 4, 9, c'è un altro passo dell'epitalamio in cui l'amore viene descritto come un elemento che porta alla sofferenza «qui amore languo» (*Cant.* 2, 6; *Cant.* 5, 8). In *Cant.* 2,5 nel dialogo fra la coppia di amanti la sposa chiede sostegno alla sua malattia:

Fulcite me uvarum placentis,
stipate me malis,
quia amore languo.

Mentre in *Cant.* 5, 8 la sposa utilizza la medesima espressione, ma rivolgendosi alle fanciulle di Gerusalemme:

Adiuro vos, filiae Ierusalem:
si inveneritis dilectum meum,
quid nuntietis ei?
«Quia amore languo»

La sposa soffre a causa dell'amore, così nelle *Rime* l'io lirico descrive la sua condizione irreversibile di languore.

Un terzo verso del *Cantico* dei cantici ha uno stretto legame con la concezione che si ha dell'amore nelle rime. In *Cant.* 8,6 viene descritta la passione amorosa che divampa:

Pone me ut signaculum super cor tuum,
ut signaculum super brachium tuum,
quia fortis est ut mors dilectio,
dura sicut infernus aemulatio;
lampades eius lampades ignis
atque flammae divinae.

Quindi la forza dell'amore è una forza devastante, come la morte. Ma alla luce dell'interpretazione patristica il *Cantico dei Cantici* narra di un amore immortale. Nell'interpretazione dei padri la forza dell'amore rende questo sentimento immortale, mentre nella visione cavalcantiana l'amore è morte. Amore, morte e immortalità sono i temi fondamentali della spiritualità del *Cantico*. Nell'esegesi patristica il significato dell'amore cantato nel libro biblico è quello di un amore umano visto al di là dell'esperienza terrestre⁹⁹. Nell'interpretazione cristiana l'amore del *Cantico* è immortale perché è l'amore di Dio. Per Cavalcanti invece l'amore genera sofferenza e sbigottimento. A partire da queste considerazioni è possibile affermare che Cavalcanti utilizza il *Cantico* non per riprenderne il significato che gli esegeti ne davano e il valore che esso aveva per i fedeli cristiani, ma ne riprende il lessico, le immagini per rappresentare un amore terreno che non porta alla salvezza e all'immortalità, ma porta alla morte. Quindi Cavalcanti non riprende il *Cantico* attenendosi alle interpretazioni del suo tempo. Ciò che a lui interessa del testo biblico sono le immagini, il lessico, le espressioni che vanno a delineare la forza struggente dell'amore che viene descritta nelle *Rime*.

2. Rilettura Mariana del *Cantico dei Cantici*

Nella prima parte di questo capitolo ci si è soffermati su alcune immagini del *Cantico dei Cantici* che hanno avuto un valore a livello religioso nel Medioevo. Si inizia ora a prendere in considerazione un'altra interpretazione del *Cantico* che si afferma in questi secoli in alternativa all'interpretazione patristica. Questa interpretazione, che emerge dagli scritti di S. Bernardo e di Ruperto, individua nella sposa del *Cantico dei Cantici* l'immagine della Madonna. Nel chiedersi come Cavalcanti attingesse al testo del *Cantico* emerge che versi, lessico ed immagini del testo salomonico risuonano all'interno delle preghiere rivolte alla Madonna. Il *Cantico dei Cantici* era uno fra i testi biblici più conosciuti nel Medioevo; versi del testo

⁹⁹ S. E. P. Meloni, *Amore e immortalità nel "Cantico dei Cantici" alla luce dell'interpretazione patristica*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del Cantico dei Cantici*, Genova, D.AR.FI.CL.ET., 1989, pp. 45-62.

salomonico erano parte della liturgia mariana, quindi i versi del *Cantico*, soprattutto quelli riferiti alla sposa, venivano traslati e attribuiti alla Madonna. Il fatto che alcuni versi dell'epitalamio venissero utilizzati per le recitazioni religiose rivolte alla Vergine fa ipotizzare che Cavalcanti avesse una certa familiarità con il *Cantico* attraverso i testi della liturgia mariana. Questi testi, com'è stato osservato, facevano parte della quotidianità medievale ed erano preghiere spesso recitate in luoghi pubblici, perciò era inevitabile che si diffondessero per le vie della Firenze medievale e giungessero alle orecchie di tutti, anche dei non credenti. Dunque è possibile ipotizzare che la conoscenza del *Cantico* derivasse dall'acquisizione mediante la conoscenza dalle recitazioni liturgiche e dalle laudi delle confraternite. Questa ipotesi è accreditata dal fatto che la maggior parte dei versi del *Cantico* che troviamo all'interno delle *Rime* di Cavalcanti sono gli stessi che venivano utilizzati nella liturgia mariana e nelle laudi. È dunque possibile che l'appropriazione biblica cavalcantiana puntasse anche ad altri significati rispetto a quelli solitamente attribuiti al testo del *Cantico*. Si consideri il sonetto *Rime IV*:

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

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

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

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

Si può notare come i versi del sonetto ricalchino il *Cantico* 6, 7-9:

Sexaginta sunt reginae, et octoginta concubinae,
 et adolescentularum non est numerus.
 Una est columba mea, perfecta mea,
 una est matris suae, electa genetrici suae.
 Viderunt eam filiae, et beatissimam praedicaverunt;
 reginae et concubinae, et laudaverunt eam.
 Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens,
 pulchra ut luna, electa ut sol,

«Chi è questa che vèn» (v. 1) è un evidente richiamo al verso «Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens» del *Cantico dei Cantici*; per la prima parte del verso si nota una ripresa puntuale, quasi una traduzione del testo biblico. La seconda parte del verso del *Cantico* non la si ritrova nel primo verso del sonetto, ma viene traslata in quello successivo, nel quale l'autore non riprende alla lettera le parole bibliche, ma certa di ricreare l'immagine dell'atmosfera aurorale: «che fa tremar di chiaritate l'are» (v. 2). L'aria sembra tremare per lo splendore generato dalla venuta della donna; il tremore che solitamente assale l'io lirico alla vista della fanciulla, attraverso un'ipallage, viene traslato all'ambiente circostante come vibrazione di luce. Si realizza così un richiamo alla luce aurorale che nel *Cantico* è paragonata all'effetto provocato dalla venuta della donna che «quasi aurora consurgens» (*Cant.* 9). «Chi è questa che vèn» (v. 1) ricalca anche altri due versi del *Cantico*: «quae ascendit de deserto / innixa super dilectum suum?» (*Cant.* 8, 5), facendo riferimento alla sposa e «Quid hoc, quod ascendit per desertum sicut vinrgula fumi» (*Cant.* 3, 6) in cui viene rappresentato il corteo nunziale. Nel secondo caso non c'è una ripresa letterale perché i pronomi del verso sono coniugati al neutro latino e il verbo *ascendere* non trasmette l'idea di venuta, bensì di ascesa, caricandosi quindi di un pregnante valore religioso. Tutta la prima quartina descrive uno stato di eccezionalità di questa donna, al punto che alla sua vista ogni creatura umana perde la facoltà di parola. Così nel *Cantico*, per descrivere l'eccezionalità della sposa, le altre donne la proclamano beata «beatissimam praedicaverunt» (*Cant.* 6, 8). Al verso 6 del testo cavalcantiano emerge un *topos* caratteristico delle *Rime*: l'eccezionalità degli occhi che fanno sembrare la donna divina, al punto che la sua visione diventa indicibile. Questi occhi che creano sbigottimento ricalcano un altro verso del *Cantico* «averte oculos tuos a me quia ipsi me avolare facerunt» (*Cant.* 6,5).

Basandosi sui commenti esegetici di Origene e Onorio si può ipotizzare che la donna venga paragonata all'anima del fedele alla ricerca della verità, di Cristo. Come nel *Cantico* questa possibilità è riservata soltanto a una donna-anima fra tutte, quella proclamata beata; anche nel testo di Cavalcanti emerge la particolare eccezionalità della

¹⁰⁰ *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, a cura di A. Colunga e L. Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

donna che ha la possibilità di andare alla ricerca della vera conoscenza. Si vedano le qualità a lei associate «cotanto d'umiltà», «piagenza» indescrivibile, di «gentil vertute» e «tanta salute». Cavalcanti, assegnando alla sua donna gli attributi dell'anima sposa alla ricerca della saggezza e della verità, avrebbe voluto rappresentare la ricerca di perfezionamento morale ed intellettuale. È quindi possibile ipotizzare che la ripresa verso del *Cantico* (*Cant.* 6, 9) volesse essere funzionale per realizzare un inno all'amoroso uso della sapienza. Questa è una ipotesi che suppone una puntuale ripresa dal *Cantico dei Cantici* e ai suoi commenti da parte degli eruditi, come osservato nel paragrafo precedente.

Tutt'altro significato può assumere il componimento se si fa notare come il *Cant.* 6, 9 e gli attributi della donna sono tutti utilizzati nella liturgia mariana medievale. Emerge l'ipotesi che Cavalcanti usasse sì i versi del *Cantico dei Cantici*, ma che questa fruizione fosse mediata dalla liturgia mariana. Se così fosse la donna di Cavalcanti sarebbe stata descritta riprendendo immagini e caratteristiche che venivano concepite come proprie della Vergine. A sostegno di questa ipotesi si vede innanzitutto l'utilizzo che del verso «Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens» (*Cant.* 6, 9) veniva fatto sul piano liturgico. Si va a notare come questo faceva parte della liturgia cristiana, in particolar modo nella liturgia mariana in riferimento all'assunzione della Vergine. Il verso utilizzato da Cavalcanti in *Rime*, IV è tra i più popolari della letteratura devota a Maria. Innanzitutto «Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens» (*Cant.* 6,9) è il verso che nella liturgia delle ore della festa dell'Assunzione costituisce il cuore dell'antifona del canto del *Magnificat* recitato all'ora dei Vespri del 15 agosto:

Virgo prudentissima, quo progredieris quasi aurora valde rutilans. Filia Sion tota formosa et suavis es, pulchra ut luna, electa ut sol.

Si noti come l'antifona premi sull'immagine della folgorazione luminosa: *rutilnas, luna, sol*, creano l'effetto della luce nel momento dell'ascensione, così come la venuta della donna cavalcantiana fa schiarire l'aria «chiaritate l'are» (v. 2). Lo stesso verso del *Cantico* era poi parafrasato anche in apertura dei *responsoria* previsti per la Messa dell'Assunta:

Vi speciosam sicut columbam ascendentem [...] Quae est ista quae processit sicut sol, et formasam tanquam Jerusalem? Viderunt eam filiae Sion, et beatam dixerunt, et reginae laudaverunt eam.¹⁰¹

In questa antifona emerge l'eccezionalità di Maria rispetto alle altre donne, infatti le figlie di Sion la dicono beata e persino le regine la lodano. L'antifona è costruita sulla base di un altro passo del *Cantico*, 6, 8-9:

una est columba mea, perfecta mea,
una est matri suae,
electa genetrici suae.
Videunt eam filiae et beatissimam praedicaverunt;
reginae et concubinae, et laudaverunt eam

Il verso 6, 9 dell'epitalamio veniva recitato anche in occasione delle magnifiche processioni organizzate per la vigilia del 15 agosto, inizialmente a Roma, poi nel resto dell'Europa. A Roma la processione partiva dalla chiesa di S. Adriano e arrivava a Santa Maria Maggiore; recitando i versi del *Cantico* si celebrava l'incontro paradisiaco tra Cristo e la madre risorta. All'arrivo in Santa Maria Maggiore veniva officiata una messa preceduta da un'antifona ispirata al *Cantico*:

Quae est ista quae processit sicut sol, et formosa tamquam Jerusalem? Viderunt eam filiae Seon, et beatam dixerunt, et reginae laudaverunt eam. [...] Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula fumi, ex aromatibus myrrhae et thuris?

Questi versi liturgici, propri delle celebrazioni medievali, permettono di individuare uno stretto legame fra la sposa del *Cantico dei Cantici*, la Vergine Maria e la donna di Cavalcanti. Quindi all'interno dei versi delle *Rime* ci sono delle citazioni del *Cantico dei Cantici*, ma la conoscenza di questi avveniva attraverso l'ascolto della liturgia mariana, molto più immediata e spontanea rispetto ad una fruizione dal Testo Sacro. Nelle antifone mariane la Vergine Maria assunta in cielo viene descritta come beata fra le donne, coperta da un'aurea luminosa, splendente come il sole e bella come la luna; queste antifone e preghiere che nei secoli furono composte da religiosi e fedeli traevano ispirazione dal *Cantico dei Cantici*. Dal momento che la liturgia mariana faceva parte della cultura e della quotidianità di Cavalcanti, probabilmente il poeta, nel descrivere la sua donna, ha in mente i versi liturgici e non tanto il testo del *Cantico* nella sua integrità. Infine non si può non notare che il verso del *Cantico* ripreso con maggior pregnanza nelle *Rime* è anche quello che maggiormente risuona nelle lodi alla Vergine.

¹⁰¹ Gregorio Magno, *Liber Responsalis*, Patrologia Latina 78, col. 799.

Questa osservazione è un'ulteriore prova di come presumibilmente Cavalcanti attingesse al testo sacro attraverso gli usi recitativi e votivi che ne veniva fatto.

Ci si chiede perché in epoca medievale ci sia un legame fra la Vergine e il testo del *Cantico*; molto probabilmente questo nesso deriva da una nuova lettura del *Cantico* che iniziò ad emergere nel IX secolo e che pose al centro l'identificazione della Vergine con la sposa del *Cantico dei Cantici*. A partire dal IX secolo ci fu una maggiore attenzione alla figura e al culto della Vergine Maria e ciò comportò interesse per la centralità della Madonna nei testi biblici. La Madonna diventò una figura esemplare di amore per Dio, simbolo del mistero dell'incarnazione di Cristo. È soprattutto nella sposa del *Cantico dei Cantici* che i commentatori individuano un'immagine allegorica di Maria attraverso letture mariane che tramutarono il racconto amoroso fra la sposa e il suo sfuggente sposo nella storia d'amore fra Cristo e sua madre. Di conseguenza iniziarono ad essere fatte delle interpretazioni mariologiche del *Cantico dei Cantici*. Queste interpretazioni celebravano l'amore materno della Vergine, come esempio di *charitas* che attraverso l'umiltà riesce a raggiungere il divino, sigillando l'alleanza fra cielo e terra. In questo periodo si individuano laudi mariane, antifone, inni alla Vergine (alcuni esempi sono stati citati sopra) che ricalcano il testo del *Cantico dei Cantici*. L'identificazione fra la sposa del *Cantico* e Maria trova le sue radici in innovative letture esegetiche del *Cantico dei Cantici* in cui la figura della Vergine diventò gradualmente parte dei commenti del testo salomonico. Furono probabilmente queste nuove letture esegetiche del *Cantico* che determinarono la trasformazione dell'uso liturgico *del testo biblico* in un livello mariano di interpretazione.

L'identificazione di Maria con la sposa del *Cantico* risale già al IX secolo. Il *Cogitis me* di Pascasio Radberto (792 ca. - 865), opera ispirata completamente al *Cantico dei Cantici*, avrebbe ravvivato l'interesse per la celebrazione di una festa come l'Assunzione e ha determinato i testi biblici da utilizzare per la celebrazione della liturgia di tale festività. Radberto era un monaco e abate benedettino di Corbie. Per il *Cogitis me* egli si mantenne vicino a una fonte liturgica, *l'Antifonatore di Compiègne*, un manoscritto del monastero di Saint-Corneille. Le citazioni del *Cantico* nel *Cogitis me* si trovano di solito anche in questa tradizione liturgica. Ciò fa intuire che l'associane del

culto della Vergine con il *Cantico* è antica. In particolare nell'*Antifonatore*, come antifona per i vesperi dell'Assunzione di Maria compaiono le parole del *Cant.* 6,9:

quae est ista quae ascendit
quasi aurora consurgens
pulchra ut luna electa ut sol
terribilis ut castrorum acies ordinata.

L'unica variazione rispetto alla *Vulgata* da cui è estratto si individua nella sostituzione del verbo «progreditur» (nella *Vulgata*) con «ascendit» (nell'*Antifonatore*) che sottolinea il legame dei versi con la festa dell'Assunzione. «Ascendit» tuttavia lo si ritrova nel *Cant.* 3, 6 «Quid hoc, quod ascendit per desertum». Probabilmente è partendo da questo legame che Radberto nel *Cogitis me* parla della Vergine Maria come sposa del *Cantico dei Cantici*. Questa lettura di Radberto segnò l'inizio di una nuova modalità di esegesi per il *Cantico dei Cantici*¹⁰².

In epoca medievale uno fra i primi esegeti a realizzare un commento basato su una lettura mariologica del *Cantico* fu Ruperto di Deutz¹⁰³ (1075 ca -1129), monaco benedettino che realizzò numerosi commenti monastici alle Sacre Scritture, tra cui i *Commentaria in Cantica Canticorum (de Incarnatione Domini)* (1125 ca.). Come suggerisce il titolo Ruperto fece una lettura del *Cantico* come poema d'amore sul mistero dell'incarnazione di Cristo, in cui la Vergine Maria è concepita come veicolo di questo sacro mistero. Ruperto interpreta l'intero testo del *Cantico* in riferimento alla Vergine. Maria è totalmente identificata nella voce femminile del *Cantico*. Questa immagine di Maria fu realizzata in un periodo di grande enfasi contemplativa della Vergine. Quindi il trattato di Ruperto può essere visto come una partecipazione ad una tendenza di sviluppo del culto della Vergine. Nel suo commento Ruperto prende di volta in volta versi del *Cantico dei Cantici* e li associa ad episodi, immagini, caratteristiche della Vergine; di conseguenza è come se il *Cantico* venisse considerato un testo allegorico sulla Madonna. Si prenda ad esempio il commento al *Cant.* 6, 9:

“Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?” Quam pulcher ordo in ista laudatione, in ista tuae pulchritudinis, o beatissima, praedicatione! Primum “consurgens ut aurora”, deinde “pulchra ut luna”, deinde

¹⁰² E. Ann Matter, *The voice of my beloved. The song of the songs in western medieval christianity*, University of Pensilvania Press, Philadelphia PA 1990, pp. 154-154.

¹⁰³ E. Ann Matter, *The voice of my beloved. The song of the songs in western medieval christianity*, Philadelphia, University of Pensilvania, 1990, pp. 159-163.

“electa ut sol”. Quando nata es, o Virgo beata, tunc vera nobis aurora surrexit, aurora praenuntia diei sempiterni, quia sicut aurora quotidiana finis praeteritae noctis, et initium diei sequentis, sic nativitas tua, nativitas ex semine Abrahae, clara ex stirpe David, ad quos cum juramento Dei facta est repromissio benedictionis, finis dolorum et consolationis fuit initium, finis tristitiae et laetitiae nobis exstitit principium. Quando autem Spiritus sanctus in te supervenit, et filium virgo concepisti, tunc tu et ex tunc pulchra pulchritudine divina, pulchra, inquam, non quomodocunque, sed “ut luna”. Sicut enim luna lucet et illuminat luce non sua, sed ex sole concepta, sic tu, o beatissima, hoc ipsum, quod tam lucida es, non ex te habes, sed ex gratia divina, gratia plena. Quando autem de hoc mundo assumpta atque ad aethereum thalamum translata es, tunc tu et extunc “electa ut sol”; “electa”, inquam, nobis, quia sicut ex te natum Dei Filium solem verum, solem aeternum adoramus et colimus ut Deum verum, sic et te honoramus atque veneramur, ut veri Dei Genitricem, scientes quia totus honor impensus matri sine dubio redundat in gloriam Filii.¹⁰⁴

Un altro esempio di una lettura mariana del *Cantico* è il commento di fine XII secolo di Alan di Lilla¹⁰⁵ (1125 ca. – 1202 ca.), teologo e filosofo francese, monaco di Citeaux. Su richiesta del priore di Cluny scrisse *La Cantica Canticorum ad laudem Deiparae Virginis Mariae elucidatio*. Anche Alan fa una lettura mariana del *Cantico dei Cantici*. Per esempio il versetto «le travi della nostra casa sono di cedro» (*Cant.* 1, 16) per Alan fa riferimento all’immortalità della Vergine assunta in cielo e scrive:

Sicut enim credimus corpus Christi putredine non esse resolutum; unde legitur "Non dabis Sancti videre corruptionem (Salmo 15, 10) ita probabile est a corruptione putredine esse alienum corpus Mariae: Unde Aug. In sermone De Assumptione Virginis: Non solum carmen quam Christus assumpsit, sed etiam carnem de qua assumpsit credimus esse assumptam in coelum"¹⁰⁶

Così commentando «vieni dal Libano / vieni, sarai incoronato» (*Cant.* 4,8) Alan fa riferimento ad un’altra manifestazione della devozione mariana della fine del XII secolo, la celebrazione dell’incoronazione della Vergine:

De his ergo montibus coronatur Virgo gloriosa: quando principes saeculi convertuntur ad fidem, et recipiuntur in aeternam beatitudinem, et cedunt in Virginis societatem et laudem. De vertice horum montium coronatur, quando principibus subjectis catholicae fidei, illa ab his honoratur et glorificatur in Christo.¹⁰⁷

Questi sono esempi di come il *Cantico* viene legato alla figura della Vergine Maria istituendo una identificazione fra la sposa dell’epitalamio e la madre di Cristo. Man mano che questa concezione del *Cantico dei Cantici* veniva ad affermarsi nella tradizione dei commenti, l’idea della Vergine-sposa viene colta dai fedeli ed entrò nelle forme di comunicazione liturgica. Questa esegesi mariana probabilmente fu incentivata

¹⁰⁴ Rupert di Deutz, *Commentaria in Canticum Canticorum*, PL 168, coll. 839-968, qui col. 937.

¹⁰⁵ E. Ann Matter, *The voice of my beloved. The song of the songs in western medieval christianity*, cit., pp. 163-167.

¹⁰⁶ PL 210:64A.

¹⁰⁷ PL 210:80D-81.

dall'uso liturgico e paraliturgico che dal IX secolo si fece del testo salomonico. Il fascino medievale del *Cantico dei Cantici* ha fatto sì che a partire da quel periodo la sposa dell'epitalamio venisse associata a una figura femminile altamente idealizzata: la Vergine Maria. Tre eventi della vita della Vergine diventarono il *focus* di maggiore devozione: la natività, l'assunzione e la purificazione rituale secondo la legge ebraica dopo la nascita di Gesù. La liturgia su questi tre eventi sviluppò l'uso del *Cantico dei Cantici* dal VII secolo¹⁰⁸. L'assunzione della Vergine Maria è stata la festa che più di tutte ha comportato una trasformazione dell'uso liturgico del *Cantico dei Cantici* ad un livello mariano di interpretazione del testo. Citazioni del *Cantico* si trovano in antifone e responsi sulla natività, assunzione e purificazione della Vergine. Questi usi liturgici hanno portato con sé le prime associazioni del *Cantico* con la Vergine Maria. La liturgia è sempre stata un luogo incline all'adattamento rituale dei testi sacri. Nella tradizione monastica, la liturgia non si limitava alla Messa, ma comprendeva il ciclo continuo degli uffici monastici, ognuno dei quali attingeva materiale antifonario dalla Bibbia. Questo schema liturgico quotidiano ha fornito un contesto sociale e intellettuale in cui è fiorito l'adattamento del *Cantico dei cantici* per le feste mariane.

Per quanto riguarda le celebrazioni liturgiche, oltre al verso *Cant.* 6,9 numerosi altri riferimenti al *Cantico* si ritrovano nelle celebrazioni mariane. Tutto l'ufficio della festa dell'Assunzione ruotava attorno ai versi del *Cantico*. Il primo responso matutino recitava:

Je la vis, belle comme la colombe, se dressant de dessus le cours des eaux; ses vêtements dégageaient les plus subtils parfums. Elle était enveloppée de roses fleuries et de lys des vallées, comme un jour de printemps. Qui est-elle, celle-là qui élève du désert comme une colonne de fumée, exhalant les aromates de la myrrhe et de l'encens?¹⁰⁹

All'interno di questo brano sono stati incastonati elementi presi in prestito da sei passi del *Cantico dei Cantici* e un settimo dall'Ecclesiastico. In particolare *Cant.* 2,13; 5,12; 4,11; 2,1; 3,6; 5,6 ed *Eccl.* 50,8¹¹⁰.

¹⁰⁸ E. Ann Matter, *The voice of my beloved. The song of the songs in western medieval christianity*, cit., pp. 151-152.

¹⁰⁹ D'Hubert Du Manoir, *Maria, études sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1949, pp.219-245.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Alla luce delle considerazioni e delle testimonianze riportate si può ipotizzare che in epoca medievale si andò a creare una trafilata che va dal *Cantico dei Cantici* alla ripresa del *Cantico* all'interno della liturgia mariana, in cui si ritrovano le connotazioni della sposa ma riferite alla Vergine, sino alla ripresa di Cavalcanti. Di conseguenza è possibile affermare che probabilmente Cavalcanti aveva familiarità con il *Cantico* attraverso la mediazione delle preghiere alla Vergine. Quindi si crea un collegamento in cui il termine intermedio e il legame fra Cavalcanti e il *Cantico* è la liturgia e le forme di devozione orale che fanno riferimento all'ambiente delle confraternite e delle compagnie di laudesi. Si sono individuati tre nuclei di immagini che la liturgia mariana ha ripreso dal sacro per poi essere accolte all'interno delle *Rime*.

In primo luogo è già stata osservata la forma di presentazione dell'epifania della Vergine-donna. Come in «chi è questa che vèn» (*Rime*, IV) in numerosi altri testi delle *Rime* di Cavalcanti l'epifania della donna viene descritta con le stesse parole con le quali ci si rivolge alla Vergine. In *Rime* XXX, «donna m'apparve» e in *Rime* XXVI, «là dove questa bella donna appare», è una formula che entrerà a far parte della tradizione lirica; ci si soffermi qui sull'ascendenza scritturale dell'immagine dell'apparizione di donna per via: «appare» è un termine che connota l'evento in senso sacrale. Si è notato nel paragrafo precedente che «chi è questa che vèn» è un verso che si trova all'interno delle Sacre Scritture, viene poi ripreso alla lettera per la formulazione dell'antifonia per la festa dell'Assunzione della Vergine Maria che si ritrova all'interno del IV sonetto delle *Rime* e poi, anche se non pari pari, l'immagine dell'apparizione di donna-Madonna si ripete in vari testi delle *Rime*. È significativo come all'interno di *Rime* XXVI, si trova «appare» (v. 13) accostato ai vv. 19-20 che fanno riferimento all'ascensione di Maria:

[...] «Guarda; se tu coste' miri,
vedra' la sua virtù nel ciel salita»

anche se non ci sono rimandi lessicali scritturali puntuali, si può ipotizzare ci sia un gioco di immagini bibliche e mariane che si incrociano all'interno delle liriche di Cavalcanti.

In seconda istanza ha origine scritturale l'identificazione di Maria come la più bella di tutte le donne e la definizione del suo stato di eccezionalità. Questa connotazione è presente a più riprese nelle laudi fiorentine. L'immagine della Madonna come superiore alle altre creature è poi presente nelle *Rime* di Cavalcanti per definire

l'unicità della sua donna, a confermare nuovamente un rapporto donna-Madonna che a tessere uno stretto legame fra sacro e profano. Sin dai primi testi delle *Rime*, in cui la figura dell'amata ha un ruolo centrale, l'io poetico conferisce alla sua donna uno stato di eccezionalità che la distingue dalle altre fanciulle. *Rime* I, vv. 27-28:

Fra lor le donne dea
vi chiaman, come sète:

Oltre a questi due versi si può notare come tutta la canzone alla donna sono associate caratteristiche che ne determinano lo stato di superiorità e elevatezza: altezza «presziata» (v. 17); «cera gioiosa» (v. 23); «mirabil cosa» (v. 26); «sovrana» (v. 35); caratterizzata da «fina piasenza» (v. 33) sino alla connotazione della donna come elevata anche spiritualmente dal momento che viene definita «angelicata – criatura» (v. 18) e di «angelica sembianza» (v. 19). Il motivo dell'eccellenza dell'amata arriva dalle stesse donne, secondo un motivo di ascendenza scritturale. Infatti a più riprese l'autore del *Cantico* sottolinea l'eccezionalità della sposa; in *Cant.* 5, 9 sono appunto altre donne, le figlie di Gerusalemme, che si riferiscono alla sposa definendola «pulcherrima mulierum»; sempre attraverso un superlativo relativo in *Cant.* 1, 8, lo sposo, manifestando il proprio desiderio, si rivolge all'amata con l'invocazione «o pulcherrima inter mulieres». Nello scambio di lodi fra la coppia di amanti lo sposo utilizza una similitudine «sicut liliū inter spinas, / sic amica mea inter filias» (*Cant.* 2, 2), paragonata ad un giglio fra i cardi l'amata emerge per bellezza sulle altre fanciulle. Nei versi 6, 9 del *Cantico* lo sposo enumera in climax una moltitudine di donne, ma fra una quantità innumerosa se ne distingue soltanto una, perfetta come una colomba e che le altre venerano con lodi:

Sexaginta sunt reginae,
et octoginta concubinae,
et adolescentularum non est numerus;
una est columba mea, perfecta mea,
una est matri suae,
electa genetrici suae.
Viderunt eam filiae et beatissimam predicaverunt;
reginae et concubinae, et laudaverunt

La lettura mariologica del *Cantico* ha fatto sì che i connotati della sposa diventassero le caratteristiche da attribuire alla Madonna. Come primo esempio si individua che all'interno di numerose laudi Maria è definita superiore rispetto alle altre donne.

Facendo una schedatura dal laudario del Santo Spirito si individuano le seguenti espressioni per definire la condizione di eccezionalità della Vergine:

ché tu fosti ingratiata
sovr'ogn'altra cristiana (lauda 26, 5-6)

La lauda 32 è un testo tutto incentrato sulla superiorità di Maria paragonata ad una stella:

	Altissima stella lucente, di noi sempre vi stea a mente.
5	Istella chiara matutina che risplende più che dia, sovr'ong'altra se' regina, madre di Dio onipotente.
10	Istella sovr'ogn'altra bella, vergine madre et pulzella, dell'alto Dio fosti cella et sua casa splendente.
	Istella se' tu delle stelle nella quale il sole risplende che per noi in terra venne quando aparve in Oriente.
15	Istella sola fosti degna per portare la nostra insegna della qual molto se sdegna lo nemico frodolente.
20	Istella degna da laudare, da temere e da 'norare, voi sola foste senza pare, vergine di Dio piacente.

Si noti l'anafora di «istella» nel primo verso di ogni quartina; in ogni strofa Maria-stella viene descritta con delle qualità che la rendono superiore rispetto ai termini di paragone. La superiorità della Vergine sulle altre donne viene espressa al v. 5 nel quale viene dichiarata regina su tutte le altre e al v. 7 in cui emerge la sua incontrastabile bellezza, motivo che si trova a più riprese nel *Cantico*: «pulcherrima inter mulieres», *Cant.* 1, 8 e «pulcherrima mulierum», *Cant.* 5, 9. Al v. 15 Maria viene definita come l'unica «degn» ad accogliere il figlio di Dio, incarnazione dell'amore, così in *Cant.* 6, 9 una sola è la colomba perfetta, che, leggendo il *Cantico* secondo l'esegesi mariologica, si vuole intendere l'unica fra tutte le donne che è *degn* di dare il suo amore a Gesù.

Anche nel laudario della Compagnia fiorentina di San Gilio si individuano dei riferimenti a Maria, sublime fra le altre donne:

Regina siete, Donna più benigna;
null'altra se ne truova tanto degna
di voi, Madonna, che portate la 'nsengna
del Creatore altissimo vivente. (Lauda 40, 27-30)

La definizione di Maria come eletta è presente anche in alcune preghiere cristiane del XII secolo. Si prende come esempio una preghiera di Adamo da san Vittore (1110-1192 ca.)¹¹¹, *Alla beata Maria*:

Così Maria è più degna
di tutte le creature (vv. 51-52)¹¹²

San Bernardo nel commento al *Cantico* afferma che la sposa emerge sulle altre donne perché agisce secondo lo spirito e perché non è terrena, ma spirituale.

Molto a proposito la sposa è detta bella non in modo assoluto, ma bella tra le donne, vale a dire con una distinzione, di modo che essa si senta maggiormente rimproverata, e si renda conto di quanto le manca. Io penso infatti che con il nome di donne si intendano qui le anime carnali e secolari, che non hanno in sé nulla di virile, che non dimostrano nel loro agire nulla di forte e di costante, ma tutto rilassato, tutto femminile e molle. L'anima spirituale invece, sebbene già bella perché non cammina secondo la carne ma secondo lo spirito; per il fatto che vive ancora nel corpo pur progredendo non raggiunge la perfezione della bellezza, e pertanto non si può dire bella sotto ogni aspetto, ma bella tra le donne, cioè tra le anime terrene e quelle che non sono come lei spirituali.¹¹³

Anche all'interno delle *Rime* di Cavalcanti la donna ha delle caratteristiche mistiche che la elevano sulle altre figure femminili. La sua presenza è indicibile e indescrivibile, «oltre natura umana». Se nei testi religiosi la donna che emerge eleva ad una condizione altra, ossia divina, e per questo rimane avvolta in un'aurea di mistero, la donna di Cavalcanti va anch'essa oltre le facoltà conoscitive umane, ma non per quanto riguarda la conoscenza di Dio, bensì per la conoscenza dello stato di dolore in cui l'io è da lei gettato. L'inconoscibilità in Cavalcanti non ha nessun riferimento sacro, ma ha una valenza negativa, indica l'impossibilità di conoscenza e razionalizzazione del processo di autodistruzione in cui l'amante viene gettato.

¹¹¹ Adamo di san Vittore è nativo probabilmente della Britannia, ma formatosi nella scuola parigina di san Vittore, Adamo ebbe grande fama nella poesia musicale liturgica e fu autore di *Sequentiae*, componimenti ritmici nei quali sviluppò i moduli del canto sequenziale.

¹¹² S. Pricopo e M. Simonetti, *La preghiera dei cristiani*, Fondazione Valla / Arnoldo Mondadori, 2000, pp. 477-483.

¹¹³ San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, cit..

La condizione di superiorità della donna si ritrova a più riprese nei testi cavalcantiani. Il sonetto II si concentra su una descrizione della donna attraverso motivi di ascendenza scritturale:

Avete 'n vo' li fior' e la verdura
e ciò che luce ed è bello a vedere;
risplende più che sol vostra figura:
chi vo' non vede, ma' non pò valere.

5 In questo mondo non ha creatura
sì piena di bieltà né di piacere;
e chi d'amor si teme, lu' assicura
vostro ben vis' a tanto 'n sé volere.

10 Le donne che vi fanno compagnia
assa' mi piaccion per lo vostro amore;
ed i' le prego per lor cortesia

che qual più può più vi faccia onore
ed aggia cara vostra signoria,
perché di tutte siete la migliore.

Sin dal v. 2 la figura femminile viene definita come portatrice di una luce talmente intensa da renderla più splendente del sole e quindi di ogni creatura. Le sublimi qualità dell'amata si irradiano sulle donne che l'accompagnano rendendole a loro volta degne di lode (9-11), ma non a lei paragonabili; infatti l'io lirico non tarda ad esortare le altre fanciulle affinché onorino la sua amata, e a lei rivolgendosi la definisce «migliore» fra tutte.

Il terzo testo delle *Rime*, anch'esso incentrato sulla descrizione dell'amata, recupera il modello trobadorico del *plazer*, caratterizzato dall'enumerazione di cose desiderabili, che nel sonetto vengono elencate nelle quartine. Tutti questi elementi piacevoli vengono però messi in paragone con la bellezza dell'amata che con la sua gentilezza e splendore le supera, rendendo questi poca cosa e facendo emergere la sua superiorità (vv. 9-14):

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

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

ciò passa la beltate e la piagenza

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

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

È la «saggezza» (v. 12) a distinguere l'amata dalle altre. L'immagine della bassezza delle altre creature, quando vengono messe a confronto con la figura femminile cantata nelle *Rime*, si ritrova anche nella ballata XXV:

Io veggio che negli occhi suoi risplende
una virtù d'amor tanto gentile,
ch'ogni dolce piacer vi si comprende;
e move a loro un'anima sottile,
rispetto della quale ogn'altra è vile:
e non si po' di lei giudicar fòre
altro che dir: «Quest'è novo splendore». (vv. 11-17)

Nella strofa emerge l'incomparabilità dell'amata. Tutto il testo è percorso da definizioni che evidenziano l'eccezionalità della donna: «gentil» (v. 6), «tanta adorna» (v. 7), caratterizzata da «biltate» (v. 8), «virtù gentile» (v. 12), «novo splendor» (v. 17). A differenza della figura femminile del *Cantico* e delle laudi, la donna di Cavalcanti non è elevata sul piano spirituale, ma terreno; sono tutti aggettivi che fanno riferimento a qualità terrene.

Oltre ad essere eletta per la propria bellezza la donna è anche forte, nel senso di determinata, guerriera, non domabile, infatti così Cavalcanti ne descrive il valore della nella canzone IX; è la personificazione di Amore che avverte l'io lirico circa questa caratteristica della donna:

Non sentio pace né riposo alquanto
poscia ch'Amore e madonna trovai,
lo qual mi disse: «Tu non camperai,
ché troppo è lo valor di costei forte». (*Rime IX*, vv. 7-8)

La forza è la quarta caratteristica attribuita alla sposa del *Cantico* nel passo 6, 9 «*terribilis ut castrorum acies ordinata*». Lo spirito combattivo della donna descritta in *Rime IX* è una spia che preannuncia la forza devastante di lei e del suo amore che porterà l'io lirico alla sofferenza e lo getterà in un profondo dolore. Si noti come nei quattro testi presi in considerazione la superiorità della donna cantata non è mai definita

in senso assoluto, ma sempre in relazione con le altre. Così Maria è «benedetta fra tutte le donne»¹¹⁴.

Infine si osserva come il *Cantico dei Cantici* presenta una filigrana di aggettivi e connotati riferiti alla coppia di amanti ai quali i fedeli nel Medioevo hanno attinto per tessere laudi e preghiere in onore della Vergine e a Cristo. Tutto il *Cantico* è un'esplosione di profumi e immagini che connotano la natura nella sua fase di rivelazione primaverile. Sin dai primi versi vengono descritti i profumi «unguentum tuorum optimorum»; «odor unguentorum tuorum super omnia aromata»; «odor vestimentorum tuorum sicut odor Libani»; «nardus mea dedit odorem suum» riferendosi alla sposa; inoltre viene continuamente fatto riferimento alla mirra e all'incenso. Una concentrazione di profumi si trova in *Cant.* 3, 6:

Quid hoc, quod ascendit per desertum
Sicut virgula fumi,
aromatizans tus et myrrham
et universum pulverem pigmentarii?

e in *Cant.* 4, 13-14:

propagines tuae paradisi malorum puniceorum
Cum optimis fructibus,
cypri cum nardo.
Nardus et crocus,
fistula et cinnamomum
cum universis lignis turiferis,
myrrha et aloe
cum omnibus primis unguentis.

Attraverso una metafora le bellezze della sposa («propagines tuae») sono associate ad una serie di frutti, fiori, piante caratterizzati da un profumo intenso e da una particolare bellezza che gli distingue dal resto della natura e li mette in risalto. Essendo che tutti gli elementi a cui la donna viene paragonata sono preziosi per le loro qualità, ciò permette di dare un valore di distinzione anche alla donna. La ricerca fra lo sposo e la sposa avviene in una natura caratterizzata da «fico protulit grossos suos», «vineae florentes dederunt odorem suum», si fa riferimento al *nardo*, *cedri*, *cipressi*, *palme*, *melograni*, *noci*, *vigne*. La sposa viene descritta «sicut liliun inter spinas», «sicut fragmen mali punici, ita genae tuae», lo sposo viene descritto come *narciso*, *giglio*, «sicut malus inter

¹¹⁴ *Ave Maria*, da *La preghiera dei cristiani*, Pricopo-Manlio, cit., p. 511.

ligna silvarum», «species eius ut Libani, / electus ut cedri». Prendendo in considerazione il laudario del Santo Spirito si nota che similitudini e metafore, che nel *Cantico* sono riferite alla sposa e allo sposo, vengono utilizzate nelle laudi per riferirsi rispettivamente a Maria e a Gesù. «Di te nacque un giglio d'orto» (lauda 26, 19); «tuo gentil figlio / aulente più che giglio» (lauda 33, 9); «lo tuo figlio / candido è sovr'ogne giglio» (lauda 41, 4-5) con *giglio* che fa riferimento a Cristo, così come *giglio* si autodefinisce lo sposo. Come nel testo biblico anche nelle laudi Gesù è paragonato a fiori che si distinguono per l'inebriante profumo «aulente flore» (lauda 37, 8). Allo stesso modo nel *Cantico*, nelle laudi del Santo Spirito Maria, è definita attraverso metafore che la paragonano a fiori profumati «flore aulente» (lauda 27, 21); «aulente rosa et moscado fino» (lauda 37, 3); «rosa aulorosa» (lauda 40, 7); «fructu piacente con dolce sapore», e a germogli primaverili «fructu novello» (lauda 30, 10). Inoltre si notino alcune riprese puntuali dal *Cantico*: nella lauda 40, 15-16 Maria è definita «giardino ornato di frescha verdura, / fosti serrato con forte kiusura»; così nel *Cantico* 4, 12 «hortus conclusus, sor mea sponsa»; il giardino sigillato indica la verginità della sposa-Maria. Inoltre per descrivere Maria come donna che infonde amore nel *Cantico* viene descritta «fontana d'amore»; «fontana viva, / fructiferosa uliva» (lauda 44); il paragone con la sorgente d'acqua si ritrova anche nel *Cantico*: «Fons hortorum, / puteus aquarum viventium, / quae fluunt impetu de Libano» (*Cant.* 4, 15).

Si è individuata una preghiera medievale, *Alla beata Maria* di Adamo di San Vittore (di cui alcuni versi sono stati citati nelle pagine precedenti) in cui è possibile riscontrare la lettura mariologica che nel Medioevo si faceva del *Cantico*. Infatti all'interno della preghiera mariana la Madonna è continuamente definita con il linguaggio dell'epitalamio. Se ne riportano alcuni versi:

Porta chiusa, fonte degli orti
 Cella custode degli unguenti,
 cella dei profumi (vv. 7-9)

In questi versi emerge la consuetudine di definire Maria attraverso l'accostamento a profumi intensi. Ecco un ulteriore indizio che conferma la lettura mariologica che nel Medioevo si faceva del *Cantico*: Maria, donna di profumi, amante di Cristo.

Tu il paradiso celeste
 il libano non tagliato,
 Che esala soavità; (vv. 16-18)

dal Libano è attesa la sposa del *Cantico dei Cantici* (*Cant.* 4, 8); Maria è come un bosco vergine, odoroso delle essenze più preziose.

Tu sei il mirto della temperanza,
la rosa della pazienza,
il nardo profumato. (vv. 34-36)

Il *nardo*, come fiore dall'essenza odorosa, a cui viene fatto continuo riferimento nel *Cantico*. Ritorna poi l'immagine canonica del giglio indicare Cristo:

Fiore di campo,
giglio speciale delle convalli,
Cristo da te è nato. (vv. 37-39)¹¹⁵.

Questi richiami sono il segno evidente di come i fedeli nel comporre le laudi in onore alla Madonna avevano come riferimento il *Cantico*, del quale interpretavano la sposa come Madre di Gesù. Questi paragoni della donna con fiori appena sbocciati, con il giglio, o con determinati elementi naturali che per la loro bellezza si elevano fra gli altri, sono immagini che ritornano a più riprese nelle *Rime* per definire la donna cavalcantiana.

Rime I:

Fresca rosa novella,
piacente primavera (vv. 1-2)

nella metafora il primo termine di paragone è sottinteso nella figura della donna la quale viene associata a un fiore dalle caratteristiche eccezionali, una rosa appena sbocciata, e alla stagione dell'amore per eccellenza, la primavera. Com'è stato osservato l'identificazione della donna con la natura è presente anche in *Cant.* 2, 2, nella venerazione vicendevole fra la sposa e lo sposo la donna si identifica come «Ego flos campi / et liliū convallium». L'associazione degli amanti con fiori e piante continua anche nei versi successivi attraverso metafore: «Sicut liliū inter spinas, / sic amica mea inter filias. / Sicut malus inter ligna silvarum, / sic dilectus meus inter filios». Sono versi che segnano l'eccezionalità di una figura umana fra tutte le altre, denotano il livello di sublimazione del soggetto considerato: la rosa si differenzia fra gli altri

¹¹⁵ S. Pricopo e M. Simonetti *La preghiera dei cristiani*, cit., pp. 477-483.

germogli primaverili, così come si eleva la donna fra le altre. Anche nei primi versi di *Rime II* è riconoscibile un procedimento analogo:

Avete 'n vo' li fior' e la verdura
E ciò che luce ed è bello a vedere; (vv 1-2)

La donna non è assimilata alle bellezze del creato, ma è la natura che viene riconosciuta e si identifica in lei.

3. La Vergine Maria e la donna cavalcantiana

Nel paragrafo precedente è stato osservato come all'interno delle *Rime* di Cavalcanti ci sono delle metafore e dei connotati ricorrenti per descrivere la donna che derivano dalle laudi delle confraternite e dalle preghiere dei fedeli rivolte a Maria. Si è cercato di annotare come, a loro volta, molte immagini delle preghiere mariane derivano dal *Cantico dei Cantici*. Ciò rafforza l'idea che, presumibilmente, Cavalcanti attingesse al linguaggio sacro delle preghiere religiose cristiane del suo tempo. Ne emerge, quindi, l'ipotesi che Cavalcanti potesse aver appreso lessico e immagini sacre soprattutto attraverso l'oralità. Ciò sembra avvalorare l'idea che probabilmente Cavalcanti non andasse setacciando fonti bibliche o altri testi, ma che i riferimenti biblici trasmigrassero direttamente dalla cultura liturgica, orale e comune.

All'interno delle *Rime* di Cavalcanti ci sono anche vari attributi per descrivere la donna che derivano esclusivamente dalle laudi e dalla liturgia mariana e che non hanno ascendenze scritturali. Nei testi della raccolta c'è un calco significativo di immagini, lessico e attributi che nel Medioevo erano propri della Vergine; Cavalcanti li ha ripresi ed inseriti all'interno dei suoi testi per connotare la sua donna.

Nel Medioevo la devozione alla Vergine assunse un ruolo centrale per i fedeli cristiani. A partire dal XI secolo la preghiera mariana, liturgica e privata, si diffuse ampiamente ai vari livelli della società medievale. Innanzitutto, l'inizio del secondo millennio conosce la grande diffusione della venerazione della Madonna nel giorno del sabato, giorno in cui veniva recitata la Santa Messa in onore di Maria. Direttamente connesso con il sabato mariano appare nei monasteri, in dal X secolo, l'*Officium sancte*

Mariae da recitarsi in questo giorno. Dal secolo XI si affermò l'*Officium parvum Beatae Mariae Virginis*, da recitare in aggiunta all'Ufficio quotidiano e così chiamato perché prevedeva un solo Notturmo. Nel corso del XII e XIII secolo tale liturgia fu adottata da tutti i grandi ordini religiosi. L'esempio fu seguito dal clero secolare e anche dai laici, i quali fecero dell'Ufficio delle Ore in onore della Vergine la devozione più in auge nel Medioevo.

Alla liturgia si accompagnava quella forma di devozione tipicamente popolare, la lauda, di cui già si è introdotta la tipologia. In questa sede interessano particolarmente le laudi in onore alla Vergine: ossia quei testi che venivano cantati con le candele e le lampade accese dinanzi all'immagine della Madonna; erano recitate da solisti o da tutti i presenti, che ad ogni strofa ripetevano la ripresa o alcuni versi. Dalle annotazioni al *Novelliere* di Boccaccio, secondo il titolo dell'edizione veneziana del Giolito (1546), attribuite a M. Francesco Sansovino, siamo informati che a Firenze

(...) vi erano alcune scuole d'artigiani, tra le quali quella di Orsanmichele e di S. Maria Novella. Questi, ogni sabato dopo Nona si *adunavano* in chiesa e quivi a quattro voci *cantavano* cinque o sei Laudi, o ballate composte da Lorenzo de' Medici, dal Pulci e dal Giambullari, e ad ogni Lauda si *mutavano* i cantori, e finito, a suon d'organi e di voci scoprivano una Madonna, ed è finita la festa. E questi tali, che son detti Laudesi, *avevano* sopra essi un capo, che si *faceva* chiamare Capitano de' Laudesi

Strettamente legato alla lauda, che si può definire come una forma di devozione partecipata, sorge e si sviluppa il dramma liturgico. Il dramma è una forma di devozione animata, una rappresentazione: cantando testi su melodie gregoriane, in chiesa o sul sagrato, si muovono dei personaggi che ripropongono, in modo drammatico, temi e contenuti dei misteri celebrati nelle azioni liturgiche. Lo scopo del dramma liturgico era di istruire e aiutare a pregare; il popolo era direttamente coinvolto attraverso il canto corale conclusivo dell'azione.

In questo clima di particolare devozione alla Vergine si intensifica la preghiera individuale a lei rivolta. L'*Ave Maria* cominciò a diffondersi tra il popolo nel XII secolo; i religiosi invitavano i fedeli a recitare questa preghiera quotidianamente e individualmente. Si individuano inoltre quattro antifone cantate in onore della Vergine: *Alma Redemptoris Mater*, sulla base del più antico inno *Ave Maris stella*, *Ave Regina coelorum*, *Regina caeli* e *Salve Regina*.

In questo lavoro di ricerca su Cavalcanti e il suo rapporto con i testi religiosi è stata fatta una schedatura di tutti i termini, aggettivi, attributi e apposizioni che

all'interno delle *Rime* sono stati usati da Cavalcanti per far riferimento alla sua donna. Si è andati ad individuare quelli che sono delle riprese degli attributi mariani all'interno del laudario del Santo Spirito e delle preghiere rivolte alla Madonna. Da questo lavoro è emerso che ci sono delle sovrapposizioni, le quali fanno intendere che probabilmente Cavalcanti ha attinto dal linguaggio mariano la terminologia per caratterizzare la donna cantata nei suoi testi. Si riportano i risultati e alcune osservazioni di questo lavoro.

Una delle caratteristiche femminili che emerge di più nelle *Rime* è la luminosità attribuita alla donna o agli elementi a lei riferiti: la figura della donna *risplende*, rivestita di *claritate*, nei suoi occhi c'è un «lume pien di spiriti d'amore» (*Rime*, XXVI, v. 2), «negli occhi suoi risplende / una vertù d'amor tanto gentile» (*Rime*, XXV, vv. 11-12). Anche nel Laudario emerge che una fra le più frequenti apposizioni con cui riferirsi alla Madonna è *stella*, accompagnata da una aggettivazione che fa leva sull'effetto luminoso generato: «stella rilucente», «luce divina», «istella chiara matutina», «luminatrice / delli intenebrati», «istella chiarita», «sole lucente». Lo sguardo della donna di Cavalcanti trasmette dolcezza («dolci occhi», «dolce sguardo», «dolce provedenza»), similmente Maria «dolce vergine», «dolcissima». Riferimenti a fiori appena sbocciati «fresca rosa novella» (*Rime* I, 1), «fior novello» (lauda 26, 6), «fructo novello» (lauda 30, 10); inoltre si noti come nella lauda 30, 19 ci si riferisce a Maria come «fresca rivera», l'aggettivo *fresca* si ritrova in *Rime* I, 1, riferito però alla rosa, ma appena qualche verso più sotto ecco che viene ripreso anche il sostantivo *rivera*:

Fresca rosa novella,
piacente primavera,
per prata e per rivera
gaiamente cantando (vv. 1-4)

Nelle *Rime* la donna è presentata simile ad una rosa, ma lo stesso paragone si ritrova nella lauda 33, 13-14 «et rose fiorite le presenta in canti, / et fa' senbranti a llei che nne risovegna», «aulente rosa» (lauda 27, 3), «rosa aulorosa» (lauda 40, 7).

Inoltre nelle liriche di Cavalcanti la donna è descritta con «cera gioiosa», «sovrana», piena di «bieltà» e di «piacere», caratterizzata da «beltate», simile a Dio («O Deo, che sembra quando gli occhi gira»), «figura piena di valore», «adorna di tante bellezze», «gentil, piacevol donna». Nelle rime si ritrova anche l'aggettivo *angelicata* riferito *criatura* (donna); in questo caso però si può notare che *angelicata* è un attributo

riferito all'amata già in Giacomo da Lentini. Il definire la donna angelica per Cavalcanti ha una connotazione tutta terrena; il poeta non fa riferimento ad un valore spirituale, non fa nessuna allusione alla divinità della donna.

Nel testo XVII, vv. 5-8 delle *Rime* sono condensati una serie di aggettivi riferiti alla donna: *umile, saggia, adorna, accorta, sottile, fatta a modo di soavitate*. Altra concentrazione di aggettivi in *Rime XXV*: *gentil, tanta adorna, di biltate, occhi di pietà, giovane donna, gentiletta e bella, di gentil costume*. In *Rime XXIX* compare la dittologia «bell' e gentil, d'onesta leggiadria» (v. 2), utilizzata frequentemente nella lirica trobadorica, ma inedita nella lirica italiana; questa doppia aggettivazione per descrivere la donna la si trova anche in *Rime*, XLIV^b, v. 14 e XLVIII^a, v. 3. Gli stessi aggettivi si ritrovano poi in XLVIII^a, sonetto in cui c'è una fortissima sovrapposizione fra la figura della donna e quella di Maria: «ch'è di bella sembianza, onesta, pia. / De' peccatori è gran rifugio e porto». *Bella* e *onesta* sono due attributi propriamente amorosi; *pia* è un epiteto mariano; l'espressione che definisce la donna come rifugio dei peccatori traduce la definizione di origine scritturale della Vergine come *refugium peccatorum* propria delle litanie a lei dedicate. C'è una forte mescolanza dei due registri lessicali: il linguaggio evangelico e liturgico si sovrappone a immagini che appartengono al codice profano dell'amor cortese. La Madonna viene descritta con attributi misti che portano a una situazione contrastiva; le caratteristiche delle donne cortesi si affiancano a quelle della Madonna.

Nelle *Rime* compare a più riprese la caratteristica dell'umiltà riferita alla donna:

cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira (*Rime IV*, 7-8)

l'immagine della donna è tale che tutte le altre sembrano immagine dell'ira. Un verso simile si ritrova anche in Iacopone, 2, 68-69 «la sua umiltate prender umanetate, / pare superbietate onn'altra ch'è pensata».

Già risomigli, a chi ti vede, umile,
saggia e adorna e accorta e sottile (*Rime XVII*, vv. 6-7)

Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su' nome canti
sì dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,
sento che 'l su' valor mi fa tremare; (*Rime XXVI*, vv. 13-17)

la donna è proclamata l'umiltà in persona; l'umiltà indica il valore sublimante della donna nel senso della trascendenza. L'essere una donna umile è una caratteristica propriamente mariana che, attribuito alla donna di Cavalcanti, va a creare un'immagine traslata della figura femminile, contribuendo a una rigenerazione semantica del lessico lirico. Il termine *umiltà* nella lirica amorosa designa, in relazione all'amante, l'atteggiamento da assumere al momento della richiesta e della relativa attesa, in relazione alla donna, l'atteggiamento di maturità e benignità che deve ispirare la sua condotta. Come ha osservato Rea¹¹⁶ nei testi delle *Rime* in cui compare il termine *umiltà* è evidente che il poeta non ha attinto l'attributo dal lessico cortese, ma bensì dal lessico mariano. Infatti Cavalcanti non utilizza il termine in contesti che fanno riferimento ai *topoi* dell'amor cortese: non compare né l'immagine della richiesta del *servitium amorum*, né l'invocazione di pietà all'amata; inoltre nessuno dei due testi presentano un lessico cortese che ne potrebbe far pensare un legame semantico. Soprattutto nei testi IV e XXVI l'attributo dell'umiltà è collocato al centro della rappresentazione dell'epifania della donna. In entrambi i testi compare il verbo apparire, *pare* (IV, 7), *appare* (XXVI, 13), termini utilizzati per descrivere l'apparizione di Madonna per via, connotando l'evento anche in senso sacrale. «Là dove» (XXVI, 13) è formula tradizionale per introdurre l'epifania di Madonna. Sia nel sonetto che nella ballata compare il motivo dell'indicibilità dell'apparizione: «ch'i' nol savria contare» (IV, 6) e «s'i' 'l vo' contare, / sento che 'l su valor mi fa tremare». Inoltre sia in *Rime* IV che in *Rime* XXVI ci sono evidenti allusioni scritturali che percorrono entrambi i testi nella loro interezza. Nel sonetto «Chi è questa che vèn» ricalca il *Cant.* 3,6, 6,9, 8,5; inoltre al verso 5 «O Deo, che sembra quando li occhi gira» la donna viene paragonata a Dio riprendendo le parole della sposa in *Cant.* 6, 4 «averte oculos tuos a me quia ipsi me volare facerunt». Anche nella ballata l'epifania della donna è costruita mediante una fitta serie di allusioni bibliche; il testo si apre con un'immagine proveniente da *Ps.* 4, 7 «leva super nos lucem vultus tui Domine dedisti laetitiam in corde meo»; anche il v. 12, in cui è l'immagine della donna a parlare, «La salute tua è apparita» è un predicato di origine scritturale *Ps.* 34, 3 «Dic animae meae salus tua ego sum» che garantisce la natura miracolosa dell'intellezione. I versi conclusivi fanno invece riferimento all'ascensione, in

¹¹⁶ R. Rea, *Cavalcanti poeta, uno studio sul lessico lirico*, Roma, Ed. nuova cultura, 2008, pp. 161-168.

particolare alle parole dell'angelo «qui et dixerunt: “Viri Galilaei, quid statis adspicientes in caelum? Hic Iesus, qu adsumptus est a vobis in caelum, sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum”». Questi versi fitti di richiami scritturali permettono ulteriormente di affermare che l'umiltà a cui fa riferimento Cavalcanti non è l'attributo del codice di comportamento cortese, ma bensì il segno della condizione miracolosa della donna cavalcantiana. Come afferma Rea¹¹⁷ si deve pensare allora che l'umiltà cavalcantiana voglia alludere sul piano semantico all'*humilitas* mariana, che è virtù assoluta e fonte di beatitudine.

Studiando le *Rime* di Cavalcanti si può notare che alcune liriche sono organizzate in una prima parte in cui è presente una lode nei confronti della donna, attraverso l'utilizzo di un lessico e di una terminologia mariana, a cui segue una seconda parte in cui si individua un totale capovolgimento e un riferirsi esplicitamente ad un amore terreno. Questo aspetto conferma che nelle liriche di Cavalcanti non c'è nessun rapporto con il divino, la donna cavalcantiana non è una donna salvifica com'è Beatrice per Dante; il rapporto io lirico – donna si svolge tutto in una dimensione terrena che provoca sofferenza per la quale la donna non è il mezzo di soluzione. Si è visto come Cavalcanti attinga dal lessico delle preghiere con le quali i fedeli si rivolgevano alla Madonna, ma attuando una risemantizzazione. Nei testi di Cavalcanti non c'è nulla nessuna allusione alla via della salvezza, tutto è giocato su una dimensione terrena.

Rime, I

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

10 Lo vostro pregio fino
in gio' si rinovelli
da grandi e da zitelli
per ciascuno cammino;
e cantin·ne gli augelli
ciascuno in suo latino
da sera e da matino
su li verdi arbuscelli.
15 Tutto lo mondo canti,
po' che lo tempo vène,

¹¹⁷ R. Rea, *Cavalcanti poeta, uno studio sul lessico lirico*, cit., pp. 161-168.

sì come si conviene,
vostr'altezza pregiata:
ché siete angelicata – criatura.

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

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

Questo testo apre la raccolta delle *Rime*. Favati nell'edizione del 1957 lo considerò fra i primi componimenti scritti da Cavalcanti poiché il testo presenta molta influenza di moduli cortesi, che secondo il critico era segnale di una poesia giovanile. In realtà non si deve confondere l'arcaicità di un testo con un testo arcaicizzante. Di conseguenza è possibile cambiare prospettiva ed immaginare che Cavalcanti potrebbe aver scritto questo testo riproponendo formule e modelli di una tradizione precedente, ma in una fase matura della sua produzione, quando con quella tradizione voleva giovare per creare soluzioni inedite. Com'è possibile osservare in tutta la prima parte del testo (vv. 1-35) il lessico del *Cantico dei Cantici* e delle preghiere alla Madonna sono usati per descrivere la bellezza, il valore, la benevolenza di questa fra le altre. Al v. 9 si nota la ripresa da *Cant.* 6, 9; la superiorità della donna cantata è rafforzata attraverso una corona di aggettivi che descrivono la donna quasi come un essere celeste: «angelicata», «angelica sembianza», «cera gioiosa», «mirabil cosa», «dolce provedenza». Nei versi 36-39 viene fatta una richiesta di benevolenza che sembra essere una preghiera rivolta

alla Vergine. Dal v. 40 si nota un rovesciamento che rende chiaro come nel rapporto io lirico – donna cantata non c'è nessuna allusione sacra, religiosa; il piano spirituale viene rovesciato, tutto si riduce ad un amore terreno.

Analizzando i testi delle *Rime* si osserva che alcune liriche sembrano ricalcare le caratteristiche delle preghiere con le quali i fedeli nel Medioevo si rivolgevano alla Madonna. Dagli studi di Pricoco e Simonetti¹¹⁸ emerge che la preghiera cristiana si è sviluppata secondo schemi che si presentano fissi, fino alla formularità; c'è quindi una formalizzazione della struttura delle preghiere. In una preghiera-tipo è possibile individuare una divisione in due parti: la prima, di norma iniziale, di contenuto dossologico, articolata nell'invocazione rivolta alla divinità in seconda persona, cui fa seguito la celebrazione che esalta bontà, grandezza e potenza di Dio. Nella seconda parte della preghiera l'oratore chiede a Dio protezione e aiuto per le sue esigenze spirituali e materiali.

All'interno delle *Rime* ci sono vari testi in cui Cavalcanti ricerca compartecipazione al proprio dolore. Per esprimere questa richiesta di condivisione Cavalcanti ricalca il modello degli appellativi ai passanti che si trovano nelle *Lamentazioni*. Nella maggior parte dei testi il *tu* è rivolto a degli interlocutori plurali; si sono individuati però alcuni componimenti in cui Cavalcanti fa riferimento ad una persona singola, la donna. I sonetti XX e XXI si aprono con una invocazione alla donna

O tu, che porti nelli occhi sovente (*Rime*, XX, 1)

O donna mia, non vedestù colui (*Rime* XXI, 1)

In questi due testi sin dal primo verso si ritrova un'apostrofe alla figura femminile; è una formula che ricalca il modulo sintattico geremiano delle *Lam.* 1, 12. Geremia si rivolge ad un *tu* generale, come farà anche Cavalcanti in altri testi, ma nel XX e XXI il poeta si rivolge in maniera specifica alla donna. Non si riscontrano né preghiere, né laudi mariane nelle quali c'è una invocazione alla Vergine di questo tipo. Però, se si prendono in considerazione i testi con i quali i fedeli si rivolgevano a Maria, si nota che la maggior parte si apre con il saluto alla Vergine e quindi, sin da subito, il *focus* è sulla donna che viene invocata. Così anche nei due testi di Cavalcanti viene posto in primo piano il riferimento alla donna. Quindi non c'è un riferimento puntuale,

¹¹⁸ S. Pricoco e M. Simonetti, *La preghiera dei cristiani*, cit., pp. XXVI-XXVII.

ma un parallelismo nella forma in cui rivolgersi alla donna-Madonna. Mettendo a confronto i testi delle *Rime*, i testi del laudario del Santo Spirito e le preghiere alla Vergine si nota un parallelismo delle richieste che i fedeli facevano alla Madonna e le richieste che fa Cavalcanti alla donna. Entrambi chiedono pietà, commiserazione e la parola utilizzata per invocare compassione dalla Vergine e dalla donna è *mercé*. *Mercé*, termine proprio della poesia cortese, ma che Cavalcanti risemantizza. Nella lirica cortese *mercé* è un termine tecnico per indicare la ricompensa amorosa, l'atteggiamento di benevolenza che deve assumere l'amata nei confronti dell'amato. Per Cavalcanti è la richiesta di pietà.

Rime IX, vv. 25-27

«Non guardi tu? Quest'è Pietate,
ch'è posta invece di persona morta
per dimandar merzede»

sebbene nei versi precedenti la donna è descritta gentile e caratterizzata da *claritate* la sua presenza non ha nessuno scopo salvifico, bensì getta l'io in una condizione di distruzione che lo costringe a chiedere pietà.

Rime XV:

Se Mercé fosse amica a' miei disiri,
e 'l movimento suo fosse dal core
di questa bella donna [...]
 ritornerebbe in allegrezza e 'n gioia. (vv. 1-3; 11)

Mercé interviene attraverso la donna, similmente alla pietà che interviene attraverso la Vergine; ma se nel fedele cristiano c'è la possibilità di ricevere conforto, in Cavalcanti tale possibilità viene negata, la richiesta di pietà risulta essere vana. La richiesta di *mercé* viene svuotata da ogni possibile efficacia.

«La nova donna cu' merzede cheggio» (*Rime*, XVI, 7); «lo meo cor / ... / che quasi sol merzé non po' chiamare» (*Rime*, XXXIII, vv. 5-8). Un barlume di speranza emerge nel testo XXI «l'anima trista per voler trar guai; / ma po' sostenne, quando vide uscire / degli occhi vostri un lume di merzede». È però una possibilità che in tutti gli altri testi viene negata, ad esempio «a pensar coralemente / della mia donna, verso cu' non vale / merzede né pietà né star sofferente» (*Rime* XXIV, vv. 4-6). Alla donna viene chiesta pietà anche attraverso la mediazione della canzone XXV (*Rime*), vv. 18-24

Va', ballatetta, e la mia donna trova,

e tanto li domanda di merzede,
che gli occhi di pietà verso te mova
per quei che 'n lei ha tutta la sua fede;
e s'ella questa grazia ti concede,
mandi una voce d'allegrezza fòre,
che mostri quella che t'ha fatto onore.

Merzede, pietà, fede, grazia sono tutti termini che vengono utilizzati nelle preghiere; si noti quindi una intertestualità lessicale fra le preghiere alla Vergine e i testi di Cavalcanti. In *Rime XXX* ai vv. 45-52 il poeta invia la ballata alla donna; al testo viene chiesto di riferirsi alla figura femminile con toni che sembrano quelli di una preghiera davanti all'altare dedicata alla Vergine:

Vanne a Tolosa, ballatetta mia,
ed entra quetamente a la Dorata,
ed ivi chiama che per cortesia
d'alcuna bella donna sie menata
dinanzi a quella di cui t'ho pregata;
e s'ella ti riceve,
dille con voce leve:
«Per merzé vengo a voi».

In alternativa al termine *merzé* ci sono altre espressioni con le quali l'io lirico chiede compassione: «Donna, or ci aiuta, / che gli occhi ed i' non rimagnàn dolenti!» *Rime*, XII, 7-8.

Analizzando il laudario del Santo Spirito si individuano ora le richieste di pietà alla Madonna espresse dai fedeli attraverso le laude. Lauda 36, vv. 1-3:

Regina pretiosa,
madre del glorioso,
no' v'indicheram merzede con pietanza.

Lauda 44:

Vergen pulzella, per merzé,
merzé vos cher c'aggiài di me.

Vergen corte[se e bel]la,
[madre di] Dio donzella,
5 piena luna novella,
nova donna, novel aul[é].

A voi, fontana viva,
fructiferosa uliva,
dolze donna che non schifa
10 a chi v'ama di pura fè.

Aulentissimo giglio,

- del cor nostro consiglio,
 allo tuo dolze figlio
 per noi degie cherer merzé.
- 15 Scala, porta et via
 del paradis, Maria,
 a noi fa' si che sia
 a la vostra buona merzé.
- 20 Verde *palmes* honesta,
 nostra donna, conqueser
 mi fa' gioiosa festa,
 come madr'e spona di re.
- 25
 Ora prega 'l tuo
 di gra
 ci doni sua bona ... e.

Se nei testi religiosi rimane aperta la possibilità di salvezza, nelle *Rime* di Cavalcanti la pietà è negata.

In conclusione possiamo affermare che nelle *Rime* cavalcantiane c'è un intreccio fra sacro e profano, fra le preghiere mariane e le liriche di Cavalcanti c'è una sovrapposizione a livello lessicale e terminologico, ma sul piano ideologico la separazione è netta. Sia Maria che la donna delle *Rime* vengono pregate affinché assumano un atteggiamento pietoso nei confronti dei fedeli e dell'io lirico. Nella concezione cristiana però Maria assume su di sé la sofferenza, sollevando dal dolore il fedele, mentre la donna di Cavalcanti fa soffrire, è la causa della sofferenza. Cavalcanti attinge dai testi religiosi, ma ribalta parodicamente i significati.

4. *Una figura della donna mia*. Una dichiarazione poetica sul rapporto tra Cavalcanti e l'ambiente religioso

Studiando il rapporto fra la figura della donna in Cavalcanti e le donne delle Sacre Scritture è inevitabile non fare riferimento al testo delle *Rime XLVIII^a* (*Una figura della donna mia*). Il sonetto fa parte di una delle tre tenzoni fra Guido Cavalcanti e Guido Orlandi. *Una figura della donna mia* (*Rime XLVIII^b*) ha come risposta dell'Orlandi *S'avessi detto, amico, di Maria* (*Rime XLVIII^a*); i due testi sono incentrati sul rapporto fra Cavalcanti e la figura della Madonna. La seconda tenzone vede in gioco *La bella donna dove Amor si mostra* (*XLIX^a*) di Cavalcanti e la risposta dell'Orlandi *A suon di trombe anzi che di corno* (*XLIX^b*) che fa riferimento alla concezione amorosa cavalcantiana. La terza tenzone invece inizia con un sonetto di Orlandi in cui Cavalcanti viene accusato per troppa sua *sottiglianza* concettuale e per l'eccessiva disinvoltura nel ricorso alla prosopopea di amore; all'accusa di Orlandi, *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* (*Rime L^a*) Cavalcanti risponde con *Di vil matera mi conven parlare* (*L^b*) e infine la risposta di Orlandi, *Amico, i' sacco ben che sa' limare* (*L^c*).

La lirica *Una figura della donna mia* è un indizio autoriale dell'influenza del contesto religioso nelle *Rime* di Cavalcanti.

Una figura della Donna mia
s'adora, Guido, a San Michele in Orto,
ch'è di bella sembianza, onesta e pia.
De' peccatori è gran rifugio e porto,

e qual con devozion lei s'umilia,
chi più languisce, più n'ha di conforto:
li 'nfermi sana e' domon' caccia via
e gli occhi orbati fa vedere scorto.

Sana 'n publico loco gran langori;
con reverenza la gente la 'nchina;
d[i] luminara l'adornan di fòri.

La voce va per lontane camina;
ma dicon ch'è idolatra i Fra' Minori,
per invidia che non è lor vicina.

È una lirica particolarmente importante per questo studio perché attesta l'interesse del poeta nei confronti dei fatti religiosi e di culto del suo tempo. Infatti, il sonetto fa riferimento ad un episodio avvenuto nel 1292 presso la loggia del mercato del

grano di Firenze, sede della compagnia delle laudi di Orsanmichele. Nell'estate di quell'anno era stata esposta l'immagine della Vergine presso il loggiato; era un'immagine che a livello di intenzione popolare veniva ritenuta miracolosa. L'immagine sacra non è conservata, a maggior ragione perché, come già affermato, negli anni venne cambiata varie volte la rappresentazione della Madonna esposta nel loggiato.

Il sonetto *Una figura della donna mia* è stato al centro del dibattito di molti studiosi. Si osserva infatti come all'interno del testo ci sia una commistione fra il registro lessicale lirico cortese e il registro lessicale religioso. Ciò ha portato diversi studiosi ad appigliarsi a questo testo per sostenere l'incredulità di Cavalcanti e vedere in lui un atteggiamento blasfemo dal momento che sembra confondere l'immagine della Madonna con quella della sua donna. L'espressione che più ha suscitato dibattito è «donna mia» (v.1). In *Poeti del Duecento* Contini ritiene che «donna mia» sia un modo «inconsueto di definire la Madonna»¹¹⁹. Cassata, individuando una sovrapposizione fra la figura della donna e quella della Vergine, parla di «anfibiaologia blasfema», ipotizzando che Guido volesse dichiarare polemicamente una somiglianza tra il ritratto dell'immagine sacra e la propria amata. Martinez sostiene che il poeta con l'espressione «donna mia» volesse innalzare la propria donna ad idolo, da venerare come un'icona mariana.¹²⁰ Scarabelli parla di una «natura dubitante e disdegnosa» del poeta.¹²¹ «Donna mia» è un'espressione diffusissima nella lirica d'amore per riferirsi alla donna amata, mentre qui viene riferita alla Madonna. Quindi sembrerebbe esserci una identificazione della Madonna con la donna amata. È però importante ricordare che «donna mia» è la traduzione dell'espressione latina «mea domina»; questo sintagma però nelle liriche dell'amor cortese viene reso anche con il termine «madonna».¹²² Quindi il gioco lessicale di intreccio fra la figura femminile religiosa e quella terrena ha delle radici più profonde rispetto ai testi di Cavalcanti. Perciò si può pensare che Cavalcanti stia giocando sul piano lessicale e non ideologico. Scarabelli (2009) ha notato che

¹¹⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, cit., p. 558.

¹²⁰ R. L. Martinez, *Guido Cavalcanti's «Una figura della donna mia» and the Spectre of Idolatry Haunting the Stilnovo*, «Exemplaria», XIV, 2, Londra, Taylor & Francis Group, 2023, pp. 297-324.

¹²¹ M. Scarabelli, «Una figura della donna mia». *Un episodio di polemica antifigurativa nelle 'Rime' di Guido Cavalcanti*, in «Italianistica», a. XXXVIII, fasc. 2, Pisa, Fabrizio Serra, 2009, pp. 24.

¹²² Bernart de Ventadorn, *Canzone della lodoletta*, «Femmina in ciò per certo si rivela / madonna, ond'io la pampugno», vv. 33-34, «Dacché presso madonna non mi vale / prego, pietà, diritto» (v. 49-50). Iacopo da Lentini, *Meravigliosamente*, «Assai v'aggio laudato, / madonna, in tutte parti» (v. 46-47).

l'espressione «donna mia», con riferimento alla Madonna, si ritrova anche in altre tre ricorrenze poetiche¹²³. La prima è in Guittone d'Arezzo, in un sonetto rinterzato di argomento mariano:

5 O benigna, o dolce, o preziosa,
o del tutt'amorosa
madre del mio signore e donna mia,
ove fugge, o' chiama, o' sperar osa
l'alma mia bisognosa,
se tu, mia miglior madre, haila 'n obbria?

10 Chi, se non tu, misericordiosa,
chi saggia u poderosa,
u degna 'n farmi amore u cortesia?
Mercé, dunque: non piú mercé nascosa,
né paia 'n parva cosa,
ché grave 'n abbondanza è carestia.

15 Né sanaria la mia gran piaga fera
medicina leggera.
Ma, si tutta sí fera e brutta pare,
sdegnaraila sanare?
Chi gran mastro, che non gran piaga chera?

20 Se non miseria fusse, ove mostrare
se porea, né laudare
la pietà tua tanta e sí vera?
Conven dunque misera,
a te, Madonna, miserando orrare.¹²⁴

Si noti come l'espressione «donna mia» è accompagnata da una serie di quattro attributi mariani. Il testo di Guittone si apre subito con il riferimento alla Madonna e con particolare accento alle sue qualità. Simile è l'introduzione del sonetto cavalcantiano in punta di verso troviamo l'espressione che designa la Madonna e al v. 3 una triplice aggettivazione per definirla. Il rapporto fra «Donna mia» e il tricolon è ulteriormente rafforzato dalla rima *mia:pia*.

La seconda occorrenza è nel Laudario cortonese, in un testo su Maria Maddalena:

Per lo nome de la donna mia
Non te vollo dire k'io sia:
Maria, femena cum tanta villania,
Magdalena mi solliono kamare.¹²⁵

¹²³ M. Scarabelli, 'Una figura della donna mia'. Un episodio di polemica antfigurativa nelle 'Rime' di Guido Cavalcanti, cit., pp. 27-28.

¹²⁴ Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, 1940, pp. 212-213.

La terza si individua nel Laudario Urbinate:

Ma Tu si' Donna mia, fusti e ssirai¹²⁶

L'intento di questa analisi del testo è di commentare il sonetto senza sfociare in riflessioni allegoriche, ma soffermandosi sulla risonanza che la devozione delle compagnie dei laudesi avevano nella cultura di Cavalcanti. Si intende dimostrare che Cavalcanti faceva realmente riferimento ad un fatto di devozione e che, se nel testo si individua un intreccio fra lessico sacro e profano, ciò è dovuto al fatto che questa commistione faceva parte della cultura medievale. Infatti l'ipotesi di un atteggiamento di derisione della Vergine e della cultura religiosa attraverso il linguaggio è da escludere anche perché in tutti i testi delle *Rime* Cavalcanti opera una mimesi del linguaggio delle laude e delle Sacre Scritture. Si giunge così a sostenere la tesi che Cavalcanti giocasse su una commistione fra sacro e profano a livello lessicale, ma non ideologico.

Il fatto di cronaca descritto da Cavalcanti viene riportato anche da Giovanni Villani nella *Nuova cronica*. Alla fine dell'ottavo libro, nel capitolo *De' miracoli che apparirono in Firenze per santa Maria d'Orto Sannicchiele*, Villani racconta che cosa accadde nell'estate 1292:

Nel detto anno, a dì III del mese di luglio, si cominciarono a mostrare grandi e aperti miracoli nella città di Firenze per una figura dipinta di santa Maria in uno pilastro della loggia d'Orto Sam Michele, ove si vende il grano, sanando infermi, e rizzando attratti, e isgombrare imperversati visibilmente in grande quantità. Ma i frati predicatori e ancora i minori per invidia o per altra cagione non vi davano fede, onde caddono in grande infamia de' Fiorentini. In quello luogo d'Orto Sannicchiele si truova che fu anticamente la chiesa di Sannicchiele in Orto, la quale era sotto la badia di Nonantola in Lombardia, e fu disfatta per farvi piazza; ma per usanza e devozione alla detta figura ogni sera per laici si cantavano laude; e crebbe tanto la fama de' detti miracoli e meriti di nostra Donna, che di tutta Toscana vi veniva la gente in peregrinaggio per le feste di santa Maria, recando diverse 'magine di cera per miracoli fatti, onde grande parte della loggia dinanzi e intorno alla detta figura s'empie, e crebbe tanto lo stato di quella compagnia, ov'erano buona parte della migliore gente di Firenze, che molti beneficij e limosine, per offerere e lasci fatti, ne seguirono a' poveri, l'anno più di libbre vim; e seguissi a' di nostri, senza aquistare nulla possessione, con troppa maggiore entrata, distribuendosi tutta a' poveri.¹²⁷

Il testo del Villani fu scritto più tardi rispetto all'avvenimento dei fatti e alla stesura del sonetto da parte di Cavalcanti. I commentatori sono concordi nel ritenere che

¹²⁵ *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di G. Cattin, Firenze, Olschki, vol. I to. I, 1981, lauda LX, p. 288.

¹²⁶ Laude del Laudario di Urbinate, v. 20, in R. Bettarini, *Jacopone e il laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 486-535, p.520.

¹²⁷ G. Villani, *Nuova Cronica*, VIII, 155. Edizione a cura di G. Porta, 3 voll.: I, libri I-VIII; II, libri IX-XI; III, libri XII-XIII, Parma, Fondazione Guanda/Pietro Bembo, 1990-1991: vol. I, p. 628.

il Villani parafrasi il sonetto. Se si considera che Villani riscrive Cavalcanti è da ipotizzare che il cronista avesse colto nel testo in versi un riferimento ad un fatto degno di nota, con riflessi massicci sulla società fiorentina; quindi non era un sonetto in cui Cavalcanti dava prova della sua incredulità confondendo intenzionalmente la Madonna con la donna cantata nelle sue *Rime*. Probabilmente il Villani ha letto *Una figura della donna mia* come una testimonianza su un fatto inconsueto, un culto religioso svolto in un luogo pubblico, e le relative conseguenze. Il testo di Cavalcanti ai vv. 13-14 fa trasparire l'indignazione dei fiorentini contro gli ordini mendicanti che non davano credibilità all'immagine, solamente perché la figura miracolosa non era di loro proprietà. In conclusione con Villani possiamo leggere *Una figura della donna mia* come una fonte sulla storia sociale di Firenze e non come una testimonianza sull'ideologia autoriale che porterebbe a ritenere Cavalcanti un incredulo che beffeggia il culto cristiano. Il fatto che Cavalcanti scriva un sonetto riportando un episodio di devozione popolare fiorentina lascia intuire l'interesse del poeta per la cultura religiosa della sua città. Grimaldi (2013) afferma che probabilmente Cavalcanti fu sollecitato a scrivere questo sonetto di cronaca perché colpito dall'eccezionalità dei fatti del luglio 1292:

il modo più semplice per spiegare perché Guido scrisse il sonetto è quindi l'eccezionale rilevanza degli eventi del luglio del 1292.¹²⁸

La devozione pubblica di un'immagine non era infatti diffusa fra i fedeli delle compagnie. Pare infatti che la maggior parte delle compagnie svolgesse la propria attività in spazi chiusi; quindi questo fatto di venerazione nella piazza del mercato attirava l'attenzione. Il particolare risalto dato dal Villani al sonetto perciò suggerisce di trattare questo testo con uno sguardo diverso rispetto alle altre liriche delle *Rime*, in particolar modo permette di ipotizzare che la figura della donna amata non entri nei versi qui considerati.

La particolarità di *Una figura della Donna* è suggerita anche dal fatto che il testo presenta indicazioni spazio-temporali, escluse totalmente dagli altri componimenti delle *Rime* (eccetto *Una giovane donna di Tolosa*, *Rime XXIX* e *Era in penser d'amor quand' i' trovai*, *Rime XXX*). Quando siamo in presenza di testi cavalcantiani in cui c'è

¹²⁸ M. Grimaldi, *L'incredulità di Cavalcanti*, cit., p. 11.

un riferimento ad un dato di cronaca sembra che ci sia qualcosa da segnalare. È per questo motivo che il testo considerato può essere letto in maniera oggettiva senza andare alla ricerca di significati più profondi.

Nonostante Cavalcanti sia stato considerato un poeta non credente sin dai suoi contemporanei, in realtà non c'è nessuna testimonianza certa su questo,¹²⁹ anzi, il sonetto discusso dimostra come il poeta si lasciasse toccare e avesse interesse per l'ambiente religioso. Il fatto che sia Cavalcanti stesso a descrivere questo episodio di devozione è di fondamentale importanza perché fa intuire che laudi e preghiere alla Vergine facevano parte della quotidianità del poeta e perciò non è da stupirsi se, come è stato osservato, i testi di Cavalcanti sono impregnati di lessico proveniente da testi religiosi e se Cavalcanti utilizzava attributi mariani per far riferimento alla sua donna. Con Grimaldi¹³⁰ si scredita l'idea di alcuni studiosi che ritenevano Cavalcanti blasfemo e irrispettoso nei confronti della religiosità. Classificando le diverse presenze del sacro nelle poesie di Guinizzelli e Cavalcanti, Grimaldi afferma che alcuni testi dei due autori sono influenzati dalla religione reale, ossia sono testi che hanno come finalità o un uso collegati alla sfera del sacro. È possibile ipotizzare che partendo dal gioco di intrecci fra lessico sacro e profano qui Cavalcanti abbia utilizzato sia il lessico della poesia amorosa che quello liturgico per descrivere la figura della Madonna, senza fare ulteriori riferimenti ad una donna terrena.

A sostegno delle considerazioni fatte si analizza il sonetto sul piano lessicale notando come la commistione fra linguaggio sacro e profano non implichi necessariamente una interpretazione figurale del testo, ma che ci si possa soffermare ad una lettura che fa riferimento solamente al fatto di cronaca del 1292. Nelle due quartine e nel primo verso della terzina Cavalcanti elenca una lunga serie di attributi mariani e di miracoli attribuiti alla Vergine. Al v. 1 è problematico il termine «figura»; nella maggior parte delle liriche delle *Rime* la parola ha un significato filosofico: fa riferimento all'immagine mentale che si ottiene della donna amata; poi questa immagine mentale genera un processo tale che non è più possibile arrestare e provoca inevitabilmente il dolore-morte. Qui invece «figura» può assumere il significato di *rappresentazione*. Anche in altri versi delle *Rime* Cavalcanti utilizza il termine «figura» nel senso di

¹²⁹ M. Grimaldi, *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti*, cit., p. 19.

¹³⁰ M. Grimaldi, *L'incredulità di Cavalcanti*, cit., pp. 3-32.

immagine esteriore della donna: «risplende più che sol vostra figura» (*Rime*, II, 3) e «Lime' foll'occhi, che prima guardaro / vostra figura piena di valore» (*Rime*, V, 1-2).¹³¹ Al v. 3 si trova il tricolon «bella sembianza, onesta e pia»; il definire Maria con una serie di tre attributi è proprio delle preghiere e della laudi, ad esempio «Venne et nacque di Maria / virgo, sancta madre et pia» nel laudario del Santo Spirito,¹³² o «O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria» del *Salve Regina*. Nel testo di Cavalcanti c'è una mescolanza di due registri lessicali: nel linguaggio liturgico la Madonna viene definita come colei che è «di grazia piena e pia», qui si aggiunge *bella sembianza*, espressione che appartiene al codice profano dell'amor cortese. Al v. 4 si incontra la dittologia «rifugio e porto»; questa può essere considerata un calco basato sulle litanie in cui la Vergine è invocata come *refugium peccatorum* e *portus naufragantium*. L'immagine di Maria come guida per i naviganti si ritrova anche nella preghiera *Ave, stella maris*; in questo caso la Madonna non è identificata come *porto*, ma come *stella maris*, quella stella che fa da guida ai naviganti per andare in porto.¹³³ Ai vv. 7-9 vengono elencati una serie di miracoli che nei Vangeli sono attribuiti a Gesù, mentre Cavalcanti li trasla dal Testo Sacro e li attribuisce alla Vergine. Alla base dei versi del sonetto ci stanno nell'ordine i seguenti passi del Vangelo: «infirmos curate, mortuos suscite, lepros mundate, daemones eiicite» (*Mt.* 10, 8), «caeci vident, claudi ambulant, leprosi mundantur» (*Mt.* 11, 5), «sanans omnem languorem et innem infirmitatem» (*Mt.* 4, 23). Nei versi 10-11 viene descritta la devozione dei fedeli all'immagine della Vergine ritenuta miracolosa. Centrale per questo studio è il verso 12 «la voce va per lontane camina». Questa immagine va ad indicare come la notizia di questo culto si diffondeva anche fuori da Firenze; ma il verso potrebbe anche essere l'immagine di come laudi e preghiere alla Vergine si diffondessero per le vie della città giungendo agli orecchi di tutti gli abitanti. Negli ultimi due versi invece emerge la reazione sdegnosa degli invidiosi frati minori.

Com'è stato osservato all'interno del testo di Cavalcanti le qualità di Maria sono descritte con un lessico ambiguo: alcuni lemmi sono attinti da preghiere e litanie, altri possono essere ricondotti a descrizioni dell'amor cortese. Questa è una caratteristica

¹³¹ In altri testi Cavalcanti utilizza il termine con altri significati (vedi pag. 26 Scarabelli)

¹³² *The Florence laudario: an edition of Florence, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 18*, cit., lauda XXXI.

¹³³ S. Pricopo - M. Simonetti, *La preghiera dei cristiani*, cit., p. 41. *Ave, stella maris* si recita nell'ufficiatura ordinaria della Madonna, a vespro.

propria di Cavalcanti e non una condizione per accusare il poeta di incredulità e blasfemia. Guido Orlandi nelle quartine del suo sonetto responsivo si sforza di costruire una lode di Maria del tutto aliena da tale ambiguità, inserendo stralci in latino e immagini esclusivamente mariane.

S'avessi detto, amico, di Maria
gratia plena et pia:
«Rosa vermiglia sè, piantata in orto»,
avresti scritta dritta simiglia.
«Et veritas et via»:
del nostro Sire fu magione, e porto

della nostra salute, quella dia
che prese Sua contia,
[che] l'angelo le porse il suo conforto;
e certo son, chi ver' lei s'umilia
e sua colpa grandia,
che sano e salvo il fa, vivo di morto.

Ahi, qual conorto – ti darò? che plori
con Deo li tuo' fallori,
e non l'altrui: le tue parti dielina
e prendine dottrina
dal publican che dolse i suo' dolori.

Li Fra' Minori – sanno la divina
[I]scrittura latina,
e de la fede son difenditori
li bon' Predicatori:
lor predicanza è nostra medicina.

Orlandi accusa il suo corrispondente di non aver scritto «dritta simiglia». L'accusa di Orlandi non va a puntare sulla miscredenza di Cavalcanti, ma sul fatto che Cavalcanti non ha utilizzato i termini e le espressioni adeguate a descrivere e a lodare la reale natura della Vergine. Così Orlandi esibisce un linguaggio esclusivamente scritturale e laudistico che si oppone agli inserti cortesi cavalcantiani.

5. La sofferenza nelle *Rime*. Dalla sposa del *Cantico dei Cantici* al *Libro delle lamentazioni*.

L'esperienza di conoscenza e di amore agognata e vissuta dall'anima-sposa del *Cantico dei cantici* è negata all'amante cavalcantiano. Il poeta non spera mai nella funzione benefica della ferita d'amore, com'è invece per il *Cantico*. Commentando il *Cantico* infatti Origene afferma infatti:

“Igitur si quis potuerit capaci mente conicere et considerare horum omnium quae in ipso creata sunt decus et speciem, ipsa rerum venustate percussus, et splendoris magnificentia ceu iaculo, ut ait propheta, electo terebratus, salutare ab ipso vulnus accipiet et beato igne amoris eius ardebit”.

[Se dunque qualcuno avrà mente capace di cogliere e considerare la leggedria e la grazia di tutte le cose che sono state create dal Verbo, costui, percosso dalla bellezza stessa e trafitto dalla magnificenza del loro splendore, riceverà da esso, come, per dirla con il profeta, da un dardo scelto, la ferita che salva e arderà del fuoco beato dell'amore di Dio] 134

La ferita d'amore che segna la sposa del *Cantico* è salvifica perché permette di avere accesso all'amore di Dio. La ferita impressa nel cuore dell'io delle *Rime* invece è mortale. La donna di Cavalcanti non conduce alla salvezza divina e alla conoscenza perché, considerata tramite la teoria della conoscenza aristotelica, è un'immagine empirica che non permette di giungere al compimento del processo di conoscenza. La donna non può portare a Dio perché non è un'immagine trascendente. Il fatto che in Cavalcanti il processo di conoscenza venga interrotto porta al problema della non conoscibilità e il non conoscere sfocia nel non avere gli strumenti per affrontare il problema del dolore. È per questo motivo che i testi di Cavalcanti sono fitti di immagini di un io sofferente, morente, che chiede pietà e commiserazione. Al fine di rappresentare la propria tragedia intellettuale e spirituale Cavalcanti scrisse le proprie *Rime* intingendole con echi e reminiscenze di versi dal *Libro delle lamentazioni* che nel Medioevo veniva solitamente associato alla liturgia della Passione. Sia il *Cantico dei cantici* che le *Lamentazioni* narrano la storia della difficile relazione d'amore tra Dio e l'anima, nel primo testo, tra Dio e la sua gente, nel secondo. Però le *Lamentazioni* sono un racconto tragico, in cui Dio sembra aver abbandonato gli uomini, mentre nel *Cantico*

¹³⁴ Origene, *Commentarium in Canticum Canticorum*, Leipzig, Hinrichs, 1925, p. 194. La traduzione è quella di Pertile, *La puttana e il gigante, Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, p. 98.

dei *Cantici* il distacco tra la sposa e l'amato è temporaneo e termina in maniera positiva. Questa differenza nel finale era colta anche nel Medioevo, in cui i due testi venivano considerati complementari.¹³⁵ Nelle *Rime* di Cavalcanti è negata la possibilità di un amore che termina positivamente, la ferita d'amore è mortale e all'io non resta che lasciar spazio al lamento. Perciò, quando Cavalcanti si trova a dover parlare del dolore provocato da amore, abbandona il testo del *Cantico* e attinge dal testo delle *Lamentazioni*. Com'è stato osservato nelle pagine precedenti, Cavalcanti sembra servirsi di alcuni versi del *Cantico* per descrivere amore che ferisce il cuore e che fa soffrire: «qui amore langueo» (*Cant.* 2,6; *Cant.* 5,8); «fortis est ut mors dilectio» (*Cant.* 8, 6); «vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum» (*Cant.* 4, 9). Mentre nel momento in cui il poeta deve descrivere la sua condizione usa le parole delle *Lamentazioni*.

Il *Libro delle Lamentazioni*

Il *Libro delle Lamentazioni* appartiene ai testi dell'Antico Testamento. L'autore è stato tradizionalmente identificato con il profeta Geremia. La tradizione in favore alla paternità geremiana dominò incontrastata fino al XVIII secolo, dopodiché si aprì un dibattito, in corso ancora oggi, nel quale si ipotizza che non ci sia nessuna connessione fra questo testo e il profeta. Probabilmente le *Lamentazioni* furono composte dopo la conquista babilonese di Gerusalemme, avvenuta nel 586 a.C.. Il libro consta di cinque carmi, ma ognuno di essi è indipendentemente dagli altri. I primi quattro sono carmi acrostici, poiché i singoli gruppetti di versi cominciano con parole le cui prime lettere riproducono l'intera serie dell'alfabeto ebraico. Il quinto carme non è acrostico, ma è composta da 22 versi, quante sono le lettere dell'alfabeto. I carmi sono di genere elegiaco. Il libro delle *Lamentazioni* descrive il grande dolore causato per l'assedio, la cattura e la distruzione di Gerusalemme ad opera di Nabucodonosor, re di Babilonia. La rovina che si riversa su Gerusalemme è vista come una punizione da parte di Dio per il suo popolo. Nel quinto carme tutto il popolo si rivolge a Dio in tono di preghiera invocando la misericordia divina.

¹³⁵ P. Nasti, *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, cit., p. 86.

Come già accennato il *Libro delle lamentazioni* era associato alla liturgia della Passione di Cristo. Nella liturgia cristiana, infatti, già nel Medioevo, i versi delle *Lamentazioni* venivano utilizzati durante le celebrazioni liturgiche del Giovedì, Venerdì e Sabato Santo. Quindi, quelle che sono le lamentazioni di Gerusalemme assediata, antropomorfizzata come una vedova, nella liturgia cristiana vengono attribuite a Cristo condannato e crocefisso che sulla croce si sente abbandonato dal Padre. Ciò fa pensare che Cavalcanti leggesse le *Lamentazioni* in quest'ottica. È perciò possibile ipotizzare che Cavalcanti non accedesse direttamente al testo integrale delle *Lamentazioni*, ma cogliesse quanto sentiva recitare durante le funzioni religiose. Dunque, per Cavalcanti il tramite fra il Testo Sacro nella sua integrità e le citazioni scritturali sono probabilmente le celebrazioni liturgiche del Triduo pasquale.

Su imitazione dell'ambiente monastico, si affermò nel Medioevo la pratica della recitazione dell'Ufficio delle ore anche fra i laici. Questo ci viene testimoniato dal ritrovamento di alcuni primi breviari. In epoca medievale l'Ufficio delle ore stabilì anche la propria struttura. Si articolava in Mattutino, Lodi, Prima, Terza, Sesta, Nona, Vespri, Compieta.¹³⁶ La struttura dell'Ufficio delle ore e delle funzioni religiose veniva variato in concomitanza con alcune ricorrenze religiose tra cui la Settimana Santa. Tra il Giovedì Santo e la messa della Vigilia pasquale non veniva celebrata la messa. Durante il Triduo l'Ufficio era ridotto all'essenziale: si omettevano sezioni introduttive, capitoli, gli inni e i versetti e c'era un numero ridotto di antifone. Per il primo Notturmo del Mattutino c'erano letture speciali. Il nome con cui la liturgia cattolica indicava questi Mattutini era *Tenebrae*, dall'antifona «tenebrae facte sunt». L'inizio del Triduo pasquale alla sera del mercoledì santo con il Mattutino delle tenebre risale al XIII-XIV secolo, quando venne spostato l'Ufficio notturno dalle prime ore della notte del Giovedì Santo alla sera del giorno precedente. Le lezioni del primo Notturmo di ciascuno di questi tre giorni venivano prese dal *Libro delle Lamentazioni*. Durante il Mattutino venivano accese ventiquattro candele; queste venivano poi spente una dopo l'altra all'inizio di ogni antifona e responso. Ciò continuava durante l'ora delle Lodi fino a quando, alla

¹³⁶ Sulla struttura dell'Ufficio delle ore ad ogni ora consultare J. Harper, *The forms and orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century. A Historical Introduction and Guide for Student and Musicians*, Oxford, Clarendon press, 1991, pp. 76-77.

lettura dell'ultimo salmo, la chiesa rimaneva buia.¹³⁷ Le *Lamentazioni* ricevettero un'enfasi particolare nella liturgia della Settimana Santa e si distinsero per l'attenzione speciale al canto. Erano infatti cantate su un tono gregoriano specifico, il *tonus lamentationum*. Tuttavia dell'epoca medievale sopravvivono per lo più semplici formule di recitazione e solo poche musiche specifiche. Durante il Mattutino del Giovedì Santo venivano lette le *Lamentazioni* 1, 1-14; durante l'ufficio del Venerdì Santo si recitavano le *Lam* 2, 1-15; 3, 1-9. Mentre il Sabato Santo prevedeva la lettura dei gruppi di versi *Lam* 3, 22-30; 4, 1-6; 5, 1-11.

Anche San Bernardo in *Meditatio in passione et resurrectione domini*, parlando di Gesù sulla croce, utilizza i versi delle *Lamentazioni*. Nella visione di San Bernardo (1090-1153) Gesù parla ai fedeli con le seguenti parole:

clamat nobis de cruce: O vos omnes [...] et nemo est qui audiat, nemo qui consoletur, nemo qui respondeat.¹³⁸

Utilizzando le parole delle *Lamentazioni* il teologo descrive il comportamento dei fedeli posti dinanzi alle sofferenze di Cristo. È possibile allora ipotizzare che Cavalcanti conoscesse le *Lamentazioni* attraverso le recitazioni liturgiche, in quanto in molte delle sue composizioni sembrerebbe adottare la maschera del Cristo sofferente. A riprova di questa tesi c'è il fatto che tutti i richiami scritturali dalle *Lamentazioni* presenti nelle *Rime* sono versi del libro che venivano letti, musicati e cantati durante il Mattutino del Triduo pasquale. In particolar modo, dal Mattutino Cavalcanti riprende *Lam* 1, 2 «Plorans plorat in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius; non est qui consoletur eam»; *Lam* 1, 9 «Videte, Domine, afflictionem meam»; *Lam* 1, 12 «O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus». Inoltre all'interno delle *Rime* si noterà anche una ripresa di *Lam* 1, 18 «Audite, obsecro, universi populi, et videte dolorem meum». Questo versetto non fa parte dei passi letti durante l'Ufficio delle Tenebre, ma viene utilizzato nei responsoriali dell'ufficio del Mattutino del Sabato Santo, in giustapposizione con *Lam* 1, 12

¹³⁷ J. Harper, *The forms and orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century. A Historical Introduction and Guide for Student and Musicians*, cit., pp. 104-105; 141.

¹³⁸ S. Bernardo, *Meditatio in passione et resurrectione domini*, in *S. Bernardi abbatis primi Clavallensis Opera omnia sex tomis in quadruplici volumine comprehensa*, III, Petit Montrouge, J. P., PL 184, col. 742-769, col. 744.

Resp: O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus.
Vers. Attendite, universi populi, et videte dolorem meum.¹³⁹

Tali elementi si sono ricavati prendendo in considerazione l'edizione critica delle *Rime* di Cavalcanti a cura di Inglese-Rea¹⁴⁰ e schedando tutti i versi delle *Lamentazioni* indicati come alla base dei testi di Cavalcanti. In totale sono emersi 20 richiami (fra versi, immagini, lessico). In un secondo momento si sono incrociati i dati raccolti con una schedatura dei versi delle *Lamentazioni* che venivano letti durante il Mattutino del Triduo pasquale. È emerso che 17 ricorrenze sulle 20 che starebbero alla base dei testi cavalcantiani appartengono ai gruppi di versi che venivano recitati durante l'Ufficio delle ore. Ne rimangono quindi esclusi 3. Di questi, però, nei testi di Cavalcanti non c'è una ripresa puntuale, il legame risulta lontano, come ora si cercherà di dimostrare. Ad esempio, *Lam* 1, 22 «multi enim gemitus mei, / et cor meum maerens» che nell'edizione critica considerata starebbe alla base di *Rime* VIII non appartiene all'Ufficio delle Tenebre e perciò potrebbe far vacillare la nostra ipotesi. Prendendo in considerazione i versi delle *Rime* VIII, 1-4:

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

si nota che non c'è una ripresa alla lettera. Cavalcanti recupererebbe infatti l'immagine del dolore e del cuore dolente, che però ritornano a più riprese anche in altri versi delle *Lamentazioni*. C'è poi un altro versetto, *Lam* 3, 12 «Tetendit arcum suum et posuit me / quasi signum ad sagittam» che nell'edizione Inglese-Rea è segnalato come possibilmente legato a *Rime* XXXVIII^b, vv. 5-9:

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

e tragge l'arco che li tese Amore.

Come abbiamo visto la descrizione di Dio-amore che colpisce con le frecce e ferisce è un'immagine che si ritrova ampiamente nelle Sacre Scritture, non è un *unicum*.

¹³⁹ J. P. Van Dijk, *Sources of the modern roman liturgy*, Leiden, E. J. Brill, 1963.

¹⁴⁰ G. Cavalcanti, *Rime*, cit.

Ad esempio, com'è già stato osservato, l'idea di amore che ferisce è ampiamente presente all'interno del *Cantico dei Cantici*. Per di più, oltre a *Lam. 3, 12* c'è un altro passo del libro delle *Lamentazioni* in cui il Signore viene presentato come un arciere che ferisce; si tratta di *Lam. 2, 4* «Tendit arcum suum quasi inimicus, / firmavit dexteram suam quasi hostis», verso tra l'altro letto durante il Mattutino del Venerdì Santo. Questa è un'immagine scritturale che al tempo di Cavalcanti era già ampiamente utilizzata nella lirica. Si può dunque pensare che il verso *Lam. 3, 12* fosse ampiamente conosciuto al di là del suo uso nella liturgia. Infine anche il legame fra *Lam. 3, 15* «replevit me amaritudinibus» e *Rime VIII, 1* «Tu m'ha sì piena di dolor la mente» non è stretto e letterale.

Questo lavoro ha fatto emergere che Cavalcanti, quando introduce nei suoi testi passi delle *Lamentazioni*, attinge ai versi più conosciuti, quelli che venivano recitati durante le celebrazioni cristiane del suo tempo, che risuonavano nelle chiese. I versetti biblici ascoltati e recitati durante le celebrazioni religiose si impregnavano nella mente dei fedeli, ma non solo, divenivano parte della loro cultura. Se dunque, come affermano gli studiosi, molto probabilmente Cavalcanti non partecipava alla liturgia cristiana, il fatto che egli riprenda versi di quella liturgia significa necessariamente che questa era un tutt'uno con la cultura in cui è immerso.

6. Il Libro delle *Lamentazioni* nei versi cavalcantiani

Sulla base delle considerazioni fatte circa l'utilizzo dei versi delle *Lamentazioni* durante la Settimana Santa, nello studio dei testi di Cavalcanti sarà di fondamentale importanza tenere presente la lettura che delle *Lamentazioni* si aveva nel contesto liturgico. I versi delle *Lamentazioni* sono riferiti alla città di Gerusalemme sofferente perché invasa dai Babilonesi e privata dai suoi beni. Gerusalemme, antropomorfizzata, cerca commiserazione e invoca il Signore perché si sente da lei abbandonata. Questi versi nella liturgia religiosa vengono trasportati, attraverso l'Ufficio delle Tenebre, all'interno della meditazione sulla Passione di Cristo. Quindi le parole delle *Lamentazioni* facevano riflettere su quella che era la situazione di Cristo condannato a

morte. È dunque fondamentale tenere presente che Cavalcanti probabilmente aveva una concezione delle *Lamentazioni* basata sulla cultura del suo tempo e perciò leggeva questo testo come se fosse riferito a Gesù.

Si passa ora ad una analisi più approfondita dei testi delle *Rime* e dei loro rapporti con il Testo Sacro considerato. Il fine è di portare alla luce legami, richiami lessicali, sovrapposizione di immagini fra i due testi ed individuare i passi in cui Cavalcanti opera una risemantizzazione del Testo Sacro.

Innanzitutto all'interno dei versi delle *Rime* risuonano *Lam.* 1, 11-12

Vide, Domine, et considera,
quoniam facta sum vilis!
O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte,
si est dolor sicut dolor meus,
quam paravit mihi,
quo afflixit me Dominu
in die irae furoris sui.

Gerusalemme, rappresentata come una donna, è abbandonata e vessata dai suoi nemici. Al versetto 11 invoca il Signore affinché la consideri e abbia pietà di lei, mentre al versetto 12 si appella ai passanti con un tono quasi di disperazione, simile ad una mendicante, ed invita a porle attenzione. Il termine «dolor» è ripetuto due volte all'interno dello stesso verso; ciò permette di insistere in maniera significativa sull'immagine della sofferenza. Due sono i verbi con i quali ci si riferisce all'"altro": *attendere* e *videre*; entrambi si trovano all'imperativo, danno un comando all'interlocutore affinché agisca nell'immediato. Questi è invitato a porgere lo sguardo sull'io che prova dolore, ma anche a meditare se anche lui sperimenta lo stesso patimento. Quello considerato non è il solo passo delle *Lamentazioni* in cui c'è il riferimento ad un "tu", se ne individuano altri:

Lam. 1, 9

«Vide, Domine, afflictionem meam,
quoniam erectus est inimicus!»

Lam. 1, 18

Audite, obsecro, universi populi,
et videte dolorem meum

Lam. 1, 20

Vide, Domine, quoniam tribulor;

Lam. 2, 20

Vide, Domine, et considera,
cui feceris ita;

Fra i versetti delle *Lamentazioni* quindi si possono contare sei passi in cui viene fatto appello ad un “tu” affinché porga l’attenzione sulla figura di Gerusalemme. Com’è possibile affermare due versetti (*Lam. 1, 12* e *1, 18*) sono rivolti ad un tu generico, mentre gli altri quattro si rivolgono a Cristo, considerato colui che ha gettato Gerusalemme nella tribolazione. In quasi tutti i versi considerati (eccetto *Lam. 1, 12*) si nota la presenza dell’imperativo ad inizio dell’appellazione. Nel rivolgersi a Dio viene chiesto di guardare (*videte*), mentre quando si fa riferimento al “voi” la donna chiede anche di volgere l’attenzione e ascoltare (*attendite* e *audite*). Dunque al “tu” generico viene chiesta un’attenzione maggiore, non solamente guardare, ma anche meditare sul dolore. Così nella liturgia si invitano i fedeli a meditare sulla sofferenza di Cristo, sulla figura di lui in croce. In tutti e sei gli appelli delle *Lamentazioni* è poi ben presente l’oggetto da considerare: il dolore, che viene definito come *dolor, afflictionem, tribulor*; mentre in *Lam. 2, 20* il riferimento al dolore è sottinteso nel pronome *cui*. All’interno dei testi delle *Rime* ci sono puntuali riprese del verso delle *Lamentazioni 1, 12*. L’io poetico si rivolge ad un “tu”, un ipotetico destinatario esterno che viene chiamato a partecipare in termini di commiserazione alla situazione dell’io distrutto.

Rime VI, 1-4

Deh, spiriti miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate
fuor della mente parole adornate
di pianto, dolorose e sbigottite?

L’appello geremiano occupa l’intera quartina. L’io lirico si rivolge ai suoi spiriti che nella concezione medico-filosofica medievale presiedono alle operazioni intellettive dell’anima assicurando la connessione tra psiche e corpo. L’io lirico chiede ai suoi stessi spiriti di esprimere il dolore attraverso le parole. Le *parole* sono *di pianto, dolorose e sbigottite*; le *parole* sono permeate della stessa sofferenza che esprimono. L’appello è introdotto dall’espressione *deh*, comune per introdurre preghiere. L’interiezione si ritrova anche in principio dei versi 5, 7, 12 dello stesso testo, dando origine ad un’anafora. Tenendo presente il verso delle *Lam. 1, 12* si nota che i vv. 1-2 di Cavalcanti

ne ricalcano la struttura semantica. Come il versetto biblico anche il sonetto si apre con una allocuzione a una terza persona. Si incontra poi il verbo *vedere*; come gli interlocutori di Gerusalemme sono invitati a guardare il dolore di questa, così anche gli spiritelli cavalcantiani vedono qualcosa. E l'oggetto della vista è in entrambi i casi un soggetto sofferente, caratterizzato dal dolore, nelle *Lamentazioni*, carico di pena nelle *Rime*.

Rime X, vv. 1-4

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

la quartina condensa più immagini e riferimenti al *Libro delle Lamentazioni*. I versi ricalcano l'invocazione geremiana di *Lam.* 1, 12 unicamente nel predicato *vedete* rivolto ad una "indiffinita persona".¹⁴¹ Come nei versi delle *Lamentazioni* anche nel primo verso della ballata è presente un verbo di movimento. Ma nelle *Lamentazioni* sono gli interlocutori che si muovono per via e vengono invitati a soffermare l'attenzione su una donna sofferente, mentre nei versi di Cavalcanti è il soggetto che soffre ad andare a cercare qualcuno che lo compiangano. In questi versi è esplicita la richiesta di pietà, alla quale in altri testi si fa riferimento con il termine *merzé*. Si può osservare, come vedremo anche nelle pagine successive, una sconsolata constatazione del rifiuto di compassione. In punta dei versi 1, 3 e 4 si trovano rispettivamente i lemmi *piangendo*, *pietoso core*, *sospiri*, termini che appartengono a sfere semantiche e lessicali ampiamente presenti nei cinque libri delle *Lamentazioni*.

Rime XIII, vv. 1-4

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.

La ricerca di condivisione del dolore prende le forme di un disperato appello rivolto alla responsabile di tanta pena. Anche in questa quartina, come in *Rime VI* (v. 5), c'è un calco della struttura del versetto delle *Lamentazioni* 1, 12. Infatti il testo delle *Rime* si apre con «Voi che», riferito alla donna amata, seguito dall'imperativo «guardate» (v. 3)

¹⁴¹ R. Rea, *Cavalcanti poeta, uno studio sul lessico lirico*, cit., p. 142.

riecheggiando la formulazione di *Lam.* 1,12 «O vos omnes qui transitis, attendite et videte» delle *Lamentazioni*. Al v. 1 ci si soffermi sul verbo «passaste». Nella Vulgata «transitis» denota il movimento nello spazio dei passanti interpellati, l'equivalente volgare di Cavalcanti, «passaste» indica invece come il parlante, dunque il poeta, sia penetrato fisicamente e psicologicamente da Amore che, secondo il modulo dell'amor cortese, passa attraverso gli occhi e giunge a colpire il cuore/la mente. Il verbo *passaste* perciò, riconverte semanticamente *transitis* (*Lam.* 1, 12). Al v. 3 si trova l'imperativo *guardate* che ricalca il *videte* latino (*Lam.* 1, 12). Nelle *Lamentazioni* si invita a prendere atto del dolore, mentre qui Cavalcanti mette in mostra «l'angosciosa vita mia» con sovrapposizione dell'ulteriore appello di *Lam.* 1, 9 «Videte, Domine, adflictionem meam».¹⁴²

Rime XIX, vv. 1-3

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

In questi versi Cavalcanti fa un doppio appello ai propri interlocutori: chiede di ascoltare e di avere pietà. È possibile affermare che questa invocazione è rivolta a chi ha diretta conoscenza del dolore amoroso, così come sarà per il sonetto di Petrarca *Voi ch'ascoltate*. L'invocata compassione può essere concessa solo grazie a una pietà straordinaria, perché straordinaria è la sofferenza patita. Confrontando i versi con *Lam.* 1, 12 si nota che qui Cavalcanti stravolge l'ordine delle parole rispetto al versetto biblico. Rimane la struttura del pronome seguito da una relativa, ma in questo caso *voi* non è più allocutivo, bensì oggetto del verbo *prego*. Come nelle *Lamentazioni*, anche Cavalcanti si riferisce agli interlocutori facendo leva sulla tematica del dolore. Al v. 1 *dolor* è l'oggetto degli argomenti di cui parlano gli interlocutori e non la condizione del soggetto sofferente, che è invece espressa con il termine *pena* (v. 3). Osservando i verbi, si prendano in considerazione i due predicati che invocano attenzione: *prego* (v. 1) e *udire* (v. 3). Verbi con il medesimo significato si ritrovano in *Lam.* 1, 18: *audite* e *obsecro*; Cavalcanti dunque li riprende, ma ne inverte l'ordine.

Oltre ad un “tu” generico ci sono quattro testi in cui Cavalcanti si rivolge alla donna. Anche lei, nonostante sia la causa stessa del dolore, è chiamata ad avere pietà.

¹⁴² G. Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 98.

Rime, XX, vv. 1-4

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

L'io lirico raccomanda la propria anima sofferente alla donna. Al v.1 la figura femminile viene invocata ricalcando il modulo sintattico geremiano. Confrontando la quartina con i versi delle *Lamentazioni* si può notare che in questo caso Cavalcanti ricalca l'invocazione iniziale e la condizione di dolore. A differenza dei versetti sacri («afflictionem meam», «dolor meus») il dolore non è riferito direttamente a se stesso, ma alla propria anima.

Rime XXI, vv. 1-4

O donna mia, non vedestù colui
che 'n su lo core mi tenea la mano
quand'io ti rispondea fiochetto e piano
per la temenza de li colpi suoi?

Qui non si nota una vera e propria richiesta di pietà; l'apostrofe alla donna non esige risposte, ma serve ad innescare la rievocazione della vicenda narrata nei versi successivi. La domanda retorica dell'io lirico contiene il verbo *vedere*, su richiamo di quello che è l'appello alla vista nelle *Lamentazioni*.

Rime XXII, vv. 1-4

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

In questi versi la donna è chiamata a testimoniare lo sbigottimento che ha assalito il poeta al momento del loro incontro. È interessante notare come nella sequenza di testi XX, XXI, XXII all'appello rivolto alla donna si accompagna il verbo *vedere*. I *verba videndi* sono molto presenti nelle *Lamentazioni* e nel libro di Geremia; vengono utilizzati soprattutto quando si fa appello ad un "tu" affinché ponga attenzione sull'io sofferente.

Anche *Rime VIII* si apre con il riferimento ad un "tu":

Tu m'hai sì piena di dolor la mente

In questo caso l'io lirico fa riferimento all'immagine mentale che si è generata dalla fenomenologia amorosa. Il testo continuerà poi con la descrizione delle conseguenze causate da amore, ossia la perdita delle facoltà sensitive, allontanandosi quindi da quello che è il modulo geremiano di appello ad un soggetto esterno.

La presenza di un "tu" implica il dialogo, l'idea che ci sia un interlocutore. L'appello ad un "tu" esterno ha come fine universalizzare, dall'"io" cavalcantiano a una categoria universale. La condizione di dolore si generalizza attraverso la commiserazione pietosa di un soggetto esterno. Si riprenda il verso delle *Lam.* 1,12 «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus». La personificazione di Gerusalemme quindi non chiede solo di meditare sul dolore da lei provato, ma chi la guarda deve riflettere sul proprio dolore e riconoscere le proprie sofferenze. Anche nella liturgia cristiana sulla Passione di Cristo si andava a focalizzarsi sull'interiorizzazione da parte dei fedeli del dolore provato da Gesù. Così San Bernardo fa riflettere:

*O vos omnes qui transitis, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus. Attendite dolorem meum, ut in dolore meo viteatis dolorem vestrum. Dolor meus imago vestri doloris est. Quod attenditis in corpore meo, attendite et videte si similis dolor non est in corde vestro. Transitus a vobis ad me: retransite a me in vos, et videte si non est similis dolor in vobis, sicut dolor meus. Nolite flere super me, sed super vos ipsas flete, filiae Jerusalem (Luc. XXIII, 28). Vester ille dolor quem transitis, et non attenditis, magis est flendus quam dolor meus.*¹⁴³

Anche nelle *Rime* è presente un ipotetico destinatario esterno che viene chiamato a partecipare in termini di commiserazione alla situazione pietosa dell'io distrutto. L'io lirico richiede la presenza di un "tu" che compartecipi alla situazione di pietà; è una richiesta di commiserazione dolorosa, ma anche di riflessione. La situazione di dolore non è solo di chi soffre, ma è di tutti. Infatti nelle *Rime* l'io poetico chiede commiserazione, pietà per la propria condizione. L'interlocutore è chiamato a guardare la condizione di sbigottimento e dolore dell'io lirico, ma è invitato anche a meditare su quel dolore.

Lam. 1, 12

O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte
si est dolor sicut dolor meus

¹⁴³ S. Bernardo, *Meditatio in passione et resurrectione domini*, cit., col. 744.

La città di Gerusalemme, presentata come una donna, chiede agli interlocutori di rivolgere lo sguardo su loro stessi per verificare se il dolore che lei prova sia in realtà di tutti. Gerusalemme però non trova chi compatisce la sua condizione. Gli interlocutori si dimostrano indifferenti, il grido di richiesta di aiuto sembra cadere nel vuoto:

Lam. 1, 2

Plorans plorat in nocte,
et lacrimae eius in maxillis eius;
non est qui consoletur eam
ex omnibus caris eius

Lam. 1, 16

Idcirco ego plorans,
et oculus meus deducens aquas,
quia longe factus est a me consolator

In questi due versetti la donna piange, esplicita fisicamente il proprio dolore. Il pianto dovrebbe attirare l'attenzione, ma nessuno risponde. È da osservare la struttura che rimane invariata; al participio *plorans* per descrivere la condizione di colei che parla segue un riferimento alla consolazione: *consoletur* per indicare l'azione stessa del consolare, *consolator* per far riferimento a chi dovrebbe compiere tale gesto.

Lam. 1, 7

Recordata est Ierusalem
(...)
cum caderet populus eius in manu hostili,
et non esset auxiliator

Lam. 1, 17

Expandit Sion manus suas,
non est qui consoletur eam;

Gerusalemme cade nelle mani dei nemici e nessuno le porge aiuto, così Cristo viene condannato a morte e nessuno lo difende, anzi, persino i suoi amici lo rinnegano. Similmente Cavalcanti cade nelle mani di Amore e inerme non ha nessuna possibilità di salvarsi.

Lam. 3, 8

Sed et cum clamavero et rogavero,
exclisit orationem meam.

Lam. 4, 17

Adhuc deficiunt oculi nostri
ad auxilium nostrum vanum?

Lam. 3, 8 è un versetto che viene letto durante il Mattutino del Venerdì Santo. Ciò fa supporre che l'immagine della negazione di aiuto da parte di Cristo facesse parte dell'immaginario cavalcantiano. I versi fanno riferimento ad un appello che viene negato, anzi il Signore sembra far di tutto per non sentire la richiesta di aiuto com'è descritto in *Lam. 3, 44*:

Opposuisti nubem tibi,
ne transeat oratio.

e in *Lam 3, 59*

Iudicasti, Domine, afflictionem meam;
iudica iudicium meum.

Come già affermato, nella liturgia cristiana questa immagine di Gerusalemme viene associata alla figura di Cristo sulla croce, che nel Venerdì Santo invoca il Padre. Durante il Venerdì Santo la liturgia medita sulla tematica dell'abbandono; alternativamente ai passi delle *Lam. 2, 1-15* e *3, 1-9* nell'Ufficio del mattutino veniva ripetuto anche il Salmo 22:

²Deus, Deus meus, quare me dereliquisti?
Longe a salute mea verba rugitus mei.
³Deus meus, clamo per diem, et non exaudis,
et nocte, et non est requies mihi.

Così come nei testi biblici anche Cavalcanti non trova la risposta di qualcuno che compiangia il suo dolore. Per quanto riadattati i versi delle *Lamentazioni* forniscono un leitmotiv persistente nei versi di Cavalcanti, un elemento chiave sulla creazione di una persona e di una voce liriche che dirigono urgentemente l'attenzione dei testimoni verso una performance di sofferenza.¹⁴⁴

Rime VI:

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

¹⁴⁴ R. L. Martinez, *Cavalcanti «Man of sorrows» and Dante*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M. L. Ardizzone, Firenze, Cadmo, 2003, p. 192.

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

5 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 virtù partite.

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

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

Come già osservato si nota l'anafora dell'iterazione *deh* ai vv. 1, 5, 7 e 12. Inoltre i versi 7 e 12 istituiscono un parallelismo. Si può dimostrare come in tutti e quattro questi versi in cui si fa appello ad un interlocutore ci siano anche dei richiami lessicali puntuali ai versi delle *Lamentazioni*. Al v. 1 ci si rivolge agli spiritelli con un vocativo, su calco di «O vos» (*Lam.* 1, 12) e si trova poi il verbo *vedere* ampiamente presente nel Testo Sacro. Al v. 5 si ritrova il riferimento al *voi* nell'azione di guardare il dolore impresso nel cuore visibile attraverso l'immagine delle ferite. Al v. 7 si nota il vocativo *vi*; sull'immagine di un tu esterno c'è insistenza resa attraverso il poliptoto di *vi* e *voi*. Ancora al v. 7 si ritrova il riferimento alla consolazione (*consolate*), immagine ampiamente presente nelle *Lamentazioni*. Al v. 12 la presenza del pronome *vi*.

Rime X, vv. 1-4

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

L'io lirico richiama l'attenzione su di sé, rimarcando la propria incredulità di fronte al mancato riscontro di compassione. La pena provata dall'io suscita sconcerto ma non sollecita compassione. L'espressione «non trovo» ricalca il biblico «non est qui» (*Lam.* 1, 2).

Rime XII, vv. 5-8

Ch'una paura di novi tormenti
m'aparve allor, sì crudel e aguta,
che l'anima chiamò: «Donna, or ci aiuta,
che gli occhi ed i' non rimagnàn dolenti!» (vv. 5-8)

l'anima cerca l'ultima via di salvezza dal lutto. L'anima che chiama ricalca il modulo di Cristo sulla croce che chiama suo padre. La richiesta di aiuto della donna però rimane vana.

Rime XV

- Se Mercé fosse amica a' miei disiri,
e 'l movimento suo fosse dal core
di questa bella donna, e 'l su' valore
mostrasse la vertute a' mie' martiri,
- 5 d'angosciosi dilet' i miei sospiri,
che nascon della mente ov'è Amore
e vanno sol ragionando dolore
e non trovan persona che li miri,
- 10 giriano agli occhi con tanta vertute,
che 'l forte e 'l duro lagrimar ch'e' fanno
ritornerebbe in allegrezza e 'n gioia.
- Ma si è al cor dolente tanta noia
e all'anima trista è tanto danno
che per disdegno uom non dà lor salute.

«Martiri», «angosciosi sospiri», «'l forte 'l duro lagrimar» sono termini che esprimono il bisogno di rivelare la propria pena. Al v. 1 viene chiesta pietà (*mercé*), nella speranza che questa compassione venga dalla donna stessa. Si noti il richiamo fra l'ultimo verso delle quartine e l'ultimo verso delle terzine: «e non trovano persona che li miri» (v. 4) e «che per disdegno uom non dà lor salute». In entrambi i versi si dichiara la mancata partecipazione altrui. Nella seconda quartina nonostante le forme di manifestazione del dolore dovrebbero richiamare l'attenzione di altri, in realtà non fanno alcun effetto. Anzi, come si nota ai vv. 12-14 il «cuore dolente» e l'«anima trista» piuttosto che compassione suscitano sdegno. Si noti la consequenzialità dei sonetti XVIII e XIV;

Or vi preghiàn quanto possiàn più forte
che non sdegniate di tenerci noi,
tanto ch'un poco di pietà vi miri. (*Rime XVIII*, vv. 12-14)

I' prego voi che di dolor parlate
che, per vertute di nova pietate,
non disdegniate – la mia pena udire. (*Rime XIX*, vv. 1-3)

nell'ultima terzina del primo sonetto le parole stesse del testo chiedono pietà ad un "tu". La richiesta di commiserazione e asilo continua nella ballata successiva. Al v. 3 disdegnate è una falsa speranza.

Rime XXXIII, vv. 12-14

Allor d'un uom che sia pietoso miro,
che consolasse mia vita dolente
dicendo: «Spiritei, non vi partite!»

Anche in questa terzina ritornano le parole delle *Lamentazioni*: «consolasse» richiama «consoletur» (*Lam* 1,2), «vita dolente» ricalca «afflictionem meam» (*Lam* 1,9).

L'uso delle *Lamentazioni* in Cavalcanti fa parte della sua costruzione di un personaggio lirico che attira l'attenzione e richiede la partecipazione al proprio dolore per ottenere compassione e pietà. Questo atteggiamento di Cavalcanti riporta alle riflessioni retoriche che sono state fatte sulle *Lamentazioni*. In particolar modo nel Testo Sacro si può individuare un artificio retorico: la retorica dell'appello.¹⁴⁵ Attraverso la denuncia e il rimprovero si cerca di catturare la pietà. Anche nella liturgia Cristiana le parole di Cristo hanno come scopo dar mostra della sua sofferenza affinché il fedele vi partecipi immaginativamente. Di conseguenza è possibile pensare che Cavalcanti cerchi l'artificio retorico presente nelle *Lamentazioni*. La presentazione retorica del Salvatore sofferente per suscitare la compassione dello spettatore è una tecnica che informa profondamente la pratica poetica di Cavalcanti, anche se con un fine diverso. Come si è potuto osservare, nel caso di Cavalcanti l'esortazione alla pietà è di solito vana, così come nella tradizione meditativa allo spettatore è tipicamente assegnato il ruolo dei denunciati persecutori di Cristo o del devoto dal cuore duro e con bisogno di costrizione. L'assenza di compassione per il Crocefisso è un *topos* ricorrente nella letteratura sulla devozione. Ad esempio San Bonaventura nel *Lignum Vitae* afferma che l'assenza di compassione è legata alla durezza del cuore degli spettatori.¹⁴⁶

In uno studio del 1990 Elaine Scarry sosteneva che il dolore fisico è inespriabile per natura:

[esso] non resiste semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge attivamente, provocando un ritorno immediato a uno stato anteriore al linguaggio, ai suoni e ai gemiti che un essere umano emette prima di apprenderlo¹⁴⁷

¹⁴⁵ R. L. Martinez, *Cavalcanti «Man of sorrows» and Dante*, cit., p. 194.

¹⁴⁶ Ivi, p. 195.

¹⁴⁷ E. Scarry, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, trad. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna 1990, p. 19.

infatti, come si avrà modo di osservare nelle prossime pagine Cavalcanti esprime la propria condizione attraverso gemiti e sospiri. Inoltre, Scarry afferma che l'indicibilità è strettamente legata all'esclusività della pena, cioè al fatto che non può essere sentita da nessun altro al di fuori di chi la prova e dunque non può essere condivisa:

la persona che soffre coglie il dolore "naturalmente" (cioè non può non coglierlo neppure con uno sforzo eroico); mentre per chi è estraneo al corpo sofferente, ciò che è "naturale" è non cogliere il dolore.

La dicibilità del dolore è possibile solo attraverso lo sguardo degli altri che, proprio perché non sentono, parlano per conto di chi soffre e creano un vocabolario adatto alla trasmissione della sensazione.

Come si è osservato all'interno delle *Rime* di Cavalcanti, il modello delle *Lamentazioni* agisce manifestando la presenza di un interlocutore esterno. È stata però evidenziata una differenza: nel Testo Sacro non c'è nessuna voce esterna che interviene, mentre Cavalcanti dà voce ai suoi interlocutori attraverso il discorso diretto. Alternativamente Amore, la donna, gli spiriti oppure altri uomini interloquiscono con l'io lirico e fanno leva sul fatto che l'unica condizione certa dell'innamorato è la morte.

Rime V, vv. 12-14

Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi: «Fatto sé di tal servente,
che mai non déi sperare altro che morte».

Il sonetto mette in scena un "processo" e una "condanna" per amore. Amore è il giudice che presiede la corte, *Sospiri* e *Dolori* sono i gendarmi che afferrano il colpevole e lo conducono in carcere. Nella prigione l'io poetico è "gettato" tra una schiera di uomini che si dolgono per amore e preannunciano al poeta la sua fine. La condanna è certa: la morte. In questi versi gli altri uomini si rivolgono a Guido con scherno, quasi prendendolo in giro.

Rime VII

L'anima mia vilment'è sbigotita (v. 1)

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». (vv. 5-8)

Chi vede l'anima dell'amante in una condizione di sofferenza si sofferma immediatamente a riflettere sulla fine di morte. Gli interlocutori esprimono in modo lapidario che chi è preso da amore non ha possibilità di salvezza, è condannato solamente alla morte. Anche nella seconda quartina del sonetto VIII, nella canzone IX e nella canzone XIX Amore si rivolge con un tono di derisione nei confronti dell'io che ha colpito.

Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice: «E' mi duol che ti convien morire
per questa bella donna, ché niente
par che Pietate di te voglia udire» (*Rime VIII*, vv. 5-8)

Non sentìo pace né riposo alquanto
poscia ch'Amore e madonna trovai,
lo qual mi disse: «Tu non camperai,
ché troppo è lo valor di costei forte» (*Rime IX*, vv. 5-8)

Qualche verso più avanti sempre Amore dirà:

«(...) Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi,
poi che l'avéi veduta,
per forza convenia che tu morissi». (*Rime IX*, vv. 40-42)

Lo su' gentile spirito che ride,
questi è colui che mi fa sentire,
lo qual mi dice: «E' ti convien morire». (*Rime XIX*, vv. 8-10)

Ancora una volta emerge il motivo dello scherno, di una voce esterna che puntualizza sulla morte. In particolar modo nei versi della canzone IX emerge anche il riferimento al *Cantico dei Cantici* in cui amore è definito forte come la morte: «quia fortis est ut mors dilectio» (*Cant.* 8, 6). La sola vista della donna, dando origine a una passione irreversibile è di per sé causa certa di morte.

Rime X, vv. 18-20

quando passò nella mente un romore
il qual dicea: «Dentro, Biltà, ch'e' more;
ma guarda che Pietà non vi si miri!»

«Biltà» è la personificazione della donna amata che è bellezza assoluta e spietata. Nell'ultima terzina del sonetto XII una voce indefinita invita a guardare «costui» e a riconoscere in lui dolori che sono propri di ogni uomo:

tanto che s'ode una profonda voce

la qual dice: «Chi gran pena sente
guardi costui e vederà 'l su' core,
ch'è morto 'l porta 'n man, tagliato in croce» (vv. 11-14)

In tutti i versi riportati gli interlocutori sembrano intervenire con un tono quasi ironico nei confronti dell'io lirico, come se lo stessero beffeggiando. Il soggetto è inerme, Amore lo ha colpito e la condanna è immediata, da quel momento la fine è certa. Si è notato come in tutti i versi delle *Rime* in cui Cavalcanti dà adito ad una voce esterna, questa porta sempre con sé presagio o constatazione della morte del poeta.

La fitta relazione con i modelli scritturali conferisce al dolore cavalcantiano una straziante fisicità. La ricerca di compassione è strettamente connessa al motivo dello sfogo verbale dell'esperienza dolorosa. La condizione di sofferenza dell'io pervade i testi delle *Rime*. Il dolore è una condizione che si respira in quasi tutti i componimenti attraverso l'utilizzo di un lessico appartenente alla sfera semantica della sofferenza. Il termine *dolore*, declinato come sostantivo, aggettivo, verbo, è presente con 27 occorrenze all'interno dei versi delle *Rime*. Il dolore è la condizione che assale l'io lirico: «sospiri e dolor mi pigliaro» V, 7; «si doleva d'Amore» V, 11; «mi duol» VIII, 6, «Quest'ha dolore» X, 10; «battaglia di dolor» XVI, 8; «doglioso» XXIII, 6; «martiri / che struggon di dolor la mia persona» XXXI, 14; «dolendo» XXXVII, 12. Nel verso «quant'è 'l dolor che mi conven soffrire» XIX, 17, attraverso una metonimia è come se venisse fatto un doppio riferimento alla condizione dell'io che soffre il dolore, creando così l'immagine di un io sfinito. Il dolore prende anche fisicità: «Novella doglia m'è nel cor venuta, / la qual mi fa doler e pianger forte» (*Rime* X, vv. 5-6); in questo verso si noti anche la figura etimologica *doglia-doler*. «Tu porterai novelle di sospiri / piene di dogli' e di molta paura» XXXV, 7-8, in questi versi Cavalcanti fa riferimento al componimento stesso, una ballata, che viene inviata affinché metta a conoscenza i suoi lettori dello stato psicofisico dell'io; anche in questo caso c'è un doppio riferimento alla condizione di afflizione: *dogli' e paura*.

In questo studio si è osservato come anche nel *Libro delle lamentazioni* la condizione di Gerusalemme assediata venga personificata in una donna sopraffatta dal dolore. In *Lam* 1, 12

O vos omnes, qui transitis per viam,

attendite et videte
si est dolor sicut dolor meus,
quem paravit mihi
quo afflixit me Dominus
in die irae furoris sui.

Dolor viene ripetuto due volte all'interno dello stesso verso, per poi sottolineare ancora il medesimo concetto attraverso i pronomi *quem* e *quo*.

All'interno delle *Rime* per descrivere la situazione di totale sofferenza si notino inoltre accostamenti di più termini appartenenti alla sfera lessicale del dolore e dell'angoscia e dove, la condizione di oppressione viene caricata a sua volta di sofferenza. Il dolore è la condizione dell'io lirico, ma invade anche gli altri soggetti delle *Rime*: l'anima, le parole, il cuore. L'anima di Guido viene descritta come «anima mia dolente» XVII, 9; «anima dolente» XIX, 5, XX, 4; «spirito dolente» XIX, 21. Rea¹⁴⁸ ha osservato che Cavalcanti è giunto a inedite costruzioni del dolore oggetto diretto del verbo: «e voce àlquanta, che parla dolore» XIII, 8 e «e vanno sol ragionando dolore» XV, 7, in cui la sofferenza permea la parola razionale fino al punto di sostituirsi ad essa.¹⁴⁹ Le parole sono «scritte dolorosamente» XVIII, 3 e portatrici loro stesse di sofferenza «parole dolorose» VI, 3-4. Inoltre, ci si può soffermare sull'immagine del cuore dolente, presente in svariati testi: *Rime*, VIII, 3 «e li sospir' che manda 'l cor dolente»; X, 16 «del cor dolente che gli avea chiamati»; XV, 12 «ma sì al cor dolente tanta noia»; XXII, 6 «ch'ell' uccidesse lo dolente core»; XXXV, 38 «ch'esci piangendo de lo cor dolente». Tale immagine sembra avere dei richiami biblici. Infatti in *Lam* 1, 22 «multi enim gemitus et cor meum maerens» troviamo l'immagine del “cuore afflitto” che in Cavalcanti viene variata in «cor dolente».

Oltre al dolore per definire il proprio stato Cavalcanti fa riferimento anche alla sofferenza (4 ricorrenze), allo sbigottimento (5 ricorrenze) e all'angoscia (5 ricorrenze). «Parole sbigottite» VI, 3-4; «L'anima mia vilment' è sbigotita» VII, 1; «soffrire» VIII, 4; «Amor, c'ha le bellezze sue vedute, / mi sbigottisce sì, che sofferire / non può lo cor sentendola venire» IX, 33-34; «d'angosciosi diletto» XV, 5; «dolente angoscia» XVI, 2; «d'ogni angoscia la mia vita è peggio» XVI, 6; «star soffrente» XXIV, 6; «sbigottito» XXX, 17; «pieno d'angoscia» XXXIV, 18. Anche nelle *Lamentazioni* viene fatto un

¹⁴⁸ R. Rea, *Cavalcanti poeta, uno studio sul lessico lirico*, cit. p. 142-143.

¹⁴⁹ Ivi, p. 143.

riferimento ad una situazione di tribolazione dalla quale la donna non riesce a svincolarsi: «Videte, Domine, afflictionem meam» *Lam* 1, 9.

L'anima prostrata dal dolore erompe in pianti (15 riferimenti) e sospiri (11 riferimenti), dagli occhi sgorgano lacrime (2 riferimenti). In *Donna me prega* (XXVII, 46-47) Cavalcanti rende noto come gli effetti di amore siano paradossali e producano una sintomatologia sull'amante.

Move, cangiando – color, riso in pianto,
e la figura – con paura – storna.

Per spiegare ciò Cavalcanti utilizza termini normali di un codice lirico (ad esempio la figura antitetica del riso che diventa pianto). La potenza dell'amore è talmente grande che produce una instabilità fisica e psichica sull'innamorato. Cavalcanti ricorre spesso all'immagine dei sospiri per indicare che quando la sofferenza è tanta da essere in punto di morte l'unica possibilità di sfogo sono i sospiri: «ed han posto sì presso a la morte, / ch'altro non n'è rimasto che sospiri» XVIII, 10-11 e per definirsi totalmente vinto da amore: «e di sospir' sì d'ogni part'è prisò» XXXII, 7; «D'angosciosi dilette' i miei sospiri, / che nascon della mente ov'è Amore» XV, 5-6; «e li sospir' che manda 'l cor dolente» VIII, 3.

Gli effetti corporei di amore si trovano in numerosi versi: «pianger forte» X, 6, «duro lagrimar» XV, 10, «spiritel nato di pianto» XXX, 15, «sospir tremar nel core» XXXI, 5, «dogli' e sospiri» XXXII, 12, «si parte da lo core uno sospiro» XXXIII, 10, «sospirando» XXXIV, 27. Nel momento in cui Amore si riversa sull'io questo cambia all'istante la propria condizione:

Rime IX, 1-4

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

Rime XVII, 9-11

L'anima mia dolente e paurosa
piange ne [l]i sospir' che nel cor trova,
sì che bagnati di pianti escon fòre.

Rime XIX, 18-19

Lagtime ascendon de la mente mia,
sì tosto come questa donna sente

Come suggerito nell'edizione Inglese-Rea, in questi versi *mente* è metonimia per *anima*. Le lacrime dall'anima escono fuori (*ascendon*) e si manifestano esteriormente. Queste possono, sgorgando fuori con molta intensità e continuativamente, lasciare un solco che a sua volta sarà un segno del dolore.

Rime XLII, 12-14

Ancor dinanzi m'è rota la chiave
del su' disdegno, [ch'è] nel mi' cor verso,
sì che n'ho l'ira, e d'allegrezza è pianto.

Così nelle *Lamentazioni* la città di Gerusalemme assalita da Nabucodonosor, diventata «quasi vidua» *Lam.* 1,1, dà dimostrazione del proprio dolore attraverso le lacrime; «Plorans plorat in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius» *Lam.* 1, 2. La donna stessa si descrive in *Lam.* 1, 16 «Idcirco ego plorans, / et oculus meus deducens aquas»; *Lam.* 3, 48 «Rivos aquarum deducit oculus meus / in contritione filiae populi mei».

La riflessione su un soggetto sofferente che dimostra il proprio dolore attraverso il pianto è un'immagine che, oltre ad avere puntuali riferimenti scritturali, trova delle corrispondenze anche nelle meditazioni sulla sofferenza di Maria sotto la croce. Nell'XI e XII secolo il pianto ha un valore centrale per i cristiani poiché richiama il pianto della Vergine che assiste il figlio in agonia. Così il fedele, su imitazione di Maria, fa proprio quel pianto che permette la meditazione sui dolori patiti da Cristo in croce. Fu soprattutto Anselmo d'Aosta (1033 o 1034 – 1109) a stimolare una forma di meditazione basata sulla pietà attraverso le sue *Orazioni e Meditazioni*, opere assai lette e di grande influenza. La funzione delle opere di Anselmo era di scavare nel fondo dell'animo umano. Attraverso la meditazione del dolore di Cristo Anselmo voleva stimolare nel fedele il sentimento affettivo, la compartecipazione ai dolori di Cristo. Solo passando attraverso i dolori si avrà la prova dell'Amore. Anselmo metteva davanti le sofferenze di Cristo per suscitare il pianto. Meditando sulla passione il fedele declinerà i suoi stati d'animo attraverso le lacrime, su imitazione della Vergine sofferente sul Golgota.

Domina mea misericordissima,

quos fontes dicam erupisse
de pudicissimis oculis, cum attenderes unicum filium tuum innocentem
coram te ligari, flagellari et mactari?¹⁵⁰

È così possibile affermare che il motivo del pianto era centrale nelle pratiche devozionali del Medioevo e di conseguenza faceva parte della cultura religiosa medievale che, come osservato nelle pagine precedenti, sembra avere un grande influenza in Cavalcanti.

7. *Giobbe*

Per rendere la manifestazione fisica del proprio dolore Cavalcanti utilizza alcuni termini che ritornano a più riprese tra i suoi versi: *anima*, *doglia*, *dolore*, *pietà*, *sbigottito*. L'anima sfoga la propria sofferenza attraverso il *pianto*, le *lacrime*, i *sospiri*, il *tremore*. Sono *signa amoris*, i quali rendono evidente che un individuo è stato colpito da amore e sono da considerare come delle impronte lasciate da amore stesso.¹⁵¹ Per Rea questa rappresentazione fisica del dolore è una novità nell'ambito della lirica amorosa. Come si è visto nei paragrafi precedenti per descrivere lo stato di desolazione e sofferenza Cavalcanti attinge lessico e immagini dal *Libro delle Lamentazioni*. Studiando i testi delle *Rime* e considerando gli studi di R. Rea emergono numerosi riferimenti anche al libro di *Giobbe*.

Innanzitutto dai testi cavalcantiani emerge l'immagine dell'anima che si lamenta, che dà la prova fisica del proprio dolore e si abbandona al pianto: *Rime*, IX, 1-4:

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

¹⁵⁰ Anselmo D'Aosta, *Orazioni e meditazioni*, introduzioni di Benedicta Ward, Inos Biffi, Aldo Granata; analisi e commento delle singole orazioni e meditazioni di Costante Marabelli; traduzione di Giorgio Maschio; indici a cura di Antonio Tombolini, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 87-91.

¹⁵¹ I. González, *Signa amoris de dolor en la poesia de Cavalcanti*, in *Guido Cavalcanti e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte*, Atti del convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Edizioni dell'orso, Alessandria, 2004, p. 49-50.

In questi versi incipienti si approda alla presa di coscienza di un dolore ormai insostenibile. Attraverso questa immagine Cavalcanti manifesta sul piano fisico la condizione dolorosa dell'anima: la morte non è solo intellettuale, ma anche fisica.

Rime, XVII, 9-11

L'anima mia dolente e paurosa
piange ne [l]i sospir' che nel cor trova,
sì che bagnati di pianti escon fòre.

All'immagine dell'anima piangente si aggiunge il riferimento al cuore, sede dell'anima stessa e luogo di origine dei sospiri.

Dell'immagine dell'anima piangente è possibile notare riferimenti presenti in *Giobbe* 3, 10-11 «¹⁰quia non conclusit ostia ventris, qui portavit me, / nec abstulit mala ab oculis meis. / ¹¹Quare non in vulva mortuus sum?»; «Attamen caro eius, dum vivet, dolet et anima illius super semetipso luget» *Iob.* 14, 22; «confabulator cum amaritudine animae meae» *Iob.* 7,11.

Inoltre nei versi delle *Rime* si può riscontrare il bisogno di esprimere la sofferenza attraverso il linguaggio, di dare testimonianza verbale della propria condizione di tragedia: «alma trista che parli 'n dolore» VI, 13. Le parole prendono fisicità, esse stesse provano sofferenza: «fuor della mente parole adornate / di pianto, dolorose e sbigottite» VI, 3-4. In questi due esempi viene trasmessa l'immagine delle parole permeate dalla stessa sofferenza di cui è intriso l'io lirico. In *Rime* VI, 3-4, l'aggettivo *adornate*, comunemente usato per esprimere decoro e grazia, accostato a *pianto*, assume un valore antifrastico. Un procedimento analogo si ritrova in *Iob.* 6, 3 «verba mea dolore sunt plena». Anche in Cavalcanti il dolore diviene sostanza stessa della parola lirica. Nei testi cavalcantiani si riscontrano così costruzioni che prevedono l'uso transitivo dei *verba dicendi* con *dolore* in quanto oggetto: «E voce àlquanta, che parla dolore» XIII, 8; «E vanno sol ragionando dolore» XV, 7 in cui, oltre ad avere *dolore* come complemento oggetto, la sofferenza sembra sostituirsi alla parola stessa.

Cavalcanti manifesta dunque il bisogno dire la sua sofferenza; egli esprime in versi questa necessità attraverso la ripresa del libro di *Giobbe*. Gli si possono infatti accostare i passi:

Iob. 10, 1

Dimittam advrsum me eloquium meum loquar in amaritudine animae meae

Iob. 7, 11

Loquar in tribulatione spiritus mei confabulabor cum amaritudine animae meae

in cui l'anima è chiamata a dare testimonianza verbale della propria condizione di pena espressa in Cavalcanti.

Rime, VI, 12-14

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

Qui la condizione di sofferenza dell'anima è un fatto accertato, tanto da essere il suo stesso linguaggio: «che parli 'n dolore». Una richiesta analoga si ritrova in *Rime*, XXXV, 37-40:

Tu, voce sbigottita e deboletta
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
va' ragionando della strutta mente.

Versi del congedo della ballata in cui attraverso l'espressione «va ragionando» si invita la *voce*, intesa come il componimento lirico, a rendere conto della condizione di annichilimento della mente disfatta.

Attraverso il richiamo dell'io sofferente gli interlocutori prendono conoscenza del dolore patito dal poeta: «ciascun dolor m'adita» XXXII, 24. Si vedano anche i versi 9-12 del testo X delle *Rime*:

che fa 'n quel punto le persone accorte,
che dicono infra lor: «Quest'ha dolore,
e già, secondo che ne par de fòre,
dovrebbe dentro aver novi martiri».

Anche in questo caso l'atteggiamento dell'io cavalcantiano sembra ricalcare quello di Zofar, che nel *Libro di Giobbe* si rivolge ai suoi amici: «omnis dolor inruet in eum» *Iob.* 20, 22 e *Iob.* 2, 11-13:

Igitur, audientes tres amici Iob omne malum, quod accidisset ei, venerunt singuli de loco suo, Eliphaz Themanites et Baldad Suhites et Sophar Naamathites. Condixerant enim, ut pariter venientes visitarent eum et consolarentur. Cumque elevassent procul oculos suos, non cognoverunt eum et exclamantes ploraverunt; scissisque vestibus, sparserunt pulverem super caput suum in caelum. Et sederunt cum eo in terra septem diebus et septem noctibus, et nemo loquebatur ei verbum; videbant enim dolorem esse vehementem.

Infine, com'è già stato osservato Cavalcanti riprende dal libro delle *Lamentazioni* il motivo della ricerca di compassione; tale atteggiamento è però proprio anche di *Giobbe*. La tematica della condivisione della sofferenza è una conferma del legame tra i due libri, i quali si trovano entrambi nelle *Rime* di Cavalcanti, attraverso una più o meno puntuale ripresa. Riguardo la rappresentazione della consolazione negata, il libro di *Giobbe* è percorso dalla descrizione di un'amicizia rovesciata, in ostilità sempre più aperta, incapace di confortare e dare risposte a *Giobbe* sofferente. In più passi del testo sacro *Giobbe* si rivolge agli amici, lamentando l'inutilità delle loro parole¹⁵². Così anche nei componimenti di Cavalcanti si ritrova un passo in cui varie *persone*, pur vedendo lo stato di prostrazione in cui è ridotto, non ne traggono sbigottimento: *Rime* X, 9-12:

che fa 'n quel punto le persone accorte,
che dicon infra lor: «Quest'ha dolore,
e già, secondo che ne par de fòre,
dovrebbe dentro aver novi martiri

La richiesta di *Giobbe* agli amici si può riassumere nei passi *Iob.* 19, 21 «miseremini mei miseremini mei saltim vos amici mei» e *Iob.* 24, 12 «et anima vulnerorum clamavit». Nelle *Rime* cavalcantiane non c'è una puntuale ripresa di questi versetti, ma se ne ritrova ampiamente la stessa condizione: quella di un io che chiede compartecipazione al proprio dolore. Oltre all'esempio sopra riportato si considerino anche i versi «l'anima chiamò: «Donna, or ci aiuta, / che gli occhi ed i' non rimagnàn dolenti!» XII, 7-8.

Come afferma Sara Natale, c'è una forte compatibilità tra il lessico lirico di Cavalcanti e le espressioni elegiache del libro di *Giobbe*. Cavalcanti usa il linguaggio sacro perché vuole creare un linguaggio poetico che meglio renda l'interiorità dell'uomo di fronte allo scatenamento di un sentimento. Nonostante si affermi un legame tra le *Rime* e la Bibbia l'idea di una diretta origine scritturale è discutibile soprattutto perché per *Giobbe* i riferimenti non sono puntuali e letterari. È più probabile che i riferimenti non siano diretti, ma mediati dall'esegesi, dalla conoscenza, dall'uso liturgico che nel Medioevo si faceva del libro di *Giobbe*.

¹⁵² Natale S., «Miseremini mei miseremini mei saltim vos amici mei». Note sul *Giobbe* elegiaco di Cavalcanti, Dante e Petrarca, in *La Bibbia nella letteratura italiana III*, Antico Testamento, Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2011.

Il libro di Giobbe è uno dei testi dell'Antico Testamento più volgarizzato in Italia. Al momento se ne conoscono quattro versioni.¹⁵³ Probabilmente fu l'interesse per questo testo biblico che lo portò ad essere particolarmente conosciuto in epoca Medievale e utilizzato nella liturgia. Per quanto concerne la prassi liturgica, dall'VIII secolo l'Ufficio mattutino della liturgia dei defunti ha sempre previsto la lettura di nove pericopi tratte da Giobbe, e ancora a partire dall'VIII secolo, le *nove lectiones* (nonché alcune *responsiones*) dell'Ora Mattutina dell'Ufficio dei Morti erano tratte dal libro biblico. I loci erano per lo più quelli in cui il protagonista esprime il suo stato d'animo con una certa veemenza. Si trattava di: *Lectio* I: «Parce mihi Domine...» (*Iob.* 7,16-21); *Lectio* II: «Tedet animam meam...» (*Iob.* 10,1-7); *Lectio* III: «Manus tue Domine...» (*Iob.* 10,8-12); *Lectio* IV: «Quantas habeo iniquitates» (*Iob.* 13,22-28); *Lectio* V: «Homo natus de muliere...» (*Iob.* 14,1-6); *Lectio* VI: «Quis mihi hoc...» (*Iob.* 14,13-16); *Lectio* VII: «Spiritus meus...» (*Iob.* 17,1-3.11-15); «*Lectio* VII: Pelli meae...» (*Iob.* 19,20-27); *Lectio* IX: «Quare de vulva...» (*Iob.* 10,18-22). I versi usati nella liturgia delle ore facevano riferimento alla fugacità della vita, sono un'invocazione a Dio che sembra aver abbandonato l'umanità, sono versi in cui Giobbe dà libero sfogo al lamento e fa riferimento ai propri peccati. Ci si rivolge a Cristo che ha condannato e si chiede pietà ai propri amici. È significativo che questi versi vadano a toccare le stesse tematiche che ricorrono nelle Rime. Questa è una prova di come Cavalcanti attingessero dal testo le tematiche più celebri e di uso comune della cultura religiosa del tempo.

Il libro di Giobbe è stato soggetto a numerose interpretazioni nel corso dei secoli. Uno dei religiosi che si soffermò su questo testo fu San Tommaso (1225-1274) che scrisse l'*Expositio super Iob ad litteram*. Quest'opera ebbe grande risonanza nel Medioevo e portò conseguentemente un'ampia popolarità al testo di Giobbe. Secondo San Tommaso, il libro di Giobbe vuol mostrare che le cose umane sono rette dalla divina provvidenza.¹⁵⁴ Avendo stabilito che il tema del libro è la provvidenza divina universale, S. Tommaso mostra lungo tutta la sua *Expositio* che ogni dettaglio del libro mette in evidenza questa tematica. Accanto al motivo della provvidenza, nel commento

¹⁵³ Natale S., «*Misereremini mei miseremini mei saltem vos amici mei*». *Note sul Giobbe elegiaco di Cavalcanti*, cit., 187.

¹⁵⁴ P. Zerafa, *Il commento di San Tommaso al libro di Giobbe tra esegesi antica e esegesi contemporanea*, «*Angelicum*», 1994, Roma, Armellini, vol. 71, No. 4, p. 487.

esegetico di San Tommaso si affianca una riflessione sull'immortalità dell'anima. Anche il tema della resurrezione entra nell'interpretazione dell'esegeta attraverso il passo in cui Giobbe discute con gli amici che sono andati da lui per consolarlo. Giobbe riflette sulla sofferenza degli innocenti, cosa che suscita scandalo e sembra compromettere la provvidenza divina. Per San Tommaso, però, la sofferenza terrena è giustificabile con la promessa di una vita dopo la morte. Solamente aggrappandosi a questa speranza Giobbe non si getta nella disperazione.

L'opera di San Tommaso risultò uno dei più grandi monumenti dell'esegesi medievale. Cavalcanti appare però discostarsi da questa visione, non sembra attingere da questa interpretazione del Testo Sacro. Cavalcanti interpreta il dolore in un'ottica tutta terrena. La disperazione che lui prova porta inevitabilmente alla morte.

8. Teatralizzazione del dolore

Nelle *Rime* Cavalcanti rappresenta il suo dolore teatralmente tramite le parole delle *Lamentazioni* che, com'è stato precedentemente osservato, venivano assimilate dai fedeli in quanto testi che rfigurano il martirio di Cristo sulla croce. Allo stesso tempo però il poeta sembra identificarsi anche con Gesù:

(...) «Chi gran pena sente
guardi costui e vederà 'l su' core,
ch'e' morto 'l porta 'n man, tagliato in croce» (*Rime* XII, 12-14)

L'io lirico mostra nella propria mano il cuore privo di vita. L'immagine si associa all'esortazione con cui Cristo, profetizzando la propria passione, invita ognuno a farsi carico delle sue pene: «tunc Iesus dixit discipulis suis si quis vult post me venire abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me» (*Mt* 16, 24). Cavalcanti si rende così simile a Cristo, benché il suo sia un martirio simulato. Gesù soffre e muore sulla croce per salvare gli uomini e attraverso la sua resurrezione trasforma la morte in vita. Cavalcanti soffre per amore in una dimensione tutta terrena e la sua sofferenza genera solamente morte. Il poeta non sembra lasciare spazio a visioni escatologiche e a

spiragli paradisiaci che possano alleviare la pena del sofferente; egli viene così condannato al tormento di una lenta morte.

In questa volontà di rappresentare il dolore Cavalcanti sembra essere immerso nella cultura del suo tempo. La riflessione sul dolore, a partire dalla meditazione sulla passione di Cristo, è propria della mentalità e della cultura medievale. Fra il XII e il XIII secolo nella cultura religiosa divennero infatti centrali il culto della Passione e la meditazione sulla sofferenza di Gesù sulla croce, morto per la salvezza degli uomini. Il *focus* sulla Passione ha radici profonde nella religiosità cristiana ed è legato al culto della croce e della rappresentazione di Cristo crocefisso. Nel corso dei secoli la rappresentazione del martirio di Gesù ha avuto delle interpretazioni religiose, esegetiche, escatologiche che sono mutate nel tempo: si proverà quindi a delineare un percorso storico che dimostri come da una rappresentazione e interpretazione di Cristo ‘trionfante’ sulla croce, si giunga nel Medioevo a una meditazione sulla sofferenza che coinvolge gli stessi fedeli e li invita alla compartecipazione dei dolori di Gesù.

L’impulso alla creazione di un’iconografia della passione e della crocifissione viene dalla Palestina e si introduce in occidente in seguito alla politica di Costantino. L’imperatore voleva rendere il suo potere mimeticamente vicino al Cristo-*logos* del quale si considerava manifestazione terrena. Simbolo del potere imperiale fu la croce *tropàion*. Così, sin dal IV secolo, la passione e la crocifissione sono state rilette, spiegate e raffigurate come immagini simboliche della gloria di Dio. Gesù sulla croce era visto come Cristo re, più che nell’aspetto umano della sofferenza.¹⁵⁵ Nei primi secoli la cristianità caricò la crocifissione di significati cristologici ed ecclesiologici seguendo le Sacre Scritture, ma non si soffermò sulla sofferenza di Cristo e sull’evento della sua morte.

Fra il VIII e il IX secolo emersero riflessioni che influenzarono la devozione e l’iconografia. Vennero fatte delle riflessioni che andavano soprattutto in direzione cristologica per cui la crocifissione era considerata la prova della vera umanità e divinità di Cristo. Con la morte in croce il Dio-uomo si rivela; così la croce diventò veicolo dell’idea del Cristo-uomo che patisce e muore. In questo periodo storico

¹⁵⁵ C. M. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del ‘teatro della misericordia’ nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Vita e Pensiero. Milano, 2008, pp. 40-48.

emersero due idee di Gesù crocefisso. Da un lato si fecero strada riflessioni cristologiche per cui la crocefissione era considerata la prova della vera umanità e divinità di Cristo; questa rimaneva però ancora legata all'idea del Salvatore vittorioso. Dall'altro lato emersero riflessioni soteriologiche che riflettevano sulla funzione salvifica di Cristo che patisce e muore sulla croce, la cui corporeità più che dolente era sacrificale. La meditazione sulla sofferenza di Gesù si riflette anche sul piano figurativo: dai primi decenni del IX secolo si possono notare rappresentazioni di Cristo sofferente in croce, caratterizzate dalla presenza del corpo nudo e di attenzione ai dettagli delle ferite.

Il valore della croce e il significato della crocefissione sono gli argomenti centrali di un trattato di Rabano Mauro (780 ca. - 850), arcivescovo di Magonza. In *Opusculus Passione Domini* Rabano presenta Gesù sulla croce come simbolo del sacrificio e del dolore e non più come salvatore vittorioso. Rabano riflette inoltre sulla visibilità del dolore. Davanti all'immagine del Cristo crocefisso il fedele diventava partecipe di quella sofferenza. Guardando Cristo in croce il devoto veniva coinvolto anche nei sensi, oltre che spiritualmente. Rabano invitava quindi a partecipare ai dolori della croce. Il culto della croce e la meditazione davanti a Cristo sofferente si affermarono fra il VIII e il IX secolo durante la celebrazione del triduo pasquale, in particolare del Venerdì Santo. In questo periodo la riflessione cristiana era centrata sul rapporto fra la sofferenza di Cristo e l'appropriazione di questa sofferenza da parte del fedele. Nell'XI secolo è in una dimensione "croceologica" che viene riposto il valore esperienziale della Passione intesa come partecipazione all'umanità di Cristo. Con questo obiettivo Pier Damiani scrisse le *Orationes ante cruce*, preghiere quotidiane ad uso della comunità eremitica di Fonte Avellana, eremo di area marchigiana. Queste preghiere diventarono proprie dell'*adoratio crucis* del Venerdì Santo.¹⁵⁶ Il coinvolgimento emotivo suscitato dalla contemplazione della croce induceva la necessità di imitare Cristo. È dalla visione del corpo martoriato che si cercava di evocare il ricordo della Passione, delle azioni subite da Gesù: percosse, scherno, frustrate. Accanto alla figura di Pier Damiani è centrale quella di Anselmo d'Aosta. Anselmo, con il trattato *Cor Deus homo* aprì alla *devotio* moderna. Anselmo diede forma compiuta al genere della preghiera privata e

¹⁵⁶ C. M. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, cit., p. 154.

guardò alle esigenze del mondo laicale, soprattutto femminile. Le sue preghiere insistevano sulla riconoscenza del peccato da parte dei fedeli per poi giungere alla richiesta di misericordia e pietà davanti a Cristo redentore. L'uomo, posto di fronte a Cristo, faceva esperienza dell'amore di Dio, ma passando attraverso il dolore del peccato. In questo periodo stava diventando centrale la figura di Maria che, come il fedele, si trovava sotto la croce. Il fedele doveva sentire e provare ciò che Maria aveva sentito e provato sul Golgota. Il cristiano poteva così guardare a Gesù attraverso sua Madre. È con Anselmo che venne dedicata attenzione al rapporto della madre con il figlio: essendo Maria colei che diede l'umanità a Cristo, ella partecipava in prima persona al suo dolore. Così per Anselmo la preghiera doveva rivolgersi ad entrambi. Secondo la Bino¹⁵⁷ è la presenza di Maria sotto la croce e la sua relazione con Gesù che conferiscono maggiore drammaticità alla passione. La meditazione proposta da Anselmo si sviluppò nei secoli XII e XIII. Attraverso la meditazione di Maria, davanti a Cristo in croce non si attuava più solo l'azione del vedere, ma anche quella del sentire il dolore delle ferite. La relazione affettiva fedele-Cristo era resa perciò possibile dal nuovo ruolo che la figura di Maria assunse. Maria era infatti l'unica che poteva avvertire la sofferenza di Cristo, in quanto quel corpo le apparteneva. Maria diventò mediazione di questo dolore per l'uomo.

Dal XII secolo la Vergine che piange diventò figura centrale dei componimenti sequenziali sulla Passione e dei riti della Settimana Santa. Il ruolo di Maria e del suo rapporto con Cristo è centrale in questo periodo. Come si è già affermato, anche Onorio di Autun e Ruperto di Deutz fecero delle riflessioni in questo senso, interpretando negli sposi del *Cantico dei Cantici* il rapporto fra Cristo e sua madre. Mediante lo sguardo di Maria e il suo modo di sentire il Figlio l'uomo veniva fatto partecipe della relazione parentale con Cristo. Nella meditazione sul dolore di Cristo veniva posta in evidenza il pianto: su imitazione del pianto di Maria sotto la croce anche il fedele era chiamato a prendere parte di quella sofferenza. Nel XII secolo il pianto di Maria venne elaborato in composizioni letterarie, i *planctus*. Prime testimonianze di questi testi vengono fatte risalire all'abbazia di San Vittore. I *planctus* sono composizioni sequenziali in cui viene presentata Maria sul Golgota che piange la morte del figlio. In questi *planctus* erano

¹⁵⁷ C. M. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, cit., p. 154.

coinvolti anche altri personaggi della Passione. Quale fosse originariamente l'uso di tali componimenti non è chiaro agli studiosi; non si hanno testimonianze precise se fossero destinati alla preghiera, alla lode o alla liturgia.¹⁵⁸

Fra il XII e il XIII secolo emersero i primi drammi sulla Passione. I drammi sono testi che testimoniano delle probabili rappresentazioni sceniche dei fatti dolorosi della passione di Cristo. Sono stati identificati quattro drammi sulla passione. I due più antichi sono il *Ludus breviter* e il *Ludus de Passione*, entrambi conservati in un codice duecentesco proveniente dall'abbazia di Benediktbeuern e ora conservati a Monaco. Questi due testi sono entrambi basati sul modello del *planctus*. Un terzo dramma è la Passione di Montecassino, degli ultimi decenni del XII secolo e conservato presso l'abbazia di Montecassino.¹⁵⁹ Infine l'*Officium quartis militis* del XIV, il quale non è un testo completo, ma contiene solamente le battute e le didascalie assegnate al quarto milite. Dagli studi emerge che probabilmente queste rappresentazioni venivano inscenate durante la Settimana Santa, in giorni differenti a seconda della parte della vita di Gesù che veniva rappresentata.

La nascita del *planctus* e del dramma passionista furono conseguenze del mutamento spirituale e sociale di questi secoli. Testimoniano l'esigenza di partecipazione alla fede religiosa, il bisogno di sentire la vicinanza a Cristo. La rappresentazione permetteva questo attraverso un coinvolgimento visivo ed emotivo.

Furono soprattutto gli ordini mendicanti a soffermarsi sulla necessità della rappresentazione della passione di Cristo in modo tale che i fedeli potessero meditare attraverso l'immedesimazione.

Ed è proprio sulla visibilità che punta anche Cavalcanti all'interno delle *Rime*, basti pensare che nella raccolta cavalcantiana si contano in totale ben 75 *verba videndi*. In molti casi Cavalcanti utilizza i *verba videndi* per mettere in scena il motivo della ricerca di compassione. Questi verbi richiamano l'attenzione sull'io sofferente. Si riportano alcuni esempi in cui i verbi sono utilizzati con questa finalità: «Deh, spiriti miei, quando mi vedete» VI, 1; «guardate a l'angosciosa vita mia» XIII, 3; «O donna

¹⁵⁸ Ivi., p. 232.

¹⁵⁹ Il frammento cassianese è conservato presso l'archivio dell'abbazia di Montecassino con la segnatura *Compactiones XVIII*.

mia, non vedestù colui» XXI, 1. In *Rime*, X, 1-4 si noti la duplice presenza di verbi che fanno riferimento all'azione del guardare

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

Questo procedimento retorico è con buona probabilità ispirato dai versi delle *Lamentazioni*. Chi è chiamato a dare prova del dolore deve anche meditare e imitare. La vista di un soggetto sofferente ha molta pregnanza; è per questo che Cavalcanti insiste sul guardare: gli altri devono accorgersi del dolore che lui prova è universale. Quindi Cavalcanti adopera il meccanismo di riflessione cristiana sulla passione di Cristo per creare il motivo della riflessione sul dolore amoroso. Le poesie di Cavalcanti creano un teatro per la sua persona sofferente.

A partire dal XIII secolo la religiosità si incentrò sulla spiritualità cristocentrica, basata sulla considerazione di Cristo-uomo. Si diffuse così l'intento di non assistere più al dolore di Cristo, ma di viverlo con Cristo. Con la finalità di avvicinare i fedeli all'identificazione mimetica con Gesù, San Bonaventura (1221-1274) scrisse le *Meditaciones vitae Christi*, opera assai popolare e imitata per tutto il Medioevo. Mantenendo il *focus* sulla meditazione sui dolori di Cristo al fine di mettere in pratica l'imitazione, si considerano gli undici capitoli dell'*Imitatio* in cui viene fatto riferimento alla Passione. L'opera si caratterizza per un forte realismo finalizzato al coinvolgimento concreto del meditante, il quale veniva messo nella condizione emotiva adeguata a vedere davanti a sé le cose dette e fatte da Cristo, come se potesse sentirle con le sue orecchie e vederle con i suoi occhi. Nella *Vitis Mystica* Bonaventura rifletteva su come non era sufficiente contemplare la passione di Cristo, ma era necessario avvicinarsi a Lui; Cristo stesso muove all'uomo la richiesta di aderire e conformarsi ai suoi dolori:

Conformaveram te imagini deitatis meae, cum te crearem, conformatus sum imagini humanitatis tuae, ut te reformarem. Tu ergo, qui non retinuisti formam Deitatis meae tibi impressam in tua formatione, retine saltem formam humanitatis tuae mihi impressa in tua recreatione ¹⁶⁰

¹⁶⁰ Vitis Mystica, XXIV, 3.

Perciò Bonaventura invitava non più a porsi davanti ai patimenti di Cristo, ma bensì a prendere su di sé queste sofferenze, a farsi come Cristo. Il modello era il Cristo sofferente la cui vita, passione e morte doveva essere rivissuta e imitata dai fedeli.¹⁶¹ Si diffuse così la pratica dell'*imitatio Christi*. La rilettura concreta del Vangelo diventò oltre che un “fare come” Cristo, un “farsi come” Cristo, cioè una trasfigurazione di se stessi in Gesù. Gli uomini avvertivano con urgenza la necessità di fare di Dio un’esperienza umana. Il passaggio dalla *contemplatio* alla *compartecipatio pietatis* fu il principale motore del cambiamento della rappresentazione, incidendo sia sulla raffigurazione artistica sia sul culto e sulla devozione tardo medievale.

Nel Medioevo colui che si faceva *figura Christi* per eccellenza era San Francesco. Si innescò così l’idea dell’“uomo di dolori”¹⁶², colui che assume su di sé il dolore come Cristo sulla croce. Come “uomo di dolori” Martinez¹⁶³ definisce anche Cavalcanti, dal momento che il poeta imita una prassi religiosa.¹⁶⁴ San Francesco si faceva *forma de Christo*. Francesco diventò come Gesù crocefisso, in tutto simile a lui, nella sua vita semplice, ma anche segnato nella carne dalle stimate. Il Santo si legava così con la Passione di Cristo. Nella lauda n. 37 di Cortona, questi è definito *servidore* che abbandona il mondo per imitare Gesù. Anche Cavalcanti si definisce *servitore* in *Rime V*, vv. 12-14

Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi: «Fatto sè di tal servente,
che mai non déi sperare altro che morte».

Servente è un termine proprio della lirica cortese, indica colui che si fa servo per la sua donna. L’immagine del servo per amore però ha anche ascendenze bibliche. Gesù sulla croce si fece servo per l’umanità e sulla croce l’unica cosa certa è la morte. San Francesco nella sua *imitatio Christi* è autentico, invece Cavalcanti lo fa per artificio retorico.

¹⁶¹ C. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano, Vita e pensiero, 1991, p. 201.

¹⁶² Come “uomo di dolori” è definito Cristo in uno dei sermoni di Bernardo di Chiaravalle. Bernardo di Chiaravalle, *Patrologia Latina*, 183, col. 268: «De dolore vide quid dixerit: O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus (Thren. 1, 12) Vere languores nostros ipse tulit, et infirmitates et dolores nostros ipse polavit (Isai. LIII, 4), vir dolorum, pauper et dolens, tentatus per omnia absque peccato.»

¹⁶³ R. L. Martinez, *Cavalcanti «Man of sorrows» and Dante*, cit.

¹⁶⁴ R. L. Martinez, *Cavalcanti «Man of sorrows» and Dante*, cit.

Da quanto è stato osservato e riportato è emerso che fra il XII e XIII secolo è in atto un contesto sociale e religioso che ha come centro la riflessione sul dolore di Cristo fatto uomo e torturato. La meditazione sulla passione di Gesù è veicolata da testi di religiosi, dalle laudi e imitata soprattutto dai francescani. È un bacino culturale ampio quello che viene coinvolto dalla spiritualità cristocentrica. Da quanto è rinvenuto, anche per Cavalcanti è centrale la meditazione sul dolore e sulla sofferenza. Si può così ipotizzare che il poeta è stato influenzato dal contesto culturale in cui scriveva.

9. *Imitatio Christi* e amore mistico

Nella spiritualità medievale c'era un rapporto con le scritture che andava oltre la lettura diretta di queste e diventava vita vissuta, sul modello di Cristo fatto uomo. L'idea di una spiritualità cristocentrica si affermò soprattutto nei contesti laici. È attraverso la laicità che si ricercava un'esperienza del divino senza la mediazione clericale e monastica. Il modello di un cristianesimo laico è strettamente legato a San Francesco. Francesco fu colui che abbracciò a pieno una spiritualità cristocentrica e si fece *vir dolorum*. Francesco assunse su di sé i dolori di Cristo. Si era affermata così una visione religiosa in cui il corpo, la fisicità assunse un valore centrale. Il corpo che soffre era mezzo per avvicinarsi a Dio. Era un soffrire redentivo che permetteva di avvicinarsi a Cristo. Si imitava Dio nella sua umanità, nella sua morte salvifica. Quando alla fine del XII secolo nell'ambiente francescano alcuni si allontanarono dalla fedeltà alla Regola di Francesco, furono le donne a costituirsi come vere eredi di Francesco. In Italia le donne hanno avuto un'autonomia di linguaggio religioso a partire dal XIII secolo in ambiente mendicante. La mistica femminile in Italia non era legata al monachesimo, ma agli ordini mendicanti. Chiara d'Assisi, Angela da Foligno, Chiara da Montefalco, Caterina da Siena furono alcune fra le mistiche medievali che abbracciarono una spiritualità cristocentrica.

Angela da Foligno fu una mistica vissuta tra il 1248 e il 1309. Fra il 1390 e il 1391, in seguito ad una visione di San Francesco, Angela entrò nel terz'ordine francescano e si dedicò ad una vita di perfetta povertà. Ci rimane una testimonianza della religiosità di Angela nel *Liber*, un'autobiografia spirituale non scritta direttamente da lei, ma da frate Arnaldo, suo direttore spirituale che riportava per iscritto le

confessioni di Angela. Nella sua vita Angela cercò di immedesimarsi nei dolori di Cristo, cercò di assimilare la sua vita a quella di Dio-uomo, tanto da avvertire nella carne le ferite del Signore. Si tratta di una profonda compenetrazione fisica ed emotiva che univa Angela al Dio e uomo lungo il cammino di trasformazione nel dolore sempre visto, però, nell'ottica dell'amore autentico.

Angela stessa affermò di aver partecipato ad una messa in scena della passione in piazza San Damiano a Foligno, davanti alla chiesa di Santa Maria. Il fine della rappresentazione era suscitare il pianto nel pubblico che vedeva le sofferenze patite da Gesù e si sentiva personalmente coinvolto nelle vicende. Per alcuni studiosi il misticismo di Angela era legato alla sua partecipazione a cerimonie drammatiche.¹⁶⁵ Angela così sperimentò un amore per il Dio sofferente. Dal *Liber* emerge anche la tematica della relazione tra Dio e l'anima. Attraverso un'unione mistica Angela sperimenta la rivelazione tra Dio e l'anima. Angela si definiva lei stessa Dio in Dio, come Dio è uomo in lei. Angela viveva la sua esperienza spirituale come unione d'amore nunziale con Cristo, si fece *sponsa Christi*:

E cominciò a dire: "Figlia mia, a me dolce, figlia mia, mia delizia, tempio mio, figlia, mia delizia, amami, perché tu da me sei molto amata, molto più di quanto tu ami me". E con molta frequenza diceva: "Figlia e sposa, a me dolce". Poi disse: "Io ti amo molto, e ora, dopo che io mi sono coricato in te, tu coricati in me. Tu pregasti il mio servo Francesco; è perché il mio servo Francesco mi ha molto amato che io feci molto per lui. Anzi se si trovasse ancora qualche persona che amasse dipiù, io farei di più per essa".¹⁶⁶

Su modello di quello che è l'unione fra anima e Dio nel *Cantico dei Cantici*. Ecco che ritorna un testo biblico che ha un ruolo centrale nella cultura medievale.

Angela da Foligno ha vissuto un'esperienza della sofferenza sul piano più spirituale; colei che invece visse i dolori di Cristo sul proprio corpo fu Chiara da Montefalco. Chiara (1268-1308) fin da giovanissima decise di vivere in un reclusorio, per poi spostarsi con alcune compagne in un monastero dove adottarono la regola di sant'Agostino. Le testimonianze riferiscono che Chiara cadde spesso in estasi ed ebbe visioni di grande intensità che avevano quasi sempre per oggetto la figura di Cristo. Una visione sembra si presentassi spesso, quella della passione di Gesù. Unendosi misticamente a lui prova dentro di sé lo stesso dolore e avvertiva nel suo cuore la stessa

¹⁶⁵ C. M. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, p. 353.

¹⁶⁶ *Liber*, 20, 24-29.

croce. Secondo Pertile (2011) per comprendere l'esperienza mistica di Chiara è esemplare il dipinto che si trova nella chiesa di Santa Chiara di Montefalco, sulla parete a destra della Cappella della Croce. Il dipinto rappresenta l'incontro di Gesù con Chiara. A legare Chiara e Gesù è una croce, che sorretta da Cristo, viene fatta penetrare nel cuore di Chiara. Chiara infatti ha sempre confessato di avere piantata nel cuore la croce di Gesù. Ella fece esperienza di un Gesù sofferente attraverso un matrimonio mistico. Pertile suggerisce che in questa unione fra Chiara e Gesù si può vedere un parallelismo con l'immagine mistica della coppia di amanti del *Cantico dei Cantici*. In particolar modo il *Cantico* viene richiamato per quanto riguarda il *vulnus amoris* che la croce provoca nel corpo di Chiara, così come la sposa è ferita dall'amore dello sposo. Berengario, primo biografo della santa, così racconta:

Iuvenis quidam pulcerrimus dominus ihesus christus indutus albis vestibus, deferens quamdam crucem in humero similem et equalem in forma et magnitudine vere crucis, in qua ipse estitit [sic] crucifixus, clare oranti apparuit. Qui etiam dixit ei: «Ego quero locum fortem, in quo possim crucem fundare, et pro crucis fundatione hic reperio locum aptum». Et adhuc ipse christus adiunxit: «Si vis esse filia moriaris in cruce»¹⁶⁷

Il tema della ferita che salva è molto diffuso nella mistica tardomedievale. Il modello su cui è costruita la storia dell'incontro di Chiara con Gesù è quello del *Cantico dei Cantici*. C'è però una differenza fra quello che è il risultato dell'unione nel *Cantico dei Cantici* e quello dell'unione fra Chiara e Gesù. Nel primo caso l'unione porta al reciproco godimento, nel secondo i due condividono la sofferenza fisica.

Questa finestra sull'esperienza di alcune mistiche medievali permette di avere un quadro di come veniva vissuto il rapporto uomo-Dio nel Medioevo. In particolar modo è possibile osservare un certo apofatismo che unisce le varie esperienze religiose. Dio non è conoscibile alla ragione perché trascende le capacità cognitive umane. Le religiose per conoscere Dio ne fanno esperienza, provano sul loro corpo le sue stesse sofferenze. Com'è stato osservato questo tema dell'inconoscibilità si ritrova anche nelle *Rime* di Cavalcanti. Così anche Cavalcanti afferma l'inconoscibilità di amore che non riesce a descrivere a parole. Per avvicinarsi, per conoscere amore Cavalcanti fa esperienza, e anche la sua è un'esperienza dolorosa. La differenza sta nella finalità del

¹⁶⁷ *Vita S. Clarae de Cruce Ordinis Eremitarum S. Augustini*, a cura di A. Semenza, «Analecta Agustiniana», XVII-XVIII, 1939-1941, p. 175.

dolore. Per le mistiche il dolore è visto in senso positivo perché è un dolore redentivo, per Cavalcanti invece è un dolore distruttivo. Il fatto che molto spesso le esperienze mistiche vengono ricondotte al *Cantico dei Cantici* è testimonianza di come in periodo tardo medievale ci sia una elaborazione culturale del *Cantico*. Il *Cantico* come nucleo semantico da cui attingere per elaborare un discorso amoroso, ma anche un'esperienza mistica. È un discorso che all'altezza del Due-Trecento sembra essere divenuto patrimonio comune della cultura, dotta e popolare. Da questo nucleo nascono le biografie delle ascetiche, la *Vita Nova*, e si può aggiungere anche le *Rime*.

CAPITOLO 4. Dante, *Vita Nova*.

1. Beatrice e la Vergine

Scorrendo fra le prose e i versi della *Vita Nova* è lampante come ci sia una forte incidenza di una visione religiosa che influisce sul lessico, immagini e significati dei testi. Ben si sa che le opere dantesche sono scritte seguendo una visione religiosa cristiana. Questo studio si concentra sulla *Vita Nova* per poter confrontare come la raccolta di Dante abbia vicinanze e divergenze con le *Rime* cavalcantiane rispetto l'inserimento di richiami alle sacre scritture. In entrambe le raccolte è predominante la tematica amorosa, in cui amore viene identificato come un sentimento che genera sofferenza. È noto però come Dante risolva questo attraverso l'espedito della lode. Dante, accorgendosi che l'amore è sofferenza, giunge alla conclusione del suo percorso accorgendosi che è sufficiente la lode della donna per raggiungere la salvezza.

Dante, stilando una lista delle sessanta donne più belle di Firenze, pone Beatrice al nono posto. Questa donna però si distingue dalle altre, è lei ad essere cantata nella *Vita Nova*, è lei la donna angelica che con il suo passaggio rende ogni cosa sublime.

[10] Dico che, in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore quanto da la mia parte, sì mi venne una volontà di volere ricordare il nome di quella gentilissima ed accompagnarla di molti nomi di donne, e specialmente del nome di questa gentile donna; [11] e presi li nomi di sessanta le più belle donne della cittade dove la mia donna fue posta de l'altissimo Sire e compuosi una pistola sotto modo di serventese, la quale io no scriverrò, e no n'avrei fatto menzione se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente adivenne: cioè che in alcun altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in sul nove tra li nomi di queste donne. (VN 2)

Leggendo questo passo non possono non venire alla mente le parole del *Cantico dei Cantici*:

Sexaginta sunt reginae,
et octoginta concubinae,
et adolescentularum non est numerus;
una est columba mea, perfecta mea,
una est matri suae,
electa genetrici suae.
Viderun eam filiae et beatissimam predicaverunt;
reginae et concubinae, et laudaverunt eam (Cant 6, 8-9)

Sessanta sono le donne di Firenze fra cui emerge Beatrice, sessanta sono le regine dalle quali si distingue la sposa. Così come nelle *Rime*, anche nella *Vita Nova*, l'eccezionalità della figura femminile emerge quando questa è messa a confronto con altre donne. Un simile procedimento descrittivo si individua anche nel secondo sonetto del capitolo 17 della *Vita Nova*:

Vede perfettamente onne salute
chi la mia donna tra le donne vede;
quelle che vanno con lei son tenute
di bella grazia a Dio render merzede,
e sua beltate è di tanta vertute
che nulla invidia a l'altre ne procede,
anzi le face andar seco vestute
di gentilezza e d'amore e di fede. (vv. 1-8)

Nel Medioevo la fortuna del *Cantico* ebbe grande risonanza soprattutto quando questo si intrecciò con il culto mariano e la sposa venne identificata con la Vergine Maria. Il commento di Ruperto di Deutz fu il primo in cui emerse un'interpretazione mariologica del *Cantico*. L'associazione sposa-Vergine sarà poi alla base di altri autori medievali. In particolare, com'è già stato osservato, Onorio di Autun compose un commento al *Cantico* in chiave mariana; Alberto Magno scrisse dodici libri di lodi alla Beata Vergine, nei quali si nota la presenza di motivi derivati dalla tradizione esegetica del *Cantico*. Inoltre gli 86 sermoni di San Bernardo espongono il *Cantico* in chiave spirituale e mariana.

Tra il XI e il XII secolo presero forma preghiere rivolte a Maria quali il *Salve Regina*, l'*Ave Maria*, le litanie e lo stesso rosario. Nella seconda metà del Duecento, soprattutto a Firenze, le laude assunsero un ruolo centrale per la venerazione della Vergine. I laudesi attingevano lessico e immagini di Maria-sposa del *Cantico* e li mettevano a frutto nelle varie composizioni in onore di Maria. Si deliane così l'idea che Dante, come Cavalcanti, avesse ben presente i versi volgari in lode alla Vergine. Di ciò si ha conferma nella *Vita Nova*. Beatrice è identificata con le parole del *Cantico* e descritta con i termini utilizzati in preghiere di lode alla Vergine.

Innanzitutto si consideri l'uso del superlativo assoluto in rima nella lauda *Ave, donna sanctissima*. In punta di vari versi della lauda si trovano aggettivi che distinguono Maria come donna imparagonabile: *sanctissima* (v. 1), *potentissima* (v. 2), *benignissima* (vv. 6, 10), *florissima* (v. 14), *purissima* (v. 18), *carissima* (v. 22), *gaudissima* (v. 26), *allegriissima* (v. 30), *dolcissima* (v. 34). Anche all'interno di altre

laudi del Santo Spirito la Vergine è definita in senso assoluto: «altissima regina» (27, 2), «altissima luce» (30, 1), «altissima stella lucente» (32, 1). Bella in assoluto è definita la sposa del *Cantico dei Cantici*: «pulcherrima inter mulieres» (1, 8), «o pulcherrima mulierum» (5, 9; 6, 1). Si può pensare che nel comporre preghiere alla Vergine una delle fonti d'ispirazione fosse stato l'epitalamio biblico e che l'uso di definire l'eccezionalità assoluta della donna derivi dall'esempio dato dai testi sacri. Così anche nella *Vita Nova* Beatrice è definita con un aggettivo nella stessa forma del *Cantico* e della laude. L'epiteto di Beatrice è *gentilissima*, qualità che definisce la figura femminile per ben 25 volte e, di queste, in 13 ricorrenze è accompagnata dal deittico *questa*. La condizione di eccezionalità di Beatrice sminuisce tutte le altre creature: «l'anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima, ond'io divenni in picciolo tempo poi di sì fragile e debole condizione»

Beatrice compare nei versi come una figura labile, fugace; entra sulla scena in maniera epifanica e molto spesso ella viene descritta secondo una visione passata o come l'io lirico l'ha vista in sogno; ciò dà un'idea di inconsistenza della donna: «a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la qual fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare. [...] Aparve vestita di nobilissimo colore, umile» (*VN*, 1), «mirabile donna apparve» (*VN*, 1), «mirabile bellezza» (*VN*, 8). Queste apparizioni descrivono Beatrice come una figura che rimane sempre lontana dall'io lirico similmente a come viene descritta la Vergine, che dai fedeli viene considerata presente, ma allo stesso tempo non ha fisicità.

La vicinanza di Beatrice con Maria viene suggerita in maniera esplicita in uno dei primi testi della raccolta dantesca. Nella seconda prosa della *Vita Nova*, nella quale viene raccontato di un incontro fra Dante e Beatrice, la donna viene vista durante un ufficio di preghiera dedicato alla Vergine: «Un giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la Reina de la gloria ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine» (*VN*, 2). Probabilmente non è casuale che Dante descriva la sua attrazione per una donna mentre sta partecipando alla recitazione di preghiere mariane.

Come Cavalcanti, anche Dante definisce la sua donna attraverso la qualità dell'umiltà, attributo per eccellenza mariano: «umile», «umilmente pascea», «sembianza umile» (*VN* 13); «pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto

d'umiltade» (VN 14); «veggendo in lei tanta umiltà formata» (VN 14, 72); «vestita d'umiltade» (VN 17); «d'umiltà vestuta» (VN 17); «luce de la sua umiltate / passò li cieli con tanta vertute / che fe' maravigliar l'eterno Sire» (VN 20). Beatrice è definita attraverso due poli contrapposti: l'io lirico la considera sublime rispetto alle altre donne, ma lei si presenta con un atteggiamento di umiltà.

Nelle prose e nei versi della *Vita Nova*, la figura femminile è individuata anche attraverso altre qualità proprie della Vergine, in particolar modo Beatrice come Maria è definita come portatrice di salvezza: «donna de la salute la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare» (VN, 1). Riflettendo sul termine *salute* si può notare come esso indica sì il saluto che Beatrice concede a Dante, ma, se letto come sostantivo di ascendenza biblica, suggerisce la salvezza. Questo intreccio di significati rende l'idea della salvifica beatitudine che il saluto di Beatrice arreca. La duplicità di significato del termine *salute* ritorna anche in altri testi della *Vita Nova*. È significativo perché è nel saluto di Beatrice che Dante, in un primo momento, ripone la sua salvezza: «co ·llui a ragionare de la salute la qual mi fue negata». Con attributi mariani ancora è definita Beatrice in numerosi passi: «reina de le vertudi» (5) «mirabile donna» (7), «Beatrice beata» (19), «questa benedetta» (21, 31), «questa gloriosa» (22), «immagine benedetta» (29), «quella benedetta Beatrice» (31). Questi sono tutti aggettivi che si ritrovano in quelle laudi rivolte alla Madonna nel *Laudario del Santo Spirito*. Maria infatti è definita come *benedicta*, *beata*, «d'umiltà fosti adornata», «altissima regina», «reina incoronata»

Nel capitolo 14 Dante racconta del sogno della morte di Beatrice avvenuta durante un momento di delirio causato da dei malanni che lo avevano colpito. Avendo sognato Beatrice morta, e pensandola ora nel regno dei cieli Dante svela le parole con la quale stava per invocarla:

[13] E parlandomi così, sì mi cessò la forte fantasia entro in quello punto ch'io volea dire «O Beatrice, benedetta sie tu»

«benedetta sie tu» è una ripresa puntuale dall'*Ave Maria*. A questo punto non si può negare che nell'immaginazione di Dante ci sia una sovrapposizione fra la Vergine e la sua donna. Questa identificazione si completa nella canzone che segue la prosa citata, quando Dante racconta che durante la visione ha immaginato anche l'ascesa di Beatrice al cielo. Questo episodio descritto nella *Vita Nova* molto si avvicina all'immagine dell'ascensione della Vergine:

Levai li occhi miei bagnati in pianti
e vedea, che parean pioggia di manna,
li angeli che tornavan suso in cielo
ed una nuvoletta avean davanti,
dopo la qual gridavan tutti "Osanna!" (VN 14, vv. 57-61)

Ancora le parole dell'*Ave Maria* si ritrovano riferite a Beatrice nella XX canzone della raccolta:

Partissi de la sua bella persona
piena di grazia l'anima gentile
ed essi gloriosa in loco degno (VN 20, vv. 29-31)

«piena di grazia» sono le parole dell'annunciazione con cui l'arcangelo Gabriele si rivolse a Maria «gratia plena» (*Luc.* 1, 28) che poi furono trasportate nella preghiera mariana per eccellenza e si ritrovano a più riprese nei testi delle laude fiorentine con l'intento di riportare il saluto rivolto alla Vergine: «Ave Maria, gratia plena» (29, 30, 42), «Ave, gratia» (29).

Dante si rivolge a Beatrice in segno di lode. Ad un gruppo di donne che chiedono a Dante perché continui a lodare Beatrice, il poeta risponde:

A che fine ami tu questa tua donna poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». E poi che m'ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l'altre cominciarono ad attendere in vista la mia risponsione. [6] Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, ed in quello dimorava la beatitudine che era fine di tutti li miei desideri, ma, poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, à posta tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno». (...) [8] E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna, che m'avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ci dichi ove sta questa tua beatitudine». Ed io, rispondendole, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia. (VN, 10)

A Dante basta la visione della donna, la quale concede un'azione di lode verso di essa. È una lode salvifica perché Beatrice è una donna salvifica. La beatitudine risiede nel lodare. L'atteggiamento di Dante qui si avvicina molto a quello dei fedeli che si rivolgono alla Vergine. Beatrice Maria, ma Beatrice anche Cristo. (vedi testo 14) Emerge una visione mistica sulla base dell'interpretazione del *Cantico dei Cantici*: Dante-sposa, Beatrice-sposo. Beatrice ha la forza di beatificare colui che la guarda: «Oi, anima bellissima, come è beato colui che ti vede» (VN 14).

2. Beatrice *figura Christi*

Complessivamente all'interno della *Vita Nova* i richiami puntuali al *Cantico dei Cantici* sono in numero minore rispetto a quanti non ve ne siano all'interno delle *Rime* di Cavalcanti. Il *Cantico* sembra quasi del tutto assente nel tessuto linguistico e analogico della *Vita Nova*. Tuttavia, nell'indagare i legami esistenti fra le due opere, anziché limitarsi al testo integrale del *Cantico*, sono da considerare le interpretazioni ed i significati che questo testo assunse in ambiente medievale. Nella *Vita Nova* si può notare l'influenza di una interpretazione mistica del *Cantico*. Beatrice infatti, sebbene venga descritta con attributi mariani, in numerosi passi del prosimetro dantesco è associata alla figura di Cristo: Beatrice-Maria, ma anche Beatrice come Cristo. Si crea così l'immagine della coppia di amanti Dante-sposa, Beatrice-sposo-Cristo, sfuggente e presente.

L'apparizione dantesca della donna per via ricalca l'immagine biblica della sposa che giunge dal deserto «Quid hic, quod ascendit per desertum / sicut virgula fumi, / aromatizans tus et myrrham / et universum pulverem pigmentarii?» (*Cant.* 3, 5) e della sposa che appare in tutta la sua luminosità «Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, / pulchra ut luna, electa ut sol / terribilis ut castrorum acies ordinata?» (*Cant.* 6, 10). Com'è stato osservato i versi del *Cantico* risuonano e sono bene riconoscibili in *Chi è questa che vèn*. Anche all'interno della *Vita Nova* l'apparizione di Beatrice per le vie di Firenze richiama i versi dell'epitalamio biblico. Si stabilisce così una forte intertestualità fra i versi del *Cantico*, il sonetto cavalcantiano e i testi danteschi.

VN 12:

Negli occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa ong'uom ver lei si gira
e cui saluta fa tremar lo core,
5 sì che, bassando il viso, tutto ismore
e d'ogni su' difetto allor sospira;
fugge dinanzi a lei superbia ed ira:
aiutatemi, donne, farle onore.
Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
10 nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.
Quel ch'ella par quand'un poco sorride

non si può dicer né tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile.

passa (VN 12, 3) richiama l'incedere della figura femminile *ascendit* (Cant. 3, 5) e *progredditur* (Cant. 6, 10), *vèn* (Rime, IV, 1). Le due liriche si rispecchiano nell'attenzione che la donna attira facendosi guardare: «fa gentil ciò ch'ella mira» (VN 12, 2) e «ogn'om la mira» (Rime IV, 1): i versi nei quali si osserva l'utilizzo del medesimo verbo *mira*. Si osserva poi il richiamo degli effetti suscitati dalla donna la quale fa sospirare (*sospira* VN 12, 5 e Rime IV, 4) e *fa tremar* (VN 12, 4 e Rime 4, 2); in Dante il verbo è riferito al palpitare del cuore, mentre in Cavalcanti *tremar* fa riferimento al movimento dell'aria richiamando così l'immagine biblica.

VN 17:

[1] Questa gentilissima donna di cui ragionato è nelle precedenti parole venne in tanta grazia delle genti che quando passava per via le persone correano per vedere lei, onde mirabile letizia me ne giugnea; e quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giugnea nel cuore di quello che non ardia di levare li occhi né di rispondere al suo saluto: e di questo molti, sì come esperti, mi potrebbero testimoniare a chi no ·llo credesse. (...).

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta
ch'ogne lingua deven, tremando, mura
e gli occhi no l'ardiscon di guardare;
5 ella si va, sentendosi laudare,
benignamente e d'umiltà vestuta,
e par che sia cosa venuta
dal cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira
10 che dà per li occhi una dolcezza al core
che 'ntender no ·lla può chi no ·lla prova;
e par che della sua labbia si mova
uno spirito soav'e pien d'amore
che va dicendo all'anima: «Sospira».

Nella prosa si delinea un parallelismo fra Beatrice e Cristo; le persone accorrevano al suo passaggio per poterla vedere, come i Vangeli descrivono per Cristo una «multitudo magna, audentes quae faciebat, venerunt ad eum» (Mc. 3, 8). Nel sonetto ritorna l'immagine del *tremare* riferito a *lingua*, delineando così il tema dell'indicibilità caro anche a Cavalcanti. Il testo IV delle *Rime* sembrerebbe ripreso ancora nelle scelte del binomio lessicale: *mira* e *sospira* (previa quella prudenza congetturale che impone la discussa cronologia dei testi e i rapporto di antecedenza fra Cavalcanti e Dante).

Sembra che a partire dall'immagine del testo sacro si sia creato un *topos* per la rappresentazione dell'epifania della donna nella lirica del Duecento, che nel caso di Beatrice diventa anche immagine di Cristo.

Nella *Vita Nova* si riflette la dinamica dell'avvicinamento/allontanamento, assenza/presenza, abbandono/ricerca, fuga/ritorno della coppia di amanti del *Cantico*. Infatti lo sposo del *Cantico* non è sempre presente sulla scena, è fuggente e la sposa è costretta a cercarlo. Il carattere paradigmatico e simbolico del gioco di fughe e ritorni del *Cantico* (già interpretato nell'esegesi mistico-allegorica bernardina e circestense come un itinerario di ascesi e di unione con Dio «in funzione dei tre gradi di preghiera e degli altrettanti stati dell'amore mistico»¹⁶⁸) sembra caratterizzare e trasfigurare di valenze mistiche il movimento tipologico e le funzioni narrative di Beatrice che prima appare, ma poi si fa lontana negando il saluto, diventando assente con la sua morte, per poi tornare attraverso la memoria. Nei momenti in cui lo sposo si allontana, la sposa lo desidera più ardentemente; questi abbandoni e ritorni possono essere letti come necessari per la maturazione nella sposa di un desiderio di amore spirituale e non solamente carnale. Allo stesso modo anche nella *Vita Nova* la distanza della donna, il rifiuto di lei di incontrare l'amante e la morte stessa di Beatrice sono tutte esperienze di perdita che sconvolgono l'io lirico. Questi episodi però sono stimolo per la crescita e il perfezionamento spirituale del personaggio Dante.

Dante viene ferito da amore. La ferita che si imprime nell'io lirico ha però un valore diverso dalla ferita da cui viene colpito Cavalcanti. Nelle *Rime* la ferita d'amore genera sofferenza, dolore e conduce inevitabilmente alla morte, mentre nella *Vita Nova* la ferita d'amore è salvifica. Dante recupera il tema della ferita che salva diffuso nella mistica tardomedievale. Il *vulnus amoris* dantesco è simile alla ferita di Cristo sulla croce, ma è anche paragonabile alla ferita che percepiscono «in corpore et animo» alcune mistiche medievali, in particolare Chiara da Montefalco. Il *vulnus amoris* è simbolo del matrimonio mistico fra Dante-sposa e Beatrice-sposo-Cristo sulla base dell'interpretazione del *Cantico dei Cantici*. Quello di Dante è un percorso alla ricerca della salvezza, che passa attraverso il dolore. Beatrice non è il fine ultimo di Dante. L'io

¹⁶⁸ A. M. Piazzoni, *L'esegesi neomonastica*, in *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di G. Cremascoli e C. Leonardi, Bologna, Centro editoriale dehoniano, 1996, pp. 232-234.

lirico la cerca perché la sua figura ed essenza è mediatrice per raggiungere la salvezza. Beatrice fa soffrire, nega il saluto e scompare attraverso la morte. È passando attraverso questa sofferenza provocata dalla donna che l'io lirico progredisce nel suo percorso per approdare al grado più alto dell'amore, all'amore spirituale. Questo è il comportamento proprio delle mistiche medievali. Così Chiara si unisce misticamente con Cristo quando egli pianta nel cuore di lei la croce.

La morte di Beatrice come la sparizione dello sposo nel *Cantico* sono momenti di un itinerario che vogliono far approdare la sposa-Dante ad un grado più alto dell'amore spirituale. Prima di giungere alla considerazione del 19 capitolo della *Vita Nova* si prenda in considerazione il 14 in cui, durante un momento di malattia Dante ha un sogno premonitore sulla morte di Beatrice:

[5] Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ov'io mi fossi; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste, e pareami vedere lo sole oscurare sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli, volando per l'aria, cadessero morti e che fossero grandissimi terremuoti. E maravigliandomi in cotale fantasia e paventando assai, imaginai alcuno amico che mi venisse a dire: «Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo». (...) [8] Allora mi pareva che 'l cuore, ov'era tanto amore, mi dicesse: «Vero è che morta giace la nostra donna». E per questo mi pareva andare per vedere lo corpo nel quale era stata quella nobilissima e beata anima, e fue sì forte la erronea fantasia che mi mostrò questa donna morta; e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con un bianco velo. (*VN* 14)

È evidentissimo il parallelismo fra Beatrice e Cristo. L'avvento della discesa dell'oscurità, segno che anticipa la morte di Beatrice, rimanda al primo dei segni di lutto manifestatisi nei Vangeli alla morte di Cristo: «sol obscurabitur» (*Mt* 24, 29). Le stelle si incupiscono secondo il modello biblico di *Ezech.* 32, 7-8 «et nigrescere faciam stellas [...] omnia luminaria caeli maerere faciam super te» e si avvertono terremoti, altro prodigio che riconduce alla scena della morte di Cristo «et ecce terraemotus factus est magnus» (*Mt* 28, 2). Allo stesso tempo le donne che vanno a coprire la salma di Beatrice creano un parallelismo con le donne bibliche che si recarono al sepolcro di Cristo. Così la morte di Beatrice è assimilata alla morte di Cristo. Dante ha questa visione della perdita della sua donna mentre si trova ammalato, senza potersi muovere. In modo simile uno degli episodi d'abbandono più lamentati dalla sposa avviene mentre si trova nel letto e cerca invano il suo amante:

In lectulo meo, per noctes,
quaesivi quem diligit anima mea:

quaesivi illum, et non inveni.
Surgam, et circuibo civitatem;
per vicos et planteas
quaeram quem diligit anima mea,
quaesivi illum, et non inveni (*Cant.* 3, 1-2)

Gli esegeti interpretarono questi versi vedendo nell'allontanamento dello sposo la morte di Cristo, lo sconforto dei suoi apostoli e delle sue donne per la scomparsa. In particolare Sant' Ambrogio scrisse:

In cubiculo meo, in noctibus quaesivi quem dilexit anima mea. Possumus et sic intelligere. [...] Et quoniam per Evangelium in terris videmus ad alteram caelestia mysteria figurata, veniamus ad Magdalenam, veniamus ad alteram Mariam. Consideramus quemadmodum Christum in cubicoli corporis sui, in quo defunctus iacebat, in noctibus quaesiverint, quando dixit illis angelus: *Iesum qui crucifixus est quaeritis? Non est hic, surrexit enim; quid igitur viventem cum mortuis? Quid quaeritis in sepulcro eum qui iam in caelo sit.*¹⁶⁹

Paola Nasti (2006) ha osservato che i commentatori del *Cantico* facevano riferimento al testo delle *Lamentazioni* per descrivere il dolore della sposa per la scomparsa dello sposo. Nel Capitolo 19 Dante introduce la riflessione sull'incomunicabilità della morte di Beatrice. Il testo si apre con una citazione dalle *Lamentazioni*.

VN 19

[1] «Quomodo sedet sola civitas plena populo, facta est quasi vidua domina gentium». Io era nel proponimento ancora di questa canzone e compiuta n'avea questa soprascritta stanza, quando lo Signore de la giustizia chiamò questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella reina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata.

San Bernardo, commentando il *Cant.* 3, 1-2

Verum is sponus qui quod non invenitur quaesitus, cum requiratur tam studiose et impigre, nunc quidem in lectulo, nunc vero in civitate, aut etiam in plateis vel vicis; [...] Propheta quoque loquatur ad eum: Bonus es, Domine, animae quaerenti te (*Thren.* III, 25).¹⁷⁰

L'eco delle *Lamentazioni* in entrambi i testi suggerisce che l'anima dell'amante in lutto non può non ricorrere alle parole di Geremia per esternare il senso della sua perdita.

¹⁶⁹ S. Ambrogio, *Commentarius in Cantica Canticorum e Scriptis Sancti Ambrosii a Guillelmo Abbate Sancti Theodorici Collectus*, cit., pp. 10-11 e 14.

¹⁷⁰ Bernardo da Chiaravalle, *Sermones super Cantica Canticorum*, II, cit., p. 3.

3. Il Libro delle *Lamentazioni* nella *Vita Nova*

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun quanto 'l mio grave;
e prego sol ch'audir mi sofferiate
e poi immaginate
s'io son d'ogne tormento ostale e chiave. (*VN* 2, 1-6)

Sono i versi con cui si apre il secondo sonetto della *Vita Nova*. Fin dall'inizio della sua opera Dante pone in evidenza la condizione in cui si ritrova un uomo colpito da amore. L'io lirico da subito cerca l'attenzione di altre persone con cui condividere il proprio dolore. Il poeta stesso dichiara di «chiamare li fedeli d'Amore per quelle parole di Geremia profeta che dicono: "O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus", e pregare che mi sofferino d'audire» (*VN* 2). Dante riprende le parole delle *Lamentazioni*, nel primo verso attraverso un'anastrofe. È significativo che Dante e Cavalcanti riprendono gli stessi versi delle sacre scritture. Probabilmente è indizio di una stessa base culturale che si rifaceva al testo sacro per esprimere la sofferenza. Infatti è da ricordare che durante la liturgia della settimana santa i fedeli piangevano la morte di Cristo facendo riferimento al versetto 1, 12 delle *Lamentazioni*. Queste riprese comuni testimoniano la fitta relazione fra i due scrittori. A differenza delle *Rime* però, nel sonetto della *Vita Nova* le «parole di Geremia» sono utilizzate con un tono un po' ironico perché la sofferenza non è reale, non è dovuta alle conseguenze del sentimento provato per Beatrice; è una sofferenza fittizia che Dante esplicita in seguito all'allontanamento della donna schermo. Per non far emergere il suo gioco di finzioni Dante dichiara il suo dolore per il partire di questa donna che tutti credono la sua amata. Nonostante il tono ironico del secondo sonetto all'interno della *Vita Nova* la tematica della sofferenza è presente e viene esplicitata attraverso manifestazioni fisiche. In particolare la tonalità triste emerge nelle ripetute scene di pianto del protagonista.

Sin dalla prosa del primo capitolo si delinea l'idea di amore che mette in difficoltà:

[7] In quel punto lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra 'l nutrimento nostro, cominciò a piangere e piangendo disse queste parole: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!» (*VN* 1)

Si nota la figura etimologica *piangere, piangendo*. All'interno delle prose e dei versi della *Vita Nova* in totale si trovano 58 riferimenti al pianto. Un esempio simile a quello appena citato si trova nel terzo sonetto; lamentando la morte per una delle donne dello schermo Dante introduce il testo insistendo sull'immagine del pianto:

Piangete, amanti, poi che piange Amore,
udendo qual cagion lui fa plorare.
Amor sente a Pietà donne chiamare,
mostrando amaro duol per li occhi fore,
perché villana Morte in gentil core
ha messo il suo crudele adoperare,
guastando ciò ch'al mondo è da laudare
in gentil donna sovra de l'onore. (*VN* 3, 1-2)

Nei due versi si noti la ripetizione *piangete-piange* e poi la *variatio* con *plorare*. Dante mette in evidenza il motivo del pianto, richiamando poi in rapida successione, nei versi successivi, quelli della pietà, del dolore, della morte così da marcare un'atmosfera lacrimevole. Nel quattordicesimo capitolo, il racconto del sogno premonitore della morte di Beatrice è fittissimo di riferimenti alle lacrime. Se ne riporta qui una parte in cui si possono notare le declinazioni ravvicinate dei riferimenti al pianto:

[6] Allora cominciai a piangere molto pietosamente e non solamente piangea nella imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandolli di vere lagrime. (...) [10] piangendo, incominciai a dire con verace boce: «Oi, anima bellissima, come è beato colui che ti vede». [11] E dicendo io queste parole con doloroso singulto di pianto e chiamando la Morte che venisse a me, una donna giovane e gentile la quale era lungo 'l mio letto, credendo che 'l mio piangere e le mie parole fossero solamente per lo dolore de la mia infermitade, con grande paura comincio a piangere; [12] onde altre donne che per la camera erano s'accorsero di me ched io piangea, per lo pianto che vedeano fare a questa. (*VN* 14)

Con una citazione dal Libro delle *Lamentazioni* Dante apre il diciannovesimo capitolo del suo libello:

«Quomodo sedet sola civitas plena populo, facta est quasi vidua domina gentium». Io era nel proponimento ancora di questa canzone e compiuta n'avea questa soprascritta stanza, quando lo Signore de la giustizia chiamò questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella reina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata. (*VN* 19)

La citazione di *Lam.* 1, 1 segna la transizione alla seconda parte del libro, dove l'infelicità si acuisce per effetto della morte di Beatrice. Dante riprendendo il verso biblico allude alla città di Firenze rimasta priva di Beatrice. È interessante il collegamento che viene ad istituirsi fra due città personificate, Gerusalemme e Firenze, la prima sofferente per l'assalto nemico, la seconda per la morte di una delle sue

cittadine. La citazione dal libro delle *Lamentazioni* permette di creare un legame fra la morte di Beatrice come analoga alla morte di Cristo. In seguito alla morte di Beatrice non solo si intensificano i riferimenti al dolore, ma anche l'aspetto fisico dell'io lirico assume toni smorzati:

Li occhi dolenti per pietà del core
àno di lagrimar sofferta pena
sì che pervinti son remasi omai:
ora, s'i' voglio sfogar lo dolore (*VN* 20, 1-4)

«occhi dolenti» (20, 1) richiamando per altro una immagine già cavalcantiana.

Dannomi angoscia li sospiri forte
quando 'l pensiero ne la mente grave
mi reca quella che m'à 'l cor diviso,
e spesse fiata, pensando a la morte,
vieneme un disio tanto soave
che mi tramuta lo color nel viso; (*VN* 20, 43-48)

Pianger di doglia e sospirar d'angoscia
mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo (*VN* 20, 57-58)

Il cuore distrutto è presente anche nelle *Rime* di Cavalcanti «che distrugge 'l core» (*Rime* XVI, 11). Anche la canzone del ventesimo capitolo è fittissima di riferimenti agli effetti provocati dalla morte della gentilissima: «dicerò di lei piangendo» (v. 12), «ma ven trestizia e voglia / di sospirare e di morir di pianto» (vv. 38-39), «dannomi angoscia li sospiri» (v. 43), «giungemi tanta pena d'ogni parte / ch'io mi riscuoto, per dolor ch'i' sento» (vv. 50-51). Facendo leva sul suo pianto e sui sospiri l'io lirico cerca di attirare l'attenzione altrui:

Venite a 'ntender li sospiri miei,
oi cor gentili, ché Pietà 'l disia,
li quai disconsolati vanno via
e, s'e' non fosser, di dolor morrei,
però che gli occhi mi sarebber rei
molte fiata più ch'io non vorria,
lasso, di pianger sì la donna mia
che sfogasser lo cor piangendo lei. (*VN* 21, 1-8)

All'interno delle prose e delle *Rime* della *Vita Nova* si individua così un reticolo lessicale formato da parole che fanno riferimento alle lacrime (19 occorrenze), al dolore (25 riprese), angoscia (per 5 volte), sospiri (15 richiami). Questi atteggiamenti si identificano come manifestazioni fisiche di uno sbigottimento interiore. Si può notare che Dante per esprimere la sofferenza attinge dal medesimo bacino lessicale di cui si

serviva anche Cavalcanti. Perciò è inevitabile affermare che anche il poeta della *Vita Nova* tende a raccontare e a dare manifestazione del dolore seguendo il modello del *Libro delle Lamentazioni*.

È soprattutto nella seconda parte della *Vita Nova*, nei testi che seguono il diciannovesimo, che si addensano riferimenti al dolore, al pianto, al lamento, ai sospiri. Questa osservazione fa pensare a una distinzione fra la sofferenza provata da Cavalcanti e quella vissuta da Dante. Cavalcanti, sin da quando amore l'ha colpito, si trova in una condizione di sbigottimento, l'anima sospira ed erompe nel pianto. Anche Dante, colpito da amore si accorge da subito di esserne dominato e fa alcuni accenni alla forza di amore sull'amante. Ma il momento in cui Dante sfoga il suo dolore è soprattutto successivamente alla morte di Beatrice. In Dante è la venuta meno dell'oggetto amato che fa soffrire. Ed è questo che sarà però il punto di svolta della *Vita Nova*: il dolore causato dalla morte di Beatrice risulterà essere salvifico, perché Beatrice è simile a Cristo e la sua morte è redentiva.

Il legame della *Vita Nova* con le *Lamentazioni* e le *Rime* non si esaurisce a livello lessicale. Su modello della personificazione di Gerusalemme anche Dante chiede compartecipazione. Dante, rende evidente il proprio sbigottimento attraverso manifestazioni fisiche; ciò gli permette di attirare l'attenzione altrui. Dante, a differenza di Cavalcanti, trova chi ha pietà di lui. Nel capitolo 24 è una donna a cogliere la sofferenza dell'io lirico:

Videro li occhi miei quanta pietate
era apparita in la vostra figura
quando guardaste gli atti e la statura
ch'io faccio per dolore molte fiata. (*VN* 24, 1-4)

Lo stesso procedimento si ritrova al sonetto 26:

«L'amaro lagrimar che voi faceste,
oi occhi miei, così lunga stagione
facea lagrimar l'altre persone
de la pietate, come voi vedeste. (*VN* 26, 1-4)

Com'è stato osservato all'inizio del capitolo Dante utilizza le parole di Geremia per richiamare l'attenzione dei passanti. L'eco dello stesso verso risuona anche in *Deh peregrini che pensosi andate*, quasi a sottolineare una specularità tra il secondo e il terzultimo testo della *Vita Nova*. Probabilmente questa circolarità è stata voluta per marcare il tema del pianto e dell'invito a partecipare al dolore del poeta. Il capitolo 20,

nell'immagine dei pellegrini che passano per la Firenze dolente, ricalca moltissimo quella che è la trama delle Lamentazioni. Il richiamo ai pellegrini è piuttosto significativo. I fedeli passano per Firenze mentre stanno andando verso Roma per adorare il panno con il quale la Veronica ha asciugato il volto di Cristo lungo l'ascesa al Calvario e sul quale si sarebbe impressa l'immagine del viso di Gesù. Il passaggio per Firenze è significativo perché la città da mostra del dolore per la morte della gentilissima. Ecco che Beatrice diventa una figura mediatica fra terra e cielo non solo per Dante, ma per l'umanità: i pellegrini passano attraverso di lei, immaginata in Firenze, per giungere poi a Roma a venerare la sacra immagine.

Il dolore aiuta il personaggio Dante ad apprezzare il mistero della salvezza. La sofferenza di Dante è produttiva. Le lacrime versate da Dante sono funzionali per il raggiungimento della salvezza. Cavalcanti invece lamenta una morte intellettuale causata da un pianto infruttuoso. Cavalcanti rimarrà in una situazione di inconoscibilità della sofferenza provata. Dante attraverso il dolore giungerà alla salvezza, al paradiso e dunque alla vera conoscenza.

VN 30

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch' esce del me' core;
intelligenza nova che l'amore,
piangendo, mette i ·llui pur su lo tira.
5 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,
10 io non lo '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 care.

Nel disegno dantesco la morte e la sofferenza non sono accidenti che pregiudicano il sentimento amoroso, ma bensì lo rafforzano e lo proiettano verso una dimensione soprannaturale. Con l'ascesa di Beatrice al suono degli angeli che gridano Osanna (capitolo 31) l'apparente trionfo della morte si inverte e diventa trionfo alla salvezza. Gli osanna per Beatrice, che riecheggiano gli osanna che accompagnano

l'ingresso trionfale di Cristo a Gerusalemme la Domenica delle Palme, derivano dall'associazione liturgica dell'ingresso a Gerusalemme con l'ascensione di Cristo.¹⁷¹

¹⁷¹ R. L. Martinez, *Cavalcanti «Man of sorrows» and Dante*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M. L. Ardizzone, Firenze, ed. Cadmo, 2003.

Conclusioni

Questo lavoro ha voluto essere un piccolo e modesto contributo ad alcune recenti questioni e nuovi ambiti di studio su Cavalcanti.

Attraverso lo studio della ricezione medievale di alcuni testi biblici, relativi alla liturgia e alla devozione mariane, quanto ai versi di meditazione utilizzati durante la Settimana Santa pasquale o ricorrenti nelle Rivelazioni di alcune mistiche medievali, si è potuto ottenere alcune risposte su peculiari modalità messe in atto da Cavalcanti e Dante nel riuso del patrimonio biblico (testi lessico, immagini, *topoi*, significati) trasmesso e circolante nella cultura del loro tempo. Dalla perlustrazione condotta su fonti di diverso livello culturale, dotto o popolare, di appartenenza a differenze ambiti spirituali, ecclesiastico o laicale, di consumo e insorgenza pratici e rituali o di dominio scolastico e intellettuale, si è cercato di perseguire e documentare alcune ipotesi che ruotano intorno alla convinzione che decisamente rilevanti possano ritenersi la presenza e il ruolo, se non primari, certo dirimenti, giocati dalla liturgia e dai codici espressivi formatesi nell'ambito di una certa spiritualità confraternale e devota dugentesca, nelle modalità con cui gli autori (e nel nostro caso specifico Cavalcanti e Dante) assunsero e trasposero nella loro scrittura e produzione lirica i testi biblici. L'impostazione del lavoro e le scelte che si sono operate ricalcano lo schema che qui si riproduce ad esempio riassuntivo della ricerca svolta:

Rime, IV:

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

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

Non si poria contar la sua piagenza,
Èe la Beltate per sua dea la mostra.

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

Il testo, incentrato sull'elogio dell'incedere della donna per via, riprende ed amplifica *ad maiorem* un versetto del *Cantico dei Cantici*, 6, 7-9:

Sexaginta sunt reginae, et octoginta concubinae,
et adolescentularum non est numerus.
Una est columba mea, perfecta mea,
una est matris suae, electa genetrici suae.
Viderunt eam filiae, et beatissimam praedicaverunt;
reginae et concubinae, et laudaverunt eam.
Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens,
pulchra ut luna, electa ut sol,
terribilis ut castrorum acies ordinata?

Tale citazione, nella liturgia mariana, veniva ripetuta come antifona del canto del *Magnificat* recitato all'ora dei Vespri del 15 agosto:

Virgo prudentissima, quo progredieris quasi aurora valde rutilans. Filia Sion tota formosa et suaviss
es, pulchra ut luna, electa ut sol.

È, quindi, possibile ipotizzare che Cavalcanti avesse in mente ciò che veniva ripetuto nei luoghi di culto e non il testo sacro integrale.

Cavalcanti e Dante attingevano entrambi allo stesso patrimonio testuale, ma mostrano di farlo con finalità diverse. Ciò che a Cavalcanti interessa del testo biblico sono le immagini, il lessico, le espressioni che vanno a delineare la forza struggente dell'amore che viene descritta nelle *Rime*. Cavalcanti va alla ricerca della spiegazione circa la natura dolorosa di un sentimento, considerato esclusivamente nella sua natura terrena. Il poeta giunge a delle riflessioni utilizzando il lessico della cultura del suo tempo: filosofico, scientifico e anche religioso. Dante attinge il lessico del culto cristiano perché ha un interesse religioso. il linguaggio delle sacre scritture rafforza e avvalora maggiormente il contenuto dei suoi testi che delineano un percorso di asceti da un amore referenziale ad un amore spirituale che consenta l'elevazione verso il divino.

Bibliografia

Testi

Padri della chiesa ed esegeti:

Anselmo D'Aosta, *Orazioni e meditazioni*, introduzioni di Benedicta Ward, Inos Biffi, Aldo Granata; analisi e commento delle singole orazioni e meditazioni di Costante Marabelli; traduzione di Giorgio Maschio; indici a cura di Antonio Tombolini, Milano, Jaca Book, 1997

Gregorio Magno, *Expositio super Canticum Canticorum*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-64172, 79, coll. 471-548, coll. 530-31.

Gregorio Magno, *Liber Responsalis*, *Patrologia Latina* 78.

Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, 1940

Onorio di Autun, *Expositio in Canticum Canticorum*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-64172, CLXXII, coll. 347-496, qui coll. 349.

Origene, *Esortazione al martirio – Omelie sul Cantico dei Cantici*, a cura di N. Antoniono, Milano, Rusconi, 1985.

Origene, *Commentarium in Canticum Canticorum*, Leipzig, Hinrichs, 1925

Rupert di Deutz, *Commentaria in Canticum Canticorum*, *Patrologia Latina* 168, coll. 839-968.

Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di Giuseppe Scalia, I, Bari, Laterza, 1966.

S. Bernardo, *Meditatio in passione et resurrectione domini*, in *S. Bernardi abbatis primi Clare-vallensis Opera omnia sex tomis in quadruplici volumine comprehensa*, III, Petit Montrouge, J. P., PL 184.

San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, parte prima I-XXXV, Milano, Fondazione di studi cistercensi, 2006.

San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, parte seconda XXXV-LXXXVI, Milano, Fondazione di studi cistercensi, 2006.

Confraternite e liturgia medievali:

Laude cortonesi dal secolo XIII al XV, a cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di G. Cattin, Firenze, Olschki, vol. I to. I, 1981.

Capitoli della compagnia della Madonna d'Orsanmichele dei sec. XII e XIV, pubblicati da Leone Del Prete, Tipografia Benedetti Guidotti, Lucca, 1859.

Laudario della Compagnia di San Gilio, conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 18, olim Magl. II.I.202. il laudario è edito in *Laude fiorentine*, I, Il laudario della Compagnia di san Gilio, a cura di C. Del Popolo, Firenze, Olschki, 1990

The Florence laudario: an edition of Florence, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 18 / music edited by Blake Wilson; texts edited and translated by Nello Barbieri, Madison, A-R EDITIONS, 1995.

La preghiera dei cristiani a cura di Salvatore Pricopo e Manlio Simonetti, Fondazione Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

Autori e poeti medievali:

Boccaccio G., *Decameron*, a cura di V. Branca, Giulio Einaudi editore, Torino, 1980.

Cavalcanti G., *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Carrocci editore, Roma, 2016.

Cappellano A., *De Amore*, trad. di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996.

Dante, *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Rizzoli, 2009.

Poeti del Duecento I, a cura di G. Contini, Milano-Napoli 1960.

Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, edizione a cura di G. Porta, 3 voll.: I, libri I-VIII; II, libri IX-XI; III, libri XII-XIII, Parma, Fondazione Guanda/Pietro Bembo, 1990-1991.

Testi biblici:

Biblia Sacra Vulgatae Editionis, a cura di A. Colunga e L. Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

Documenti

Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsammichele dei sec. XIII e XIV, a cura di L. Del Prete, Lucca, Benedini-Guidotti, 1859, 1333, XIV 2.

Davidsohn R., *Storia di Firenze*, vol. IV. *I primordi della civiltà fiorentina*, to. III. *Il mondo della chiesa. Spiritualità ed arte. Vita pubblica e privata*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1965.

Studi

ANN MATTER E., *Il "Cantico dei Cantici" nel contesto del cristianesimo medievale: l'eredità di Origene*, «Aevum», maggio-agosto 1987, anno 61, Fasc. 2, Milano, Vita e pensiero, 1987, pag. 303-312.

ANN MATTER E., *The voice of my beloved. The song of the songs in western medieval christianity*, Philadelphia, University of Pensilvania, 1990.

ARDIZZONE M. L., *Guido Cavalcanti. L'altro Medioevo*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2006, p. 18. Titolo originale: *Guido Cavalcanti: The Other Middle Ages*, Toronto University Press, Toronto, Buffalo, London, 2002.

ARDIZZONE M. L., *Introduzione a Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003.

AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*. I, Einaudi, Torino, 1956.

BACCI M., *Per un'analisi del culto di Orsanmichele, "Pro remedio animae" immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, Gism-ETS, 2000.

BARAŃSKI Z. G., *Guido Cavalcanti and His First Readers*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003.

BAUSI F., *Lettura di Decameron VI, 9*, «Per leggere. I generi della lettura», 9, Pensa MultiMedia, Lecce, 2009.

BERNARDI C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano, 1991.

BETTARINI R., *Jacopone da Todi e le laude*, «Antologia della poesia italiana», a cura di Segre-Ossola, Roma, gruppo editoriale L'Espresso, 1997.

BETTARINI R., *Jacopone e il laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969.

BETTARINI R., *Notizia di un laudario*, «Studi di Filologia italiana», XXVII, Firenze, Sansoni, 1970, p. 56.

BERNARDI C., *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano, Vita e pensiero, 1991.

BINO C. M., *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008.

BINO C. M., «*Vera forma de Christo*». *Il teatro di Francesco (XIII-XV secolo)*, in *Francesco da Assisi*, a cura di M. Benedetti e T. Subini, Roma, Carrocci, 2019.

COLOMBO F., *La struttura del "De Amore" di Andrea Cappellano*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Ottobre-Dicembre 1997, Vol. 89, No. 4, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1997.

CONTINI G., *Laude, poesia didattica dell'Italia centrale, poesia realistica toscana*, «Poeti del Duecento», II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardini, 1995.

CORTI M., *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.

DAVIDSOHN R., *Storia di Firenze*, vol. IV. *I primordi della civiltà fiorentina*, to. III. *Il mondo della chiesa. Spiritualità ed arte. Vita pubblica e privata*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1965.

D'ACCONTE F. A., *Le compagnie di laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Certaldo, 1970.

DE BARTHLOMAEIS V., *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1924.

DE ROBERTIS D., *Un altro Cavalcanti?*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M. L. Ardizzone, 2003, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003.

D'HUBERT DU MANOIR, *Maria, études sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1949.

FOLENA G., *Volgarizzare e tradurre*, in *La traduzione. Saggi e testi*, Trieste, Lint 1973, pp. 57-120, ora in edizione aggiornata e rivista, Firenze, Cesati, 2021.

FRYE N., *The Great Code. The Bible and Literature*, San Diego-New York-London, Harcourt, 1982.

GAZZINI M., *Confraternite e società cittadina nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 2006.

GONZÁLEZ I., *Signa amoris de dolor en la poesia de Cavalcanti*, in *Guido Cavalcanti e le origini delle poesia europea, nel 7° centenario della morte*, Atti del convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Edizioni dell'orso, Alessandria, 2004.

GRIMALDI M., *L'incredulità di Cavalcanti*, «Filologia e critica», XXXVIII, Roma, Salerno, 2013.

GRIMALDI M., *Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti*, «P.R.I.S.M.I.», Nancy, Université Nancy 2, 2019.

HARPER J., *The forms and orders of western liturgy from the tenth to the eighteenth century, A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford, Clarendon, 1991.

INGLESE G., *Per Guido «filosofo» (Decameron VI, 9)*, «La cultura», 30, 1992.

L. LEONARDI, *The Bible in Italy*, in *The New Cambridge History of the Bible, II (from 600 to 1450)*, R.Marsden and E.A.Matter, Cambridge, Cambridge University, 2012.

LEONARDI L. – SANTI F., *La letteratura religiosa*, «Storia della letteratura italiana» div. E. Malato, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editore, 1995.

LEONARDI M., *Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito*, «Giornale storico della letteratura italiana», 640, 2015.

LEONARDI M., *«Laudare, benedicare, praedicare»: le laude d'ispirazione domenicana*, «I domenicani e la letteratura», a cura di Paolo Baioni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016.

LEONARDI M., *Sacro e profano nella poesia italiana del Duecento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Gioacchino Onorati, Canterano, 2020.

MAIOLINI E., *Il «Cantico dei Cantici»*, in *La Bibbia nella letteratura italiana III*, diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2011.

MARTINEZ R. L., *Cavalcanti «Man of sorrows» and Dante*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M. L. Ardizzone, Firenze, Cadmo, 2003.

MARTINEZ R. L., *Guido Cavalcanti's «Una figura della donna mia» and the Spectre of Idolatry Haunting the Stilnovo*, «Exemplaria», XIV, 2, Londra, Taylor & Francis Group, 2023.

MEERSEAN G., *ORDO FRATERNITATIS. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo, II: Le antiche confraternite domenicane*, Roma, Herder, 1977.

MELONI S. E. P., *Amore e immortalità nel "Cantico dei Cantici" alla luce dell'interpretazione patristica*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del Cantico dei Cantici*, Genova, D.AR.FI.CL.ET., 1989.

NASTI P., *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 7 Madrid, UCM, 2006.

NATALE S., «*Misereremini mei miseremini mei saltem vos amici mei*». *Note sul Giobbe elegiaco di Cavalcanti, Dante e Petrarca*, in *La Bibbia nella letteratura italiana III, Antico Testamento*, Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2011.

NARDI B., *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

PAPI M. D., *Confraternite e ordini mendicanti a Firenze. Aspetti di una ricerca quantitativa*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age», LXXXIX, Roma, Ecole française de Rome, 1977.

PERTILE L., *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998.

PERTILE L., *Chiara di Montefalco, il «Cantico dei cantici» e Dante*, in *La parole e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2011, pp. 23-37.

PIAZZONI A. M., *L'esegesi neomonastica*, in *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di G. Cremascoli e C. Leonardi, Bologna, Centro editoriale dehoniano, 1996.

POZZI G. – LEONARDI C., *Scrittrici mistiche italiane*, Marinetti, Torino, 1988.

PRICOPO S. – SIMONETTI M., *La preghiera dei cristiani*, Fondazione Valla / Arnoldo Mondadori, 2000.

REA R., *Cavalcanti poeta, uno studio sul lessico lirico*, Roma, Ed. nuova cultura, 2008.

SCARABELLI M., “Una figura della donna mia”. *Un episodio di polemica antifi gurativa nelle “Rime” di Guido Cavalcanti*, «Italianistica», a. XXXVIII, fasc. 2, Pisa, Fabrizio Serra, 2009.

SCARRY E., *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, trad. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna, 1990.

SIRVENTI S., *Il tema agostiniano dell'amore nella predicazione e nella trattatistica domenicana tra Tre e Quattrocento*, da *I domenicani e la letteratura*, a cura di P. Baioni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016.

TRONCARELLI F., *La “malattia d'amore” in Agostino e Dante*, «Franciscan Studies», 73, St. Bonaventure, Franciscan Institute of St. Bonaventure university, 2015.

VAN DIJK J. P., *Sources of the modern roman liturgy*, Leiden, E. J. Brill, 1963.

WILSON B., *Music and merchants. The laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon, 1992.

ZERAFÀ P., *Il commento di San Tommaso al libro di Giobbe tra esegesi antica e esegesi contemporanea*, «Angelicum», Roma, Armellini, 1994, vol. 71, No. 4.